

## El cine de Alejandro Casona y el *fantasma* de la Institución Libre de Enseñanza\*

### The Cinema of Alejandro Casona and the *Ghost* of the Institución Libre de Enseñanza

Emeterio Díez Puertas  
Universidad Camilo José Cela

#### RESUMEN

El dramaturgo español Alejandro Casona escribe durante su exilio en Argentina una veintena de películas, entre guiones originales y adaptaciones. Muy pocas pueden verse en España. La censura franquista considera que están firmadas por un intelectual que representa, como había dejado patente *Nuestra Natacha*, las ideas de la Institución Libre de Enseñanza: laicismo, masonería, coeducación, liberación de la mujer... Los pocos títulos que llegan a las salas españolas sufren cortes, largos periodos de cuarentena o se aprueban porque, en cierto momento de aislamiento internacional, sirven para dar una imagen de tolerancia.

**Palabras Clave:** Franquismo; Censura; Cine argentino; Alejandro Casona; Institución Libre de Enseñanza.

#### ABSTRACT

The Spanish playwright Alejandro Casona written during his exile in Argentina nearly twenty films, original scripts and adaptations. Very few can be seen in Spain. Censorship Franco believes that they are signed by an intellectual who defends, as he made clear *Nuestra Natacha*, the ideas of the Institución Libre de Enseñanza (Free Institute of Education): secularism, Freemasonry, coeducation, women's liberation... The few titles projected in Spanish cinemas suffer cuts, long periods of quarantine or the censorship gives permission because, in a time of international isolation, is a sign of tolerance.

**Key words:** Franco's regime; Censorship; Argentine cinema; Alejandro Casona; Institución Libre de Enseñanza.

---

\* Esta investigación forma parte del proyecto InGenArte (MINECO, Plan Nacional I+D+I, FFI 2012-35390).

## 1. INTRODUCCIÓN

Los novelistas, dramaturgos, cineastas e intelectuales que en España sufrieron la dictadura de Franco saben que hay algo peor que la censura. Es la censura arbitraria: sin un código público que señale los límites; sin un dictamen escrito que justifique la prohibición o mutilación; sin un órgano colegiado que equilibre y democratice las decisiones; sin una institución superior ante la que se pueda apelar o «rectificar»; o sin una normativa que te defienda de la censura que por su cuenta pueden ejercer sacerdotes, padres de familia, alcaldes, empresarios y cualquier otra fuerza ajena al Estado. En una censura «como Dios manda» sería imposible que se prohibiesen, por ejemplo, «todas» las películas de un determinado actor, director o guionista; que nada más ver su nombre en los títulos de crédito se decidiese parar la proyección y prohibirla; o que los censores se asustasen ante la «leyenda» de ese nombre y dejasen que la decisión la tomase una instancia superior, pero sin competencias censoras. Los daños culturales, sociales y económicos de una censura así serían excesivos. Y, sin embargo, todo esto pasó bajo el franquismo.

Basta ver la suerte que tuvo en España el cine de Alejandro Casona, desde su primera película como escritor cinematográfico hasta la última, desde *Nuestra Natacha* (1936), rodada en Madrid, a *La tercera palabra* (1955), rodada en México. Pocos como él soportaron durante tanto tiempo un trato tan caprichoso y aparentemente inconsistente. Porque leyendo los dictámenes de los censores, en ocasiones, ni se justifica la prohibición de sus películas. Pero no es que se quieran ocultar las causas. Es que para los censores son demasiado evidentes. Y además nombrarlas implica recordar una especie de fantasma, uno de esos seres tan típicos de las obras del propio Casona. Me refiero a la Institución Libre de Enseñanza y al miedo del franquismo a que en algún lugar de España rebrote una semilla de su espíritu, una semilla traída, por ejemplo, por el cine de Casona.

Al menos esa es la hipótesis que aquí sostenemos y con la que queremos contribuir a las aportaciones que sobre el cine de Alejandro Casona han realizado Rodríguez Richart, Astur Fernández, Evaristo Arce, Díaz Castañón, Lorenzo Benavente o García Abad, primero estableciendo su filmografía y luego interpretándola. Sostendremos nuestra hipótesis desde conceptos teóricos de la historia cultural (Burke, 2000 y 2001; Ute, 2001) y la historia social del cine (Díez Puertas, 2003). Utilizaremos fuentes documentales procedentes del Archivo General de la Administración, Sección Cultura (AGAC), además de la prensa periódica, la prensa especializada y las películas en las que participó Alejandro Casona, las cuales se han sometido a una reinterpretación al hilo de nuestra hipótesis. Bien es cierto que parte de toda esta documentación está sometida a su propia censura o, como suele suceder cuando se actúa de forma arbitraria, presenta vacíos sospechosos y contiene decisiones contradictorias. Además hubiésemos deseado contar con un apoyo mayor

de fuentes argentinas, imposibles de consultar por falta de apoyo económico. Todo ello nos impide cerrar la investigación. Se trata más bien de animar a un estudio de mayor envergadura sobre el cine de Alejandro Casona<sup>1</sup>.

## 2. *NUESTRA NATACHA*: BANDERA DEL INSTITUCIONISMO

La Institución Libre de Enseñanza, como señala Jiménez-Landi (1996), es un centro educativo que nace en Madrid en la segunda mitad del siglo XIX ligado al krausismo y el catolicismo liberal. Del filósofo Karl Christian Friedrich Krause toma el principio de que la educación es el mejor instrumento para la mejora y progreso del hombre, pero ello requiere una profunda transformación pedagógica y su universalización, incluida la escolarización de la mujer. Bajo la dirección de Francisco Giner, se configuran los postulados de un sistema educativo basado en la coeducación, el rechazo de los exámenes, el contacto con la naturaleza, la higiene, la participación de los padres y la erradicación de cualquier forma de violencia y autoritarismo en el aula. Su espíritu tiene una influencia fundamental en la reforma educativa que propone la Segunda República y en proyectos como el Patronato de las Misiones Pedagógicas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública.

El Patronato de las Misiones Pedagógicas, cuya presidencia ostenta un antiguo alumno de la institución, Manuel Bartolomé Cossío, tiene por cometido difundir la cultura y la educación entre la población rural. Se trata de llevar libros, música, cine y teatro a un pueblo analfabeto y de estudiar las tradiciones y la cultura popular de las zonas más remotas de España. Para dirigir la compañía ambulante encargada de las representaciones teatrales, llamada Teatro del Pueblo, Cossío elige a Alejandro Casona, un joven de origen asturiano que había conseguido una plaza de inspector de enseñanza en Madrid (Rodríguez Richart, 1963). Hijo de Faustina Álvarez, la primera mujer designada Inspectora de Enseñanza Primaria, es un convencido de las ideas krausistas. Entre 1932 y 1936, Teatro del Pueblo visita más de 300 localidades (Rey Faraldos, 1992; Diego Pérez, 2013). Pero no siempre este trabajo es valorado. La llegada al gobierno de las fuerzas de la derecha pone en peligro las Misiones Pedagógicas, pues en 1935 se reduce su presupuesto a la mitad. El recorte crea una gran polémica en la prensa y en los ambientes políticos e intelectuales (Díaz Castañón, 1990: 82 y 83). Evidencia que, para la derecha más conservadora, todo lo que sale de la Institución Libre de Enseñanza debe ser combatido.

---

<sup>1</sup> Entre la finalización del texto y su publicación fue presentada en Argentina una tesis doctoral que dedica uno de sus capítulos a la actividad del autor en el exilio: Saura, Norma (2013). *Los españoles en el cine argentino: entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo: 1936-1956*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Al mismo tiempo que trabaja para las Misiones Pedagógicas, Casona comienza a estrenar comercialmente sus propias obras de teatro. Con *La sirena varada* consigue el Premio Lope de Vega de 1934 y con *Nuestra Natacha* su mayor éxito de público (Díez Taboada, 1992). *Nuestra Natacha* viene a recoger su experiencia «misionera» durante estos años, es decir, su defensa de los postulados desarrollados por la Institución Libre de Enseñanza y los ideales de su propia madre<sup>2</sup>. La obra cuenta la historia de una mujer, Natalia Valdés, Natacha, que acaba de doctorarse en Pedagogía y es nombrada directora del reformatorio de las Damas Azules. Desde el primer momento, intenta acabar con la educación represora que allí se ha ejercido, pero choca con la Marquesa y otros reaccionarios. Decide entonces abandonar el reformatorio y fundar su propia institución, una granja de trabajo comunal, para desarrollar sus principios pedagógicos.

*Nuestra Natacha* se estrena en noviembre de 1935 en Barcelona con un aplauso unánime del público y buenas críticas. En Madrid se presenta el 6 de febrero de 1936. Horas antes del estreno, en su «Autocrítica» para *ABC* de ese mismo día, Casona expone cómo la obra contiene todo un conjunto de principios del institucionismo<sup>3</sup>. Por la noche el éxito de *Nuestra Natacha* es tal que el autor tiene que salir a saludar en cada acto y en ciertos pasajes de la obra. Pero, al día siguiente, el juicio es ya mucho más polémico, lo viene siendo desde hace semanas debido a que el país está en pleno proceso electoral. El texto levanta ampollas y divide a los españoles en unos momentos de mucha violencia política, rumores de golpe de estado y amenazas de motines revolucionarios. La prensa de izquierdas, incluida la anarquista, la considera una obra modélica y hasta revolucionaria (Díaz Castañón, 1990: 110-115). En cambio, *ABC*, en su crítica del 7 de febrero (p. 46), aunque reconoce la gran calidad dramática de la obra, habla de ideas roussonianas y de utopía de filósofos comunistas abocada al fracaso. Sostiene que es una «lucubración socialista», una obra «política, tendenciosa y con todo el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza». Esta crítica, firmada por A. C., es importante porque muestra que para la derecha española ser de la Institución Libre de Enseñanza puede ser una etiqueta reprobatoria (y luego criminal) equiparable a ser socialista, comunista o masón.

