

UNA MIRADA SOBRE LA ESPAÑA RURAL DE LOS 50

Ausencia y presencia del acercamiento documental

Francisco Javier Gómez Tarín
Agustín Rubio Alcover
Dpto. Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I. Castellón

INTRODUCCIÓN

Toda expresión artística es reflejo de su época, al igual que las representaciones cinematográficas, consideremos a estas artísticas o no; de hecho, el cine es sobre todo una industria, pero no cabe duda de que esta también tiene sus intereses vinculados al contexto y situación temporal en que se da.

Intentar una aproximación a algo tan etéreo como el documental rural en el cine español de los años 50 del pasado siglo, a sabiendas de que ni el documental ni los acercamientos al mundo rural gozaban de entidad cualitativa ni cuantitativa es, si no imposible, al menos complejo. Ciertamente, hay materiales de carácter etnográfico o folklórico, comunes a todas las épocas, pero su entidad discursiva no consigue despertar la pluma (hoy teclado de ordenador) que uno intenta desplazar sobre el papel (hoy pantalla cibernética). Y podríamos pensar en el tríptico de Val del Omar (*Aguaespejo granadino*, 1953-55; *Fuego en Castilla*, 1958-60; *Acariño galaico*, 1961-81), pero este autor está ya lo suficientemente estudiado por expertos que han demostrado su gran capacidad para reflexionar sobre realizadores otrora sumidos en el olvido. Otra posibilidad sería traer a colación la figura de Edgar Neville, precisamente en una década en que su producción fue muy reseñable, con ese documental insólito que fue *Duende y misterio del flamenco* (1952), de vena didáctica y

voluntad recopilatoria, pero alejado del aspecto rural que aquí constituye el nexo de unión.

¿Por dónde encaminar los pasos, pues? Vaya por delante nuestra negación a entender el documental como un género separado de la ficción, con independencia de que sí podamos encontrar formas diferentes de trabajar a nivel de producción, lo que, coincidiendo con Guy Gauthier, hemos venido denominando *método de trabajo documental*; queremos decir con esto que el hecho de *documentar*, que estaría en la esencia misma de lo que consideramos con la dichosa etiqueta, puede llevarse a cabo tanto con materiales denominados documentales como con los denominados ficcionales: la ficción documental y, en muchos casos, lo hace de mejor forma y con mayor complejidad; lo hace sobre el espacio y el tiempo, construyendo una visión de mundo ideológica, política, moral... permitiendo, en los casos más relevantes, que el espectador pueda incorporar su criterio y bagaje cultural mediante la puesta en evidencia del dispositivo.

Así pues, podemos validar y/o identificar una visión de mundo a través de las representaciones. ¿Se documenta lo rural en las películas de ficción de la década? Creemos que sí, y, si no todo lo ampliamente que podríamos desear para un estudio en profundidad, queremos al menos intentar reflexionar sobre ello de forma que se desvelen tanto una visión sobre el mundo rural como un acercamiento a modos y maneras que en muchos casos son herencias de un pasado que se considera en vías de extinción; también para un esclarecimiento del porqué del cómo de tales representaciones: en este sentido, el caso de *Surcos* (José Antonio Nueves Conde, 1951), que como recientemente han recordado José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán iba a llamarse en principio *Surcos en el asfalto* (2011: 85), no solamente es un buen ejemplo sino que cumple la función de ser paradigmático.

LO RURAL EN EL CINE

Y es que, como el provinciano y el golfo de *Segundo López, aventurero urbano* de Ana Mariscal (1952), o el agente a quien interpretara Manolo Morán en el célebre éxito popular de Rafael J. Salvia *Manolo, guardia urbano* (1956), el cine español de los años cincuenta acontece de manera preponderante en las ciudades, y más concretamente en la capital. Lo cual no es en modo alguno extraño, habida cuenta que, como destacó en su voluminoso catálogo comentado de la producción nacional de la década Carlos F. Heredero, es en ese lapso precisamente en el que se aceleran dos procesos paralelos, a saber, el éxodo rural y la industrialización (1993: 32); lo cual, tal como anotara José Enrique Monterde (1995: 245), acarreó nuevos problemas, a saber: “Ya no se trata de la reconstrucción del país, sino de la necesidad de dar cobijo a los importantísimos sectores de la población rural que emigran hacia los grandes núcleos industriales. Carencia de viviendas e infraestructuras urbanas y educativas, readaptación social y psicológica a un nuevo ambiente claramente traumático para esa población rural que en muchos casos se enfrentaba a un marco social inédito y que afectaba distintamente a la juventud y a sus padres”.