<sup>2</sup> De hecho, Natacha viene a ser un trasunto de su madre, Faustina Álvarez, y de Natalia Utray Sardá, nieta de uno de los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza y compañera en las Misiones Pedagógicas a la que todos llamaban Natacha. Asimismo tras el personaje Don Santiago, rector y padre adoptivo de Natacha, está Manuel Bartolomé Cossío (Feito, 1986; Villalba Álvarez, 1985).

<sup>3</sup> Casona escribe que el mensaje o intención de *Nuestra Natacha* es presentar a «la nueva generación estudiantil española». *Nuestra Natacha*, afirma, muestra que esa generación ha estudiado no para saber sino para curar al hombre del mal físico y del mal social, «para construir, para abrir caminos de libertad», para luchar por «un mundo mejor, más sano, más noble, más justo» (*ABC*. 6/2/1936, p. 14).

En otras palabras, con *Nuestra Natacha*, Casona se convierte en bandera de la izquierda y escarnio de la derecha, cuando más bien es, digamos, un progresista de orden. Años después dirá: «Nunca he escrito sirviendo ideas o efectos ajenos» (Monleón, 1965: 16). Y también: «De *Nuestra Natacha* se ha escrito muchas tonterías. Se ha hecho bandera de acá y de allá. ¡No es bandera!» (citado por Díaz Castañón, 1990: 106). En efecto, si *La sirena varada* había inaugurado su teatro poético, *Nuestra Natacha* representa otra línea, la testimonial, la cual, en ningún caso, puede identificarse con un teatro político-social de combate. Su compromiso, dirá, es con los grandes valores (Lebreo, 1985) y la educación es uno de ellos (Castellano, 1960; Arias, 1966; Santana, 1966; Feito, 1986; Díaz-Marcos, 2009; Diego Pérez, 2013).

### 3. EL FILME DEL INSTITUCIONISMO EN EL FUEGO

La prueba de que *Nuestra Natacha* no es una obra de partido se encuentra en el hecho de que un liberal, el director Benito Perojo, y una productora en ese momento conservadora, Cifesa, deciden llevarla a la pantalla. El propio Casona participa en la adaptación (Lorenzo Benavente, 1987: 6). El rodaje comienza en junio de 1936 y prácticamente está todo rodado cuando estalla la sublevación militar. La película se convierte entonces en un texto muy comprometedor. Puede ser la gran película de la España republicana, ahora revolucionaria, pero resulta que el director y los dirigentes de Cifesa se han pasado a la España nacional e intentan impedir por todos los medios que la película se estrene.

En cambio, Alejandro Casona sufre la suerte contraria. La sublevación le sorprende en León, zona nacional, y tiene que huir a zona republicana. Allí continúa su actividad en las Misiones Pedagógicas, imparte conferencias y asiste a nuevos estrenos de *Nuestra Natacha* (Fernández Insuela, 1995). Pero, en febrero de 1937, abandona la república revolucionaria y sale para Francia. La compañía de Manuel Collado y Josefina Díaz de Artigas, la misma que había estrenado en Madrid *Nuestra Natacha*, le ofrece trabajo como director artístico e inicia una larga gira por Hispanoamérica. No es una huida, pues viaja en misión oficial de propaganda cultural representando a la República, tal y como señala la *Gaceta de Madrid* de 23 de mayo de 1937. Tras recorrer México, Cuba, Puerto Rico y, entre otros países, Venezuela, se instalará en Argentina en 1939.

Mientras tanto en España sigue dilucidándose la suerte de su primera película. El 27 de julio de 1937, encontrándose refugiado en Francia, Benito Perojo escribe una instancia al Delegado de Prensa y Propaganda en Salamanca en relación con *Nuestra Natacha*. Le preocupan tres cosas. Primero que se le identifique con una obra de Alejandro Casona que ha sido bandera de la izquierda. En segundo lugar, Perojo teme que el film adquiera un tono marxis-

ta, puesto que está todavía sin montar y ese montaje, según sus informaciones, se va a realizar en París por el Comité Rojo de Cifesa. Por último, le preocupa que «los enemigos de España» obtengan con *Nuestra Natacha* divisas gracias a su exportación a América y propone una operación secreta para secuestrar el negativo. Dice Perojo en una especie de declaración jurada:

Al estallar el Glorioso Movimiento Salvador, se hallaba en Madrid, dirigiendo para la entidad CIFESA la película NUESTRA NATACHA, que se editaba en los estudios Aranjuez. Que después de unas escenas que viose obligado a dirigir durante los primeros días del movimiento, pudo escapar el 22 de agosto de la zona roja y desde entonces, ratifica su adhesión al Nuevo Estado. En septiembre, se halla a la disposición del mismo.

Últimamente, profesionales españoles residentes en París, que sostienen relaciones con otros de la zona roja, le han hecho saber al exponente que el Comité Rojo que se incautó de Cifesa, desea poner en explotación la película *Nuestra Natacha* [...]. Habida cuenta de que la película inocua socialmente que yo preparé puede convertirse, por arte del montaje, en propaganda coeducacionista, trae en mi opinión además de este mal, el de la presentación en el Mundo de una cinta española salida de la zona marxista, la propaganda que de su actividad industrial harían los rojos y la obtención de divisas que por la venta de la producción a América obtendrían [...]. Si como se me anuncia, el negativo de la película va a ser trasladado a París para estas manipulaciones y dicen que me van a invitar a realizar el montaje, estimo que sería servir a la Causa Nacional que acaudilla el Invicto Generalísimo Franco intervenir en él, no solo para contrarrestar cualquier influencia nociva durante la manipulación, sino para secuestrar si es posible, en parte o totalmente el negativo, restando con ello una poderosa arma comercial a los enemigos de la Patria (AGAC, 21).

La verdad es que la suerte de *Nuestra Natacha* es muy confusa. Parece que nunca salió hacia París. El Comité Rojo de Cifesa, en realidad fiel a sus patrones, esconde los negativos en distintas casas de los empleados para impedir que la película se monte y se utilice como propaganda en favor de las ideas de la República. Terminada la guerra, Cifesa decide estrenarla. Pero comienzan las lagunas censoras en torno a la obra de Casona y su identificación con la Institución Libre de Enseñanza. Todo indica que Cifesa presenta la película al Departamento Nacional de Cinematografía y este organismo la prohíbe y la confisca, depositándose su negativo en los Laboratorios Riera, junto al material de propaganda «roja» rodado durante la guerra. Nunca se verá en los cines porque todo ese material se destruye en el incendio de 16 de agosto de 1945 (Gubern, 1994: 287 y 288). Lo cierto es que lo que pudo ocurrir en 1939 con *Nuestra Natacha* lo podemos intuir por ciertas medidas que inmediatamente toma el franquismo.

Me refiero a la depuración y represión de los profesores republicanos, a la persecución de los masones (Krause y algunos de sus discípulos españoles lo eran) y, sobre todo, a la liquidación y confiscación de los bienes de la Institución Libre de Enseñanza en mayo de 1940. El franquismo acusa al institucionismo de actuar contra los ideales del «Nuevo Estado», de traer la República y de conducir al país a la guerra con sus ideas y con sus métodos peda-

gógicos. De hecho, borrar cualquier tipo de influencia de la Institución Libre de Enseñanza se convierte en una de las principales tareas de los nuevos gobernantes. Pedro Sainz Rodríguez, primer ministro de Educación nombrado por el franquismo, dirá en 1938 que hay que arrancar «con mano dura» la semilla sembrada en España por la Institución Libre de Enseñanza (citado en Mayordomo Pérez, 1999: 9). Es más, en 1940, se publica la obra colectiva titulada *Una poderosa fuerza secreta: la Institución Libre de Enseñanza* que trata de argumentar y demostrar los daños que para España ha supuesto la existencia de dicha entidad. En su prólogo puede leerse lo siguiente:

Nadie pensará que este libro es «gran lanzada a moro muerto». Sería demasiado desprevenido e ingenuo. ¡Ojalá nuestra lanzada fuera a un cadáver! Gustosos sacrificaríamos nuestra gallardía a la tranquila seguridad de que el «institucionismo» había muerto y era irresucitable. El morboso espíritu de la Institución Libre penetra por vías desconocidas, es inobservable e inaprehensible, como un ultravirus, que sólo se diagnostica cuando ya ha producido sus patológicos efectos. Razón tiene el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza cuando, más adelante, escribe [...] «Porque bien pudiera suceder que cuando las armas victoriosas de nuestro Ejército y Milicias hayan devuelto a España su glorioso pasado, intentara este viejo y frondoso árbol de la Institución, que hoy parece abatido por las circunstancias, retoñar de algún modo, con todas o con algunas de sus ramas, al calor de la España generosa y olvidadiza»<sup>4</sup>.

Este miedo a que vuelva o rebrote el espíritu del krausismo, a que no haya sido extirpado del todo, a que sea «inobservable e inaprehensible», es el que genera la idea de la Institución Libre de Enseñanza como una fantasma, como un ser etéreo al que primero hay que encontrar y luego destruir. Así se hará con todo lo que sale de la mano de Alejandro Casona, en cuya obra, precisamente, los fantasmas del pasado son un motivo característico.

#### 4. LAS ADAPTACIONES Y ORIGINALES PARA ZABALÍA Y GARCÉS

Como decíamos, en 1939 Alejandro Casona se instala en Buenos Aires y desarrolla una brillante carrera como dramaturgo, articulista, conferenciante y guionista de radio y cine. Escribe para la escena *La dama del alba* (1944), *La barca sin pescador* (1947) o *Los árboles mueren de pie* (1949) y es representado y traducido en América y Europa (Scavuzzo, 1992; Ramos Corrada, 2010). La mayoría de sus nuevas obras pertenecen a su línea poética, pues considera que está fuera de lugar que un exiliado cultive la línea testimonial que tanta polvareda creó con *Nuestra Natacha*.

<sup>4</sup> *Una poderosa fuerza secreta San Sebastián* [en línea]. San Sebastián: Editorial Española, S. A. San Sebastián, 1940, páginas 7-22, disponible en: <http://www.filosofia.org/aut/ile/1940p007.htm> [fecha de consulta: 25/5/15].

Para el cine firma alrededor de veinte guiones entre 1941 y 1955, la mayoría para los Estudios San Miguel. El cine, dirá en una carta de 10 de febrero de 1948 a Max Aub, «es nuestro rescate de cautivos», el medio que permite ganarse la vida a muchos exiliados, una nueva técnica de escritura que Casona va aprendiendo poco a poco en la confianza de conseguir algún día algo de valor artístico (Rodríguez Richart, 2003a: 101). Bien es cierto que prefiere el teatro al cine porque, en la escena, el autor es la jerarquía suprema (Díaz Castañón, 1990: 67). En cualquier caso, su obra cinematográfica merece una revisión que supere la idea extendida de que sus guiones son «teatro en la pantalla». Casona, se dice, es un excelente dialoguista, maneja las palabras con soltura, precisión y belleza, pero en su cine hay demasiado diálogo y poca acción (Di Núbila, 1959, II: 21).

En concreto, entre los primeros guiones de Alejandro Casona están los que escribe para el matrimonio formado por el director Alberto de Zabalía y la actriz de origen español Delia Garcés. Ambos se convierten en protectores de los exiliados españoles en Buenos Aires y su admiración por su talento les lleva a emprender con ellos numerosas películas. Sobre todo se conoce su colaboración con Rafael Alberti y María Teresa León (Utrera Macías, 2006) y con el actor Pedro López Lagar, habitual partenaire de Delia Garcés.

La primera película que Alejandro Casona escribe para ellos es *Veinte años y una noche*, estrenada el 1 de julio de 1941 en el cine Monumental de Buenos Aires. La película comienza con la protagonista, una joven huérfana, despidiéndose de sus amigas del internado, motivo característico de Casona. Delia Garcés afronta el reto interpretativo de hacer tanto de la huérfana como, en los saltos temporales, de la madre. La crítica argentina señala que, aunque el filme roza el folletín, lo supera con decoro «gracias a la riqueza de su diálogo y el tratamiento de cada escena» (Manrupe y Portela, 1995: 604).

*Veinte años y una noche* no se ve en España, como tampoco los otros dos filmes rodados por Zabalía a partir de guiones originales de Casona, guiones muy fieles a su mundo literario: el doble, el sueño, los fantasmas reales o supuestos, los árboles, el internado de señoritas, la educación... El primero de ellos, *Concierto de almas*, estrenado el 25 de mayo de 1942, es uno de los mayores éxitos de la temporada y Casona aporta sagacidad y todo un estudio de los sentimientos (Di Núbila, 1959, I: 189). *Cuando florezca el naranjo*, por su parte, se estrena en el cine Embassador de Buenos Aires el 1 de abril de 1943. La película cuenta la «revolución» que provoca la llegada de un joven profesor de Historia (Ángel Magaña) a un internado de chicas y el misterio que surge con una de las huérfanas, María (María Duval), la hija del que fue jardinero del internado. La crítica define el filme como una pequeña joya y destaca su diálogo y su comicidad, que todavía se mantiene (Manrupe y Portela, 1995: 142).



#### 4.1. *La maestra de los obreros*: la Natacha del proletariado

La primera película de Casona-Zabalía-Garcés que llega a España, aunque muy tarde, es *La maestra de los obreros*. El argumento parte de la novela homónima de Edmundo de Amicis, publicada en 1895 bajo la influencia del socialismo. Aunque es una adaptación, su tema, la educación, y su personaje principal, en el fondo una Natacha que ha cambiado el reformatorio por la fábrica, pertenecen al mundo de Casona. Años después el autor dirá: «Siento la profesión de maestro profundamente. Algunos críticos me han reprochado que lo deje traslucir en el teatro. Aprendí a amarla y respetarla a través de mis padres» (Plans, 1970: 78).

En *La maestra de los obreros* tenemos, de nuevo, a una frágil huérfana (Delia Garcés) que termina sus estudios y es enviada a dar clase a unos rudos obreros, aunque, en el fondo son tan inocentes como las chicas de un internado. Tan solo uno de ellos, representante del lumpemproletariado, se muestra violento y retador, aunque, al final, la maestra asustadiza y el obrero pendenciero terminan enamorados. *La maestra de los obreros* se estrena en Buenos Aires el 4 de marzo de 1942 y *El Mundo* dice que es un «film logrado en su aspecto emotivo» (Manrupe y Portela, 1995: 347).

Como decía, a España la película llega tarde, terminada la Segunda Guerra Mundial. Los problemas de comunicación por culpa del conflicto y ciertas desavenencias entre Argentina y España en la política de intercambio de películas habían hecho que el cine argentino se estrenase en España de forma irregular. En cambio, la llegada de Perón al poder en 1946 y la firma de un acuerdo cinematográfico en 1948 generan un flujo importante de cine argentino hacia España. Formando parte de ese flujo se importa *La maestra de los obreros*. De hecho, antes de su adquisición, ya habían llegado a Madrid noticias muy positivas de la película. Torcuato Luca de Tena y Brunet, futuro tercer Marqués de Luca de Tena, la menciona en un reportaje para la revista *Primer Plano*, publicado el 13 de febrero de 1944 con el título de «El cine en la República Argentina». Luca de Tena destaca en ese reportaje dos películas escritas por Alejandro Casona, al que, sin embargo, nunca menciona, aunque puede que fuese la censura de prensa la que suprimiese su nombre. Las películas son: *La maestra de los obreros*, «una verdadera piedra preciosa», dice Luca de Tena, y *Concierto de almas*, que supera a las películas extranjeras por «su argumento, la belleza de su lenguaje y la genial interpretación».

En concreto, *La maestra de los obreros* llega a España importada por Hispania Artis a cambio de la exportación a Argentina de la película española *Espronceda* (1945). Hispania Artis pretende especializarse en el comercio de cine hispano. En octubre de 1945 había firmado con Establecimientos Fílmicos Argentinos, representada en España por el músico Alberto Soifer, un acuerdo que estipulada un intercambio de películas, artistas y técnicos entre

ambas compañías. La película, por lo tanto, se importa formando parte de un proyecto que quiere tener cierta envergadura y en un momento en que la industria española del cine busca nuevos apoyos porque el régimen está en una situación internacional muy delicada.

En efecto, *La maestra de los obreros* pasa censura el 18 de enero de 1946. Según consta en la documentación, la película es aprobada totalmente para su exhibición y tolerada para menores. Lo mismo sucede con el tráiler. El hecho de que falte el dictamen en el expediente impide que podamos comprobar que pasó: ¿ningún censor menciona que en la película trabaja Alejandro Casona?, ¿nadie detecta un tufo socialista?, ¿no ven en la maestra a la Natacha del 36 y, en sus métodos, el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza? Asimismo pensamos que cuando la ficha de la película dice que el argumentista es «Pedro Casona» se debe a una errata y no a una ocultación, pues el crédito de la película deja muy claro cuál es la procedencia literaria. El filme (si se presentó sin cortes) muestra a toda pantalla e igual tamaño de letra los nombres de Alejandro Casona y de Edmundo de Amicis.

El dictamen es sorprendente si lo comparamos con lo que sucede años después con otras películas de Casona. Cabe pensar que el trámite se pasó sin problemas porque Hispania Artis tenía buenos contactos con la censura y la película se aprobó para apoyar su proyecto hispánico. Otra posibilidad es que, si los censores aceptan frases como «El que quiera horas extras que las pague» o «No soy un animal de carga. Soy un hombre» es porque las dice el personaje que representa el lumpemproletario o bien los censores piensan que se insertan en un contexto de ideas sociales católicas, más que de ideas socialistas o del institucionalismo. Di Núbila, en efecto, sostiene que Zavalía y Casona mostraron «el proletariado con una óptica más bien burguesa y la película sufrió las consecuencias naturales de esta contradicción» (1959, I: 184).