Todo ese flujo migrador, en acelerada marea humana que se aposenta en las ciudades durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, huyendo de las carencias del espacio rural, arrastra consigo una visión de mundo y unas costumbres que contagian las formas de vida urbanas hasta el punto que sería difícil en ciertos núcleos poblacionales distinguir entre la idiosincrasia rural y la urbana. Por lo tanto, necesariamente salpican las tramas e imágenes del cine de la época. Cuando más tarde, ya en los 60, la mirada más convencional sobre el emigrante rural haga “sangre” sobre su falta de educación y sus costumbres ancestrales, pues no están en “el signo de los tiempos”, el factor ideológico determinará que la parte ética y moral que procede del campo, del saber popular enraizado en lo rural, es la “reserva espiritual” y, pese a sus

carencias, está en posesión de la verdad (algo muy útil y eficaz para la caverna gobernante: mírese, si no, lo que sigue ocurriendo en nuestros días). Ni qué decir tiene que esta pieza del engranaje la ilustrará muy bien el personaje, casi siempre similar, interpretado por Paco Martínez Soria.

Así pues, tiene todo el sentido y es coherente con la hipótesis que Castro de Paz y Cerdán mantienen en el estudio antecitado, que el cine español más virulento y disidente migrara del campo a la ciudad, y que las películas costumbristas más ásperas y suburbiales (no siempre del todo conscientes de su potencial crítico, o hecho en ocasiones desde los postulados radicalmente reformistas de los falangistas auténticos más desencantados con la deriva del Régimen) de los primeros años cincuenta, fueran siendo arrinconadas por las fábulas postneorrealistas, análogas de la variante rosa italiana, y que preludiaban lo que en nuestro país acabó cristalizando en la Tercera Vía de los José Luis Dibildos, José María Forqué, etcétera. A este respecto, la proscripción de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), habría funcionado como simbólico aviso para navegantes. O sea, y dicho en pocas palabras: que la progresiva e interesada *desactivación* de una tradición esencialmente subversiva, sustituida por un cine más blando y moderno, homologado con el que se hacía allende nuestras fronteras pero por la misma regla de tres más anodino y desconectado del público popular, orgánico con respecto al Desarrollismo de los sesenta, pasó por la mudanza de las cámaras desde las “ciudades de provincias”, como la *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), o el extrarradio de la Villa y Corte, a los enclaves más reconocibles y propiamente turísticos de Madrid.

Si revisamos a la luz de lo anterior los materiales cinematográficos de que disponemos (y no son todos, pues han de tenerse en cuenta no solo las dificultades de acceso a buena parte de nuestro patrimonio, sino el lamentable estado o, directamente, la inexistencia de películas perdidas para siempre o

quién sabe en qué limbo), por supuesto seleccionando aquellos que nos resultan más conocidos, sea por su difusión o por su importancia, podemos establecer una serie de categorías para la mirada sobre el mundo rural:

1. *La pervivencia de lo rural en la ciudad tras la inmigración.* Se trata de películas en las que la permanencia de los modos y maneras traídas a la ciudad desde el campo, de la mano de los desplazados, siguen vigentes durante un periodo de adaptación, habida cuenta de que un elevado porcentaje de la población urbana se nutre y crece de tal fenómeno social. Amén de la ya citada *Surcos, Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) o *El emigrante* (Sebastián Almeida, 1958), que ya anuncia la diáspora, ejemplifican este tipo.
2. *La idealización del mundo rural.* Hace eco aquí el interés de la dictadura por mantener vigentes algunos aspectos morales e ideológicos que se le suponen -no siempre con rigor ni veracidad- al ámbito rural, tales como el honor, el apego a la tierra, la religiosidad, o la fuerza y convicción del núcleo familiar. Películas de Antonio del Amo, como *Historia en dos aldeas* (1951) o sus films con Joselito, *El pequeño ruiseñor* (1956), *Saeta del ruiseñor* (1957) y *El ruiseñor de las cumbres* (1958); así como las cintas tipistas y folklorizantes de un Ramón Torrado, como *La niña de la Venta* (1951), y similares, se sitúan en este rango.
3. *La visión del mundo rural como espacio abonado para lo retrógrado.* En este caso, el polo opuesto al anterior: se entiende el ámbito rural como el lugar de lo trasnochado, con costumbres y modelos de vida obsoletos y que deben superarse para alcanzar la modernidad que impone el entorno urbano y que es el único camino de la prosperidad. En consecuencia, se ridiculiza al hombre del campo y sus costumbres, si bien, en muchos casos, una moralina final trae a colación la importancia de sus recios valores. En este registro se