Una tercera explicación se encuentra en las circunstancias políticas. En 1945 el régimen emprende un lavado de cara con medidas como el anuncio de elecciones municipales, una amnistía para los presos políticos, abolición del saludo fascista o, directamente relacionado con el cine, el paso al ministerio de Educación de las competencias sobre medios de comunicación con el fin de que, al quedar fuera de la jerarquía del partido, la estructura del Estado parezca menos totalitaria. Precisamente, la amnistía saca de la cárcel a Cipriano de Rivas Cherif y, en septiembre de 1946, éste anuncia el estreno en Madrid de *La dama del alba* de Casona, para lo cual ha conseguido la autorización de la censura (Aguilera y Aznar, 2000: 393-394). Hay, por lo tanto, una doble autorización a lo largo de 1946, primero la película y luego la obra de teatro. Sin embargo, es Casona el que prohíbe la representación de *La dama del alba* en España porque entiende que todo forma parte de una operación del régimen para evitar que los aliados crucen los Pirineos y acaben con el franquismo, como sueña el exilio en aquel momento. En otras

palabras, el régimen permite la proyección de *La maestra de los obreros* para demostrar que en España no hay una dictadura despótica y opresora.

La prueba de que la autorización se dicta tapándose la nariz es que, en esas mismas fechas, volvemos a detectar un segundo caso de ocultación del nombre de Alejandro Casona en la revista cinematográfica oficial. Me refiero a una crónica de la actriz Maruchi Fresno, convertida en corresponsal de *Primer Plano* en Buenos Aires. La crónica se titula «Vista panorámica de la cinematografía argentina» y se publica el 6 de enero de 1946. La periodista menciona la película *María Celeste* como un «dramático poema cinematográfico, creado por un espíritu español». Ese espíritu, ese fantasma que no menciona (o que la censura de prensa elimina), es Casona, el cual adapta al cine una obra que él mismo había escrito en 1935 en colaboración con Alfonso Hernández Catá.

Lo cierto es que Hispania Artis comienza comercializando *La maestra de los obreros* con una sola copia y en junio lanza cinco copias más. Tal circunstancia debe interpretarse como un signo de que el filme es bien acogido, pero también es cierto que no se estrena en Madrid ni hay críticas sobre su recepción. Por eso, las fuentes suelen darla como película argentina no estrenada en España. La hoja de censura de la primera copia nos señala, sin embargo, que se proyecta en Ciudad Real (8-2-1947), Puertollano (23-1-1948), Alcalá de Henares (8-3-1938) o Don Benito (19-11-1948).

#### 4.2. *Casa de muñecas*: salvar Cifesa

La ocultación por la prensa del nombre de Alejandro Casona vuelve a repetirse con *Casa de muñecas*, la versión cinematográfica que Casona realiza de la obra de Henrik Ibsen para Delia Garcés. En otra crónica sobre el cine argentino, publicada en los primeros meses de 1946, Maruchi Fresno menciona que en Buenos Aires *Casa de muñecas* ha estado veinte semanas en cartel superando a las películas extranjeras. Además ha recibido todo tipo de premios, incluido el guión. Sin embargo, nunca menciona a Casona, cuando su contribución al filme es fundamental. De hecho, se trata de una adaptación muy polémica. *La Nación* dice que es una versión interesante mientras que *El Mundo* la cuestiona porque sitúa la acción en Argentina en la época del filme y porque, al final, Nora regresa a casa (Manrupe y Portela, 1995: 98). En efecto, la película comienza con Nora desembarcando en el puerto de Buenos Aires después de dos años de viajar por el mundo. Luego, a través de un salto en el tiempo, se nos narra los incidentes que la llevaron a dejar a su esposo e hijos. Al final, una voz superpuesta nos revela el pensamiento de Nora. Ahora es una mujer libre y fuerte y, en consecuencia, está en condiciones de perdonar a su esposo y de regresar a casa. Así lo hace porque, dice Nora, lo contrario sería anteponer su egoísmo al bienestar de sus tres hijos.

En Buenos Aires la película se estrena en septiembre de 1943. A España llega ocho años después importada por Cifesa, una compañía vinculada en sus inicios con los partidos de derecha y ahora muy franquista, pero que, sin embargo, siempre se muestra muy interesada por el trabajo de Alejandro Casona. Como vimos, fue la productora de *Nuestra Natacha* y también en este momento ha importado *En el viejo Buenos Aires* (1942), escrita por Casona y Pedro Miguel Obligado para otro emigrado español, el director Antonio Momplet. La única forma de comprender qué pasa con *Casa de muñecas* es conocer primero la recepción de *En el viejo Buenos Aires* por las autoridades franquistas.

Basada en hechos reales acaecidos en 1870, *En el viejo Buenos Aires* cuenta la historia de Fabián, un hombre calavera de buena posición (Luis Aldás), que se enamora de una cantante (Libertad Lamarque) y deja a su novia. La película se estrena en Argentina el 2 de junio de 1942 y *La Nación* dice que es una película «[r]ealizada con esmero y documentada pulcritud... señala un esfuerzo de trascendencia» (Manrupe y Portela, 1995: 201). *En el viejo Buenos Aires* llega a España mucho tiempo después. Cifesa la importa porque en ella interviene Libertad Lamarque, que gusta mucho al público español. Incluso la actriz interpreta un número flamenco. La censura franquista la visiona el 24 de enero de 1951 y la autoriza para mayores de 14 años, pero descalifica su contenido y aprovecha el momento para insultar a Alejandro Casona. Uno de los censores, Pedro Mourlane Michelena, dice: «El autor del libro y de los diálogos de *En el viejo Buenos Aires* es Alejandro Casona. Poner ante este nombre esperanza de invención, refinamiento y buen gusto la verdad es que no las hay». Y Javier de Echarri escribe: «mal guión, diálogos ridículos y cursilería general [...] si, como anuncia la presentación, argumento y diálogos son de Casona, Casona se ha vuelto tonto» (AGAC, exp. 10.200). En otras palabras, es como si los censores aprobasen una película de 1942, escrita por un Casona entonces novato en cosas del cine, para desacreditar a un escritor que en esos momentos, 1951, es un veterano y brillante autor teatral y guionista. Lo cierto es que *En el viejo Buenos Aires* se estrena en Barcelona el 18 de junio de 1951 y en Madrid el 24 de marzo de 1952 sin que merezca especial atención, aunque tuvo que tener su recorrido por provincias gracias a sus números musicales.

Como digo, estos antecedentes son importantes para entender lo que sucede a continuación con *Casa de muñecas*. Esta pasa censura el 18 de mayo de 1951. Pese al final edulcorado cabía esperar que tuviera problemas. Sobre todo en algunos diálogos feministas de Nora en la parte última del filme. Por ejemplo, cuando dice: «Se acabaron los dueños. Si he de tener todas mis responsabilidades, quiero tener todos mis derechos». En efecto, la película pasa censura y es muy mal recibida, tanto que es prohibida. Pero el dictamen no cita ningún contenido concreto que sea inmoral, ofensivo o subversivo. El presidente de la junta de censura, Gabriel García Espina, máximo responsable del cine franquista, señala que «la pertinaz actitud de Casona con respec-

to a España no permite la exhibición aquí de esta película». El vicepresidente de la junta, Guillermo de Reyna, afirma que, dado que Casona ha ejercido «saña de hostilidad contra España y su Régimen a lo largo de 14 años, el aprobarla equivaldría a subvencionar de un modo indirecto las actividades de nuestros adversarios y a escoltar la importancia de los enemigos de España en el extranjero» (AGAC, exp. 3.403). El dictamen es sorprendente si pensamos que tres meses antes se ha aprobado *En el viejo Buenos Aires* sin poner estas excusas. Pero hay que reconocer que *En el viejo Buenos Aires* es difícil hallar la huella del institucionismo y el nombre de Casona pasa más disimulado por formar parte de un título de crédito que está compartido con otros seis profesionales de distintos oficios.

Lo cierto es que Cifesa apela el dictamen el 6 de junio de 1951 argumentado que nadie le ha advertido de que exista una prohibición general sobre Alejandro Casona. Se compromete a no importar más películas de dicho autor, pero pide que se autorice su exhibición eliminando su nombre de los títulos de crédito. Su prohibición, señala, no causa perjuicios económicos a Casona sino a Cifesa. La revisión se efectúa el 26 de junio y Gabriel García Espina ratifica su decisión: prohibida.

En octubre, dado que se ha producido un cambio ministerial y en agosto ha entrado un nuevo equipo de cine con José María García Escudero al frente, Cifesa vuelve a pedir que se reconsidere el dictamen. García Escudero es un católico que llega al ministerio con intención de abrir el régimen, pero va a tener un encontronazo con Cifesa por dos causas: la pobre protección económica asignada a *Alba de América* (1952) y la interrupción de un proyecto cinematográfico sobre Teresa de Jesús. Lo cierto es que el 7 de noviembre de 1951 el dictamen censor sobre *Casa de muñecas* vuelve a ser el mismo: prohibida. Vicente Casanova, máximo responsable de Cifesa, dice sentirse perseguido y anuncia que interrumpe la producción de películas. Estos problemas y la escasa sintonía con su ministro, Gabriel Arias Salgado, provocan que García Escudero dimita a comienzos de 1952.

Su caída da a Cifesa una nueva oportunidad. Por cuarta vez, vuelve a presentar *Casa de muñecas* a la censura. El nuevo máximo responsable del cine franquista, Joaquín Argamasilla, preside la junta. En esta ocasión se autoriza para mayores de 18 años, pero a la espera de que «la Superioridad con su mejor criterio» confirme que Alejandro Casona ha cambiado su actitud frente al «Movimiento Nacional» y «ha cesado en su hostilidad a la España Nacional y se ha acercado a ella» (AGAC, exp. 3.403). En efecto, en aquel momento Casona está ansiando volver a la Península. En una carta a Max Aub de 26 de febrero de 1952 dice: «España... ¿cuándo? Es estúpido seguir esperando (¿esperando qué?) pero soy estúpido» (Rodríguez Richart, 2003a: 106). Aunque no consta en el expediente, los censores debieron recibir el visto bueno de su ministro y, finalmente, el 15 de febrero de 1952, la película se autoriza, pero suprimiendo el nombre de Alejandro Casona de los créditos, tal y

como había aconsejado Argamasilla. Esto indica que el visto bueno se da para no contribuir a empeorar la difícil situación económica de Cifesa. Poco les importa reintegrar o no a Alejandro Casona.

*Casa de muñecas* se estrena en Madrid en abril de 1952 y en Barcelona el 28 de julio. Aunque el nombre de Casona no está en los créditos, la publicidad de Cifesa en los folletos y en la prensa señala que se trata de una «especial adaptación de Alejandro Casona» (*La Vanguardia*, 27-7-1952: 20), de modo que la censura queda, en cierto modo, anulada. También la crítica señala quién es el adaptador. En parte, lo hace para desaprobare a Alejandro Casona por su trabajo, sobre todo, por su final. Casona, siempre al tanto de cuanto tiene que ver con la recepción de su obra en España, se ve obligado a escribir una carta a *ABC* para contestar a un artículo publicado en *Informaciones* por el crítico José de la Cueva. Este había acusado a Casona de enmendar a Ibsen, aunque reconoce que el filme tiene «momentos de extraordinario vigor» (Rodríguez Richart, 1971: 5).

*ABC* publica la carta el 11 de julio de 1952 (p. 25). Casona también la había enviado a Pastor Serrador para que la hiciese circular por España en el caso de que el diario la ocultase (Rodríguez Richart, 2010: 537). En la carta Casona explica cuál es el origen del final que contiene la película. En un principio, su guión terminaba con la marcha de Nora, pero los Estudios San Miguel consideraron que era un final pesimista y demasiado rebelde. Ya a Ibsen le había ocurrido algo similar y escribió el llamado «final de Flensburg» para el estreno de la obra en Alemania. En este segundo final, Nora se arrepentía y se quedaba en casa. Luego Ibsen rectificó por cuestiones de técnica dramática y escribió un tercer final, todo un nuevo acto que permitiese mayor verosimilitud. En este tercer final, explica en *ABC*, Nora se iba de casa y volvía tiempo después «vencedora de la vida, pero vencida por el amor nostálgico de los hijos». Ante el dilema que le plantearon en los Estudios San Miguel, Casona decidió reescribir la adaptación sobre este tercer final de Ibsen.

Además de esta explicación, la carta tiene una frase polémica. En cierto momento Casona menciona a ciertas personas que «están en su cueva y con sus pobres informaciones», alusión directa a José de la Cueva y a su periódico, *Informaciones*. Este replica con un nuevo artículo, en el que intenta desacreditar a Casona sacando el tema de sus supuestos plagios, en especial, el caso de *Las tres perfectas casadas*. Este asunto ya había sido aireado en octubre de 1950 por el diario *ABC* para desprestigiar al autor. En esa ocasión, Casona envió una carta al diario señalando que nunca ocultó que *Las tres perfectas casadas* se inspiraba en un cuento de Arthur Schnitzler. Si los derechos de autor no se liquidaron en su momento, fue porque lo impedían cuestiones relacionadas con problemas de comunicación durante la Segunda Guerra Mundial. Casona repite esto en su contestación al segundo artículo de José de la Cueva, pero, para no seguir alimentando la polémica, solo envía la carta a determinadas personas del mundo del cine y el teatro. Su contenido, sin

embargo, llega a Juan de la Cueva, que vuelve a publicar un artículo en *Informaciones* insistiendo en el tema del plagio. Toda esta polémica, además de dar mucha publicidad a *Casa de muñecas*, revela que, más que oponerse Alejandro Casona al franquismo, son ciertos sectores de ese régimen los que le han declarado la guerra a él. De hecho, unos meses después, J. V. Puente, en su crónica de la escena porteña para *ABC* (30-10-1952: 31), dice que «no quiere decir una sola palabra [de Alejandro Casona] no vaya a ser que luego lo aproveche para “prepararse su autopublicidad” en España».

##### 5. EL VACÍO: PELÍCULAS DESCONOCIDAS EN ESPAÑA

La prohibición del cine de Casona en 1952 origina una exclusión de su obra cinematográfica en España que se extiende hasta 1956. Es una medida que, además, se suma a los impedimentos comerciales, legales, diplomáticos o de cualquier otro tipo que en todo momento, antes y después de 1952, también obstaculizan la llegada de su cine. De la veintena de títulos que escribe entre 1941 y 1955, solo los tres que se han comentado se han proyectado en España a fecha de 1956. Por ejemplo, el público español se queda sin ver las adaptaciones que Alejandro Casona escribe para Julio Saraceni de dos de sus obras estrenadas en España: *Nuestra Natacha*, que ya había tenido una segunda adaptación en Brasil en 1939 (Lorenzo Benavente, 1987: 13), y *El misterio de María Celeste*, que, como hemos señalado, Casona escribe en 1935 en colaboración con Alfonso Hernández Catá.

En el guion de *Nuestra Natacha* para Julio Saraceni, Casona elimina toda alusión a España y a los años treinta, adapta los diálogos al habla argentina y los reduce para quitar protagonismo a la palabra, pero mantiene todo el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza de la obra en parlamentos como este de Natacha: «Sé que el odio sólo engendra odio. Que nunca conseguiremos con el látigo lo que se puede lograr con una sola palabra de amor» (Lorenzo Benavente, 1987: 23). También son significativas acotaciones como: «Carteles que van cayendo: “Prohibido pisar el césped”. “Prohibido hablar en la mesa”. Prohibido... (en grande)» (Lorenzo Benavente, 1987: 40).

*Nuestra Natacha* se estrena en Buenos Aires en septiembre de 1944 con una acogida desigual por parte de la crítica. Unos alaban el tema humano y su mensaje y otros descalifican su contenido por demasiado explicativo y edificante (Manrupe y Portela, 1995: 423 y 424). Di Núbila la acusa de teatral y considera que hubiese necesitado una dirección más experta (1959, II: 40). Naturalmente, ningún importador español se interesa por ella, dada la suerte que tuvo la versión rodada por Cifesa en 1936.

*El misterio de María Celeste*, por su parte, se estrena en Buenos Aires en abril de 1945 con el título de *María Celeste*. Las opiniones de la crítica son frías. Hablan de intento de buen cine y de lirismo de segunda mano (Manru-

pe y Portela, 1995: 354 y 355). Aunque todo indica que *María Celeste* nunca se intentó importar a España, una primera lectura de la película no revela nada peligroso relacionado con los principios de la Institución Libre de Enseñanza. Al contrario, parece que Casona recupera el concepto del paraíso cristiano. Pero, en realidad, el final, con su motivo de la isla perdida y su vuelta a la naturaleza (como en *Nuestra Natacha*), contiene un principio roussoniano típico del institucionismo.

Tampoco llegan a España las adaptaciones que Casona realiza a partir de autores tanto españoles como extranjeros: Pedro Antonio de Alarcón, José Zorrilla, el tándem Álvaro de la Iglesia y Miguel Mihura, Leonid Andréyev... En el hipotético caso de su importación, la importancia del suicidio en algunas de ellas hubiese imposibilitado que la censura admitiese su proyección en España<sup>5</sup>. Por otro lado, el hecho de que Casona ya solo realice adaptaciones para el cine, en lugar de escribir también originales, parece indicar que desiste de una verdadera carrera cinematográfica como autor. En otra carta a Max Aub, de 5 de enero de 1949, escribe: «De mis cosas de cine renuncio a enviarte nada: la verdad es que me interesan tan poco que apenas conservo originales, sin la menor gana de revisarlos y ponerlos en limpio. No vale la pena» (Rodríguez Richart, 2003a: 104)<sup>6</sup>. Lo cierto es que, en los años siguientes, buena parte de la actividad cinematográfica de Casona consiste en adaptar sus recientes éxitos teatrales, que también otros adaptadores y otras cinematografías llevan a la pantalla<sup>7</sup>. En cualquier caso, la relación entre Alejandro Casona y el franquismo está demasiado enconada y, además, Casona tiene demasiados enemigos como para que su cine llegue a España con normalidad<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> El suicidio es otro de los temas característicos de Casona. En su cine, es un motivo que cierra tres películas que escribe en este momento: *La pródiga* (1945), prohibida por Perón por estar protagonizada por su esposa Evita, *Fruta mordida* (1945), rodada en Chile (Labarca, Eduardo (2009). «Nora Gregor: diva, princesa y exiliada en Chile» [en línea], disponible en: [http://www.eduardolabarca.com/articulos/LaTercera\\_Nora.pdf](http://www.eduardolabarca.com/articulos/LaTercera_Nora.pdf) [Fecha de consulta: 25-5-2015], pp. 2 y 3), y *El que recibe las bofetadas* (1947), adaptación de una obra de Leonid Andréyev.

<sup>6</sup> Es verdad que, en ocasiones, Casona opina que en el cine hay demasiadas manos y poco limpias (Rodríguez Richart, 2003: 108). Lo sufrirá con algunas de las adaptaciones de sus obras en las que no participa como guionista. En especial, reniega de dos películas: *Ceniza al viento*, rodada en 1942 por Luis Saslasvky, donde su contribución se limita a un episodio; y la adaptación francesa de *Los árboles mueren de pie*, titulada *Mammy* (1951). No obstante, Casona cree que pueden conseguirse películas que respeten al poeta y a la palabra, como el *Hamlet* (1948) de Lawrence Olivier (Ramos Corrada, 2009: 633).

<sup>7</sup> Me refiero, entre otras, a *Romance entre noches* (1950), historia de amor entre un telegrafista y una contrabandista situada en una cordillera, la versión mexicana de *La dama del alba* (1950), no adaptada por él, y *La barca sin pescador* (1950), con mucho teatro, pero bien disfrazado, según algún crítico (Manrupe y Portela, 1995: 53).

<sup>8</sup> El 4 de abril de 1954 el autor escribe en una de sus cartas: «Me he prohibido a mí mismo toda colaboración que pueda parecer siquiera una tolerancia con el estado actual de cosas en mi patria» (Diego Pérez, 1913: 10). Uno de sus enemigos es José Ignacio Ramos, responsable de prensa de la embajada de España en Buenos Aires y representante de la



## 6. LA GRAN REMESA TRAS LA CAÍDA DEL PERONISMO

La situación del autor cambia a partir de su primer viaje a España. En 1956, Casona aprovecha una gira europea para visitar Barcelona y encontrarse con su padre y con el director José Tamayo. A este le confiesa que «se siente emocionado de encontrarse de nuevo en España, y que tiene el deseo de regresar definitivamente a su Patria» (*ABC*, 1-2-1956: 35). Tras su progresivo distanciamiento de la colectividad de exiliados, este viaje es otro paso que podría valorarse positivamente por las autoridades franquistas.

De hecho, meses después se produce un tercer intento de traer a España su cine. Favorece esta circunstancia la liberalización del comercio exterior que se ha producido en la industria del cine argentina tras la caída de Perón. Paradójicamente este mismo cambio supone el fin de la carrera de Casona como guionista, ya que agudiza la crisis que sufre el cine argentino desde hace años. Esa crisis está acabando con los grandes estudios cinematográficos, entre ellos los Estudios San Miguel, y va a dar paso al Nuevo Cine Argentino. En una de sus cartas, fechada el 13 de enero de 1957, Casona señala que en Argentina ha salido la nueva Ley de Cine para, precisamente, poner fin a la crisis, pero considera que no es más que una improvisación. Dice: «Yo te juro que por un puente improvisado hecho por un ingeniero improvisado no paso con un camión» (Rodríguez Richart, 2010: 545).

Pues bien, mientras termina la carrera de Casona como guionista, resulta que llegan a España nada menos que seis de sus películas. Basadas en sus obras teatrales, se importan *Los árboles mueren de pie* (1951) y *Siete gritos en el mar* (1954), además de *La tercera palabra* (1956), filme mexicano. De las que escribe a partir de material literario de otros autores, llegan otras tres películas.

La primera en pasar por censura es *La cigüeña dijo ¡Sí!* (1955), en realidad su último guión acreditado en Argentina. Se trata de una adaptación de Casona de la obra de teatro del mismo nombre del dramaturgo español Carlos Llopis. Su director es Enrique Carreras. En Buenos Aires la crítica había elogiado la película por su comicidad (Manrupe y Portela, 1995: 113). En España pasa la censura por los pelos. La casa importadora, IFISA, pide, de hecho, que la junta de censura la vea y autorice su importación antes de gastarse dinero en copias, publicidad y demás. Los censores la visionan el 25 de octubre de 1956 y dicen que «hay muchas frases de mal gusto y groseras», que «la adaptación de Casona diluye el fresco y espontáneo original», que es «una payasada a cargo de Lola Membrives, aunque parezca mentira», pero admiten que se importe (AGAC, exp. 3.569). Sin embargo, cuando meses

---

Sociedad General de Autores de España en Argentina. En una crónica publicada en *La Vanguardia* de 15 de abril de 1955 (p. 11), llamar a Casona «maestrillo asturiano» y «vanidoso» y le acusa de plagio.

después pasa la censura digamos normal, algunos censores piden varias modificaciones. Finalmente, el 17 de julio de 1957, se aprueba una versión doblada con esas rectificaciones. Pero el problema ahora es comercial. IFISA no estrena la película hasta dos años más tarde. En Zaragoza, por ejemplo, se presenta en abril de 1959.

En cuanto a *La tercera palabra* (1955), es una película mexicana para la que Alejandro Casona escribe el argumento, mientras Luis Alcoriza se ocupa de la adaptación. Los créditos no mencionan que se basa en la obra de Casona del mismo nombre. Quizás por los cambios introducidos, buena parte de ellos para convertir el filme en un vehículo de lucimiento del famoso cantante de rancheras Pedro Infante, que interpreta varias canciones a lo largo del filme. Con todo, permanece la educación como tema central. *La tercera palabra*, en concreto, cuenta la historia de una maestra (Marga López) que es contratada para educar a un hombre que ha vivido desde niño como un salvaje (Pedro Infante). Casona defiende la idea de que el buen salvaje puede convertirse en educador de los que se dicen seres civilizados y acabar con su mundo de «suciedad, mentira y engaños». El filme plantea un retorno a la naturaleza que coincide con el final de *Nuestra Natacha*, con la que guarda otras muchas similitudes.

También como precaución, la casa importadora, Pelimex, somete *La tercera palabra* a una censura previa. Esta tiene lugar el 2 de enero de 1957 y se deniega su importación. Pelimex pide una revisión de este dictamen el 7 de mayo con el argumento de que está dispuesta a efectuar cortes y a cambiar escenas y diálogos. Hay una escena de baño sin ropa, relaciones prematrimoniales, etc. Pero el 26 de junio la censura se ratifica en su dictamen. Uno de los censores, Julio Fuertes, dice: «Está muy bien prohibida». Y añade que es inverosímil, inmoral y «peligrosa para una gran parte de los espectadores, mientras que para los que vayan comprendiendo sus intenciones sentirán náuseas o indiferencia». Otro censor dice que es una utopía disparatada y añade: «Si el hombre es malo por su civilización... ¿nos vamos todos a la selva?» (AGAC, exp. 14.850).

En cuanto a *Siete gritos en el mar* (1954), dirigida también por Enrique Carreras, se estrena en Buenos Aires el 7 de julio de 1954. Manrupe y Portella piensa que es una película demasiado teatral y que su trama está muy apurada, al límite de la verosimilitud (1995: 534). Se refieren al hecho de que toda la historia sobre la terrible vida secreta de siete personajes a punto de perecer en el mar resulta ser finalmente el sueño de uno de ellos. Mientras se estaba produciendo esta película Casona había confesado en una de sus cartas: «No me gusta el cine, pero a veces hay que transigir con él» (Rodríguez Richart, 2003b: 62). En España, *Siete gritos en el mar* se presenta a censura el 5 de julio de 1957 y los censores la prohíben «por mala, cursi e inmoral» y «por elogio de la morbosidad». Un censor solo escribe una frase en el dictamen que justifica su prohibición: «Basada en una novela (*sic*) de Casona».

El importador, Jenaro Chamorro, de Goya Producciones, pide que se dicte un nuevo dictamen una vez haya realizado los cortes que atenten contra «los principios básicos de la moral y buenas costumbres» y «aquellos otros que no estuvieran de acuerdo con nuestros estamentos políticos sociales o significaran antítesis de los mismos» (AGAC, exp. 16.325). Pero su recurso es anulado, evidenciando que la razón principal de su prohibición se encuentra en Alejandro Casona.

Finalmente, está el caso de *Los árboles mueren de pie*. En Argentina se estrena apta para todos los públicos el 9 de julio de 1951, después de tres años en los escenarios de Buenos Aires. La película plantea la existencia de una asociación que «pretende llegar a la caridad por el camino de la poesía», es decir, una especie de ONG cuyos miembros se disfrazan e interpretan distintos papeles para que se cumplan las ilusiones de la gente: «sembrar ilusiones puede ser una labor tan digna como sembrar trigo», dice el director de la asociación (Arturo García Buh). La crítica argentina habla de una película de calidad y con fuerza (Manrupe y Portela, 1995: 32).

En España, dado lo sucedido con *Casa de muñecas*, nadie se interesa por *Los árboles mueren de pie* durante un tiempo. Luego, en febrero de 1954, Cifesa pide una licencia para su importación. Sin embargo, desiste de traer la película por las dificultades en la aplicación del acuerdo cinematográfico con Argentina y por las tensiones contra el régimen que poco después crean los exiliados españoles en aquel país. Me refiero al momento en que Perón está a punto de romper con Franco y reconocer la República. Pero ahora, en 1957, Cifesa está dispuesta a comercializarla si pasa la censura, de forma que se integre en un lote de películas de Alejandro Casona que también incluye *Si muero antes de despertar* (1951) y *No abras nunca esa puerta* (1952), de las que hablaremos a continuación. Como el título *Los árboles mueren de pie* remite a una obra de Casona bien conocida, Cifesa lo cambia por el de *El nieto del Canadá*. La junta visiona la película el 27 de marzo de 1957, la califica de tercera por «cursi y artificiosa» y, aunque aprueban su proyección, considera que se trata de una apología de la mentira piadosa y de un filme con incautas «pretensiones de bondad filantrópica». Uno de los censores, Alfredo Timermans, el segundo en el escalafón de mando del cine franquista, escribe en su informe: «Basada en una obra teatral de Casona con todas las características de su procedencia», alusión que consideramos se refiere a la Institución Libre de Enseñanza (AGAC, exp. 15.745). Según González Ballesteros, se suprime en el tráiler el crédito que dice: «Inspirada en una obra de Alejandro Casona» (1981: 261).

En junio de 1957 Cifesa importa la película. Arranca su comercialización con seis copias y tira cinco más en septiembre. Pero la cuarta película de Casona que se estrena en España funciona más bien a escala provincial, porque en Barcelona no se presenta hasta el 3 de noviembre de 1958. En Madrid lo hace mucho más tarde: en febrero de 1960, formando parte del circui-

to de locales de reestreno y programa doble sin que ninguno de los grandes diarios de la capital se haga eco de ella.

## 7. LAS ADAPTACIONES PARA CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Tampoco corren buena suerte las dos adaptaciones de los relatos de misterio de Cornell Woolrich que Alejandro Casona escribe para los Estudios San Miguel y para el director Carlos Hugo Christensen. Me refiero a *Si muero antes de despertar* (1951) y *No abras nunca esa puerta* (1952). En principio se trataba de hacer una sola película con tres relatos de Cornell Woolrich (también conocido por sus seudónimos de William Iris o George Hopley), pero al resultar uno de ellos demasiado largo se decide rodar dos películas. Mientras trabaja en este proyecto Casona reconoce que el cine no consigue atraerle con la «devoción entrañable y única del teatro» (Rodríguez Richart, 2003b: 58). Sin embargo, de este trabajo salen dos clásicos (Russo, 2005).

*Si muero antes de despertar* se estrena en Buenos Aires el 29 de abril de 1952 apta para todos los públicos y hoy está considerada como una de las mejores películas de misterio del cine argentino, casi un ensayo de los miedos de los niños (Manrupe y Portela, 1995: 535; Di Núbila, 1959, II: 153). La película, dice una voz superpuesta, presenta «la eterna batalla del niño y el monstruo» tantas veces narradas en los cuentos. De hecho, la película es un cuento más modernizado. El lobo, por ejemplo, puede ser un «hombre grande» y el niño, cualquier muchacho que va a la escuela. Y así se abre la película. Un muchacho, que tiene demasiada imaginación y es hijo de un policía, acude a una clase donde niños y niñas comparten el aula, visten uniforme y reciben clases de una maestra. Una de sus compañeras será víctima del malvado y el muchacho conseguirá salvarla. La tesis de la película es que «[s]olamente la pureza puede vencer a las fuerzas del mal, solamente la inocencia de un niño puede matar al monstruo».

En cuanto a *No abras nunca esa puerta* (1952), se estrena en Argentina con unas críticas también muy buenas, sobre todo, para el director. Manrupe y Portela dicen que es un clásico de visión obligatoria (1995: 411 y 412). La puerta del título se refiere a la puerta que da acceso al mal. El primer episodio cuenta el intento de venganza de un joven (Ángel Magaña) cuya hermana se suicida tirándose por la ventana por deudas de juego, pero el joven se equivoca y mata a alguien que no es culpable o no es el culpable último. El segundo episodio, dice un cartel, es una historia para el tacto y el oído, pero se va a intentar contar para los ojos. Presenta a una madre ciega (Ilde Pirovano) que recibe la visita de su hijo y de la banda de criminales a la que pertenece, los cuales han matado a una persona en un atraco y buscan refugio.

En España, la primera en pasar por censura es *No abras nunca esa puerta*. Lo hace el 14 de febrero de 1958 y es prohibida por desagradable, trucu-

lenta, cruda, folletinesca y exponer el mal de forma repugnante. Ningún censor menciona que la adaptación y los diálogos son de Casona. *Si muero antes de despertar* se presenta a censura poco después, el 20 de febrero de 1958, con el título de *El vampiro acecha* y también es prohibida. Los censores dicen que es repugnante, antipática, cruel, inverosímil, morbosa, forzada, agobiante. Y uno de ellos concluye: «La cinta es desagradable y hasta repugna el detalle de la conducta del vampiro. Ello unido a que el autor del diálogo es Casona, aconsejan prohibir su exhibición» (AGAC, exp. 17.285).

Días después Cifesa pide la revisión de ambos dictámenes. En el caso de *No abras nunca esa puerta* argumenta que la película forma parte del convenio de intercambio entre Argentina y España, cuya aplicación merece cierta atención. Además la compañía está dispuesta a efectuar los cortes que se consideren. En el escrito sobre *Si muero antes de despertar*, Cifesa pide la revisión porque, dada la situación crítica de la casa productora argentina en aquel momento (los estudios San Miguel llevan años sin producir películas), tal vez a Cifesa le sea imposible sustituirla por otro título, lo que supondría un importante quebranto económico. Ante ambas reclamaciones, se reúne la junta de censura el 17 de marzo. Los censores aprueban *Si muero antes de despertar* para mayores de 16 años, con la condición de que se corte «el nombre de Alejandro Casona en los títulos de presentación» (AGAC, exp. 17.285). Pero mantienen la prohibición sobre *No abras nunca esa puerta*. Su decisión demuestra que los censores adoptan una solución salomónica en lo que respecta a Cifesa. Son más duros con Casona, pues su impronta se borra con la prohibición de *No abras nunca esa puerta* y el corte de su nombre en *Si muero antes de despertar*.

Para el estreno de esta última, Cifesa prepara frases publicitarias como «Si Vd. es propenso a las impresiones fuertes le recomendamos que no venga a ver EL VAMPIRO ACECHA». En Madrid, la película se presenta el 10 de octubre de 1960, sin que de nuevo la crítica se ocupe de ella. Forma parte de un estreno simultáneo en cines de barriada dentro de un programa doble que incluye también una película de reestreno.

## 8. EL CINE DE CASONA BAJO LA APERTURA

Pese a la hostilidad que hacia él muestran los sectores más reaccionarios del franquismo, Casona vuelve a fijar su residencia en España en abril de 1962 (Jardón López, 2004). Paulatinamente se van estrenando sus obras con una buena acogida de público y cierta polémica entre la crítica. ¿Es un teatro comprometido y social, como aquel que la izquierda del 36 quiso ver en *Nuestra Natacha*, o más bien es un teatro evasivo y burgués, como denuncia la izquierda de aquel momento? (Lebrede, 1985; Díaz Castañón, 1990; Aznar, 2012).

Para entonces Casona lleva años alejado del cine, aunque, al hilo de su éxito en los escenarios españoles, siguen llegando algunos títulos escritos en

su etapa argentina e incluso en España se ruedan adaptaciones de sus obras. Son películas que aparecen en un momento de apertura política. Hasta se ha legislado un código de censura para evitar dictámenes arbitrarios. Pero ni bajo este nuevo clima el cine de Casona encuentra acomodo.

A comienzos de 1964 la empresa Castilla importa *Un ángel sin pudor* (1953), otra colaboración de Casona con Carlos Hugo Christensen. Se trata de una comedia basada en la obra *Un petit ange de rien du tout*, de Claude-André Puget. Cuenta la historia de un ángel que baja a la tierra transformado en mujer y vive una historia de amor. Manrupe y Portela dicen que es una de las mejores comedias del «más allá» y que merece una revalorización (1995: 29). A la censura franquista llega en febrero de 1964 y es prohibida prácticamente por unanimidad porque atenta contra la norma 14 del código de censura sobre respecto a las creencias religiosas. Uno de los censores dice: «El tema es demasiado serio para trasladarlo a broma. Su tratamiento es a veces tan estúpido que hace menos aceptable su visión». Y otro afirma que es «una farsa ramplona sin calidad artística» (AGAC, exp. 29.695).

También sufre muchos obstáculos *La tercera palabra*, que como vimos había sido prohibida en 1957. Ahora José J. Labrador, del cineclub del Ateneo de Madrid, pide una autorización para su exhibición solo en cineclubs. El 11 de marzo de 1964 los censores discuten largamente sobre la película. Casona ya está en España y parece que la obra se va a montar en los escenarios la temporada siguiente. Finalmente, la junta de censura la prohíbe por 6 votos contra 2. El sacerdote Manuel Villares vuelve a incidir sobre la relación del filme con la Institución Libre de Enseñanza cuando dice: «tufillo roussoniano, a base de tópicos expuestos con toda pedantería y afectación que pueden resultar confusa para el público a que se destina. Como por otra parte, no tiene calidad, no debe autorizarse» (AGAC, exp. 37.711). En las primeras páginas de *La tercera palabra*, Casona dice que los que se quedan en medio de la izquierda y de la derecha suelen recibir pedradas de los dos lados (1969, II: 86) y eso es lo que le está pasando a él en esos momentos: los franquistas le censuran y los antifranquistas le acusan de autor evasivo.

En octubre de ese mismo año, se estrena en los escenarios de Madrid *La tercera palabra* con dirección de Cayetano Luca de Tena y Alberto Closas al frente del reparto. En su «Autocrítica» para *ABC* (20-10-1964, p. 76), Casona señala que su tema es «la educación natural en conflicto con la educación social», pero en ningún momento menciona a Rousseau. Dice que su inspiración se halla en nuestros clásicos y menciona el Segismundo de Calderón. Como la obra llega a estar cuatro años en cartel, el 4 de marzo de 1966, Pelimex decide aprovecharse de su éxito y vuelve a presentar la película a la censura. Esta vez, para no entrar en contradicción con los escenarios, se autoriza su importación con un corte en el rollo 5 y para mayores de 18 años.

En fin, aunque el cine español hecho a partir de su obra no es nuestro tema, es importante que cerremos este trabajo dejando constancia de cómo esos fil-

mes son recibidos por la censura franquista. En marzo de 1964 se examina la versión cinematográfica española de su obra *La barca sin pescador* (1964), dirigida por José María Forn. Estela (Amparo Soler Lear), el personaje que da nombre a la barca sin pescador, dice en cierto momento: «Creo que la vida, aunque a veces es amarga, hay que vivirla. Creo que en la tierra y en el mar está todo lo que necesitamos. Y creo que Dios es bueno. Con eso me basta». Según dictamen de la censura de 14 de marzo, se aprueba su proyección, pero uno de los censores señala: «Teatro de Casona» (AGAC exp. 30.400), como queriendo decir: «Ya está aquí esta otra vez con sus fantasmas, sus diablos, su didactismo, su moral complicada y confusa, su utopismo y su institucionalismo». De hecho la película se califica de Segunda B y para mayores de 18 años para perjudicar gravemente su explotación económica. El 28 de abril de 1964 José María Forn presenta una reclamación. Argumenta que la película carece de sexo y de violencia, la tesis de la película es altamente moral y la obra de teatro del mismo título ha sido autorizada para todos los públicos. La censura, en efecto, considera que esto último puede considerarse una arbitrariedad y rectifica un grado. La califica de Segunda A y para mayores de 14 años.

## CONCLUSIONES

Del total de películas escritas por Alejandro Casona entre 1936 y 1955, una veintena, solo nueve se intentaron importar a España y cabe pensar que el resto no llegó por lo que pasó con estas. De esas nueve, siete fueron prohibidas para siempre, permanecieron en cuarentena durante años o bien sufrieron algún corte, en especial, el título de crédito que mencionaba a Alejandro Casona. ¿Qué prohibió el franquismo, qué quería prohibir o qué contenido borró al actuar así? Desde luego, cercenó lo que era más personal del autor, ese realismo poético que define su obra, ese enfrentamiento entre realidad y fantasía, un mundo desligado de lo contingente, pero no del hombre, como diría el propio autor (Monleón, 1965: 16-17). Pero, sobre todo, y eso es lo que hemos querido sostener aquí, se persigue el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza: el poder emancipador de la educación, la necesidad de renovar su pedagogía, la liberación de la mujer, la vuelta a la naturaleza, la denuncia de las circunstancias que llevan al hombre al mal, al sufrimiento y hasta el suicidio, etc. Cuando en los expedientes de censura aparecen palabras como «utopía», «bondad filantrópica», «roussoniano» o «morboso espíritu» se está aludiendo a todo ello, a que el cine de Casana está lleno de personajes y situaciones relacionadas con el principio krausista del poder de la educación. Hasta se podría aplicar a su cine aquella frase, aquí dicha sin ninguna intención despectiva, de que «se ve al maestrillo de escuela» (Arce, 1982: 12).

En fin, las relaciones cinematográficas entre Argentina y el régimen de Franco tuvieron muchos puntos de tensión y la posibilidad de que los exilia-

dos cultivasen en América el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y lo trajesen a España, incluso importado por una compañía tan franquista como Cifesa, fue uno de ellos; de ahí la prohibición del nombre de Alejandro Casona y, posteriormente, la exigencia de silenciar su vínculo con el institucionismo. En una carta escrita a Margarita Xirgu con fecha de 8 de mayo de 1965, Casona dice sobre su regreso a España: «En cuanto a la gente, me he tropezado, como es natural, con el enemigo resuelto —unas veces de frente y otras embozado— dispuesto a la última calumnia y la última vileza; pero de verdad muchos menos de los que esperaba. En general, hay un ánimo dispuesto al diálogo, una actitud respetuosa y unas ganas evidentes de “no hablar de aquello”» (citado por Salvat, Ciurans y Salvat, 1997: 335-336).

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilera Sastre, Juan y Manuel Aznar Soler (2000). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de su época*. Madrid: ADE.
- Arce, Evaristo (1982). *Obra inédita de Casona. Charlas radiofónicas*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Arias, Manuel Antonio (1966). «Casona, pedagogo», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 57, pp. 73-84.
- Aznar Soler, Manuel (2012). «Ricardo Doménech y el teatro de Alejandro Casona: breve historia de una polémica», *Anales de la literatura española contemporánea*. 37, 2, pp. 69-98.
- Burke, Peter (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, Peter (2001). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Casona, Alejandro (1969). *Obras completas, II*. Madrid: Aguilar.
- Castellano, Juan R. (1960). «Doctrinas pedagógicas de Alejandro Casona», *Hispania*. 43, 1, pp. 25-29.
- Díaz Castañón, Carmen (1990). *Alejandro Casona*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- Díaz-Marcos, Ana M.<sup>a</sup> (2009). «Peligrosas rebeldes: disciplina y autoridad en “Muchachas de uniforme” (1931) de Christa Winsloe y “Nuestra Natacha” (1935) de Alejandro Casona», *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*. 48, pp. 37-54.
- Diego Pérez, Carmen (2007). «Alejandro Casona, un educador entre bambalinas» [en línea]. <http://hdl.handle.net/11162/4422>.
- Díez Puertas, Emeterio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Díez Taboada, Juan M.<sup>a</sup> (1992). «Alejandro Casona en su primera época», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coord.) *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid: CSIC, pp. 111-120.
- Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 2 vol.
- Feito, José M. (1986). «La pedagogía libertaria de Nuestra Natacha», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 119, pp. 985-1015.
- Fernández Insuela, Antonio (1995). «A propósito de Alejandro Casona y la guerra civil», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 145, pp. 427-444.
- González Ballesteros, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: UCM.
- Gubern, Román (1994). *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Madrid: Cátedra/Filmoteca.
- Jardón López, Isabel (2004). «El regreso del exilio de Alejandro Casona: correspondencia epistolar con Joaquín Maurín», *Clarín: Revista de nueva literatura*. 51, pp. 83-88.



- Jiménez-Landi, Antonio (1996). *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Madrid: Editorial Complutense.
- Lebrede, Raquel (1985). «Apuntes sobre la crítica social en el teatro de Alejandro Casona», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 115, pp. 653-658.
- Lorenzo Benavente, Juan Bonifacio (1987). «Nuestra Natacha en la pantalla», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 121, pp. 3-71
- Manrupe, Raúl y M.<sup>a</sup> Alejandra Portela (1995). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mayordomo Pérez, Alejandro (coord.) (1999). *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Monleón, José (1965). «Alejandro Casona y su teatro», *Primer Acto*. 49, pp. 16-19.
- Plans, Juan José (1970). *Casona*. Oviedo: Caja de Ahorros.
- Ramos Corrada, Miguel (2009). «La relación epistolar entre Alejandro Casona y Enrique Amorim», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 34, 2, pp. 625-642.
- Ramos Corrada, Miguel (2010). «Más sobre la recepción crítica de Alejandro Casona en Buenos Aires», en VV.AA., *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*. Oviedo: KRK, pp. 501-520.
- Rey Faraldos, Gloria (1992). «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coord.) *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939* Madrid: CSIC, pp. 152-164
- Rodríguez Richart, J. (1963). *Vida y teatro de Alejandro Casona*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Rodríguez Richart, J. (1971). «Ibsen, Casona y J. de la Cueva: historia de una polémica». Castellón de la Plana: Armengot. [Separata de *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. XLVII, cuaderno I].
- Rodríguez Richart, J. (2003a). «Correspondencia inédita Casona-Aub (1948-1960)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 28, 2, pp. 347-384.
- Rodríguez Richart, J. (2003b). «Cartas inéditas de Alejandro Casona a Julio y a Conchita Reyes», *Murgetana*. 104, 2001, 123-153.
- Rodríguez Richart, J. (2010). «Alejandro Casona, Pastor Serrador, Luisa Sala: correspondencia inédita», en VV.AA., *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*. Oviedo: KRK, pp. 501-520.
- Russo, Eduardo (2005). «El thriller argentino: notas sobre tres casos extraños», *Cuadernos de cine argentino*. 5, pp. 58-81.
- Salvat, Ricard, Enric Ciurans Peralta y Núria Salvat (1997). «Alejandro Casona: el creador de un nuevo teatro popular», *Assaig de Teatre*. 7-8-9, 331-349.
- Santana, Juan (1966). «Maestro y misionero», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 57, pp. 111-114.
- Scavuzzo, Mariana Carla (1992). «La crítica argentina y el teatro de un exiliado a principios de la década del 40: Alejandro Casona», en Jorge A. Dubatti (coord.) *Comparatista*. Madrid: Biblos, pp. 201-213.
- Ute, Daniel (2001). *Compendio de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Utrera Macías, Rafael (2006). *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*. Sevilla. Fundación del Monte.
- Villalba Álvarez, Marina (1985). «Alejandro Casona y *Nuestra Natacha*. Experimentación semiótica», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 116, pp. 873-888.
- Villalba Álvarez, Marina (1986). «Alejandro Casona: Datos biográficos. Producción literaria (1962-1965). El autor y la crítica», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. 119, pp. 921-936.

Fecha de recepción: 23 de julio de 2013.

Fecha de aceptación: 11 de febrero de 2014.