mueven, ambiguamente, *Sangre en Castilla* (Benito Perojo, 1951), *El alcalde de Zalamea* (José G. Maesso, 1953), *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), la bardemiana *La venganza* (1957), y otras especialmente reaccionarias o ejemplificadoras de la dureza de la vida en el campo, como *Puebla de las mujeres* (Antonio del Amo, 1952) o *Viento del norte* (Antonio Momplet, 1954).

4. *La semiruralidad, en las ciudades de provincia*. Espacio privilegiado, a caballo entre lo urbano y lo rural, donde las costumbres siguen manteniendo el vigor del pasado y se cruzan con el cambio, en un proceso de constante transformación no exento de problemas a los que este tipo de filmes dedicarán el eje axial de sus tramas. El caso más evidente es el de *Calle Mayor*, claro está, pero otros títulos, como las producciones de la Aspa Films de Vicente Escrivá *La Cenicienta y Ernesto*, de Pedro L. Ramírez (1957), o su coproducción con Italia *Soledad* (Enrico Gras y Mario Craveri, 1958), casi una *road movie*, abonan este terreno.
5. *La vida en el campo*. Materiales que privilegian una mirada documental sobre el contexto rural y que le otorgan un protagonismo antropomórfico, hasta el punto que el propio entorno se convierte en determinante de los actos y pasiones que se desarrollan en la trama argumental. De pasada, las películas ambientadas en la Guerra de Sucesión o que tocan el fenómeno del bandolerismo, como *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953), *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1954), *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957) o *Diego Corrientes* (Antonio Isasi, 1959), u otras como la *Sierra maldita* del citado más arriba Antonio del Amo (1954), así como el revalorizado film de Pedro Lazaga *Cuerda de presos* (1955), lo ilustran.

Intentamos aquí, pues, acercarnos a estas cinco posibilidades introduciendo algunos ejemplos ilustrativos pero sin ánimo de exhaustividad; sin embargo, conviene señalar que los unos no son excluyentes de los otros y estos cinco parámetros se imbrican con frecuencia.

ELEMENTOS DE BASE

Antes es importante dejar sentado que el cine, por propia definición, es eminentemente urbano; nace y se desarrolla en la ciudad, y, en consecuencia, su mirada natural se proyecta sobre lo urbano:

Los historiadores (no los del cine, sino los de la sociedad) se han ocupado poco de ello, pero es un hecho que el cine ha constituido, desde los albores de nuestro siglo, el cemento de la ciudad contemporánea: no sólo la ha retratado y ha escrito su crónica, sino que ha creado su mitología y ha constituido el más eficaz instrumento de integración acelerada de las masas de nuevos ciudadanos recién llegados del campo.

Y no sólo esto: ha sido también su embajador y propagandista: con el cinematógrafo los usos y costumbres de la ciudad y, con ellos, su mitología, penetraron en los ámbitos rurales a modo de un imaginario a la vez fascinante e incomprensible que habría de erosionarlos progresivamente (González Requena, 1988: 13)

Todo ello implica la necesidad de entender que, sean cuales sean las tramas y los mecanismos de representación puestos al servicio de un texto cinematográfico en el que lo rural mantenga cualquier tipo de protagonismo, "el cine de tema rural o campesino está siempre articulado -y aquí el **siempre** puede interpretarse con la rotundidad de una ley física- a partir de una **mirada urbana**. Y es esta mirada urbana -es decir, mirada dirigida desde la ciudad ya que traduce los sistemas de valores, pero también los gustos, de la ciudad- la que escoge lo que debe ser mostrado, la que determina lo que debe ser subrayado, la que en suma, ordena la puesta en escena y orquesta el relato" (González Requena, 1988: 14).

Por otra parte, sobrevuela cualquier acercamiento al cine con ambiente rural la tradición representacional de lo que se ha venido denominando *drama rural*:

El drama rural se caracteriza por un registro dramático muy tensado a través de la activación de los puntos de vista encontrados y más agresivos de conflicto dramático. Evidentemente, la aspereza y la violencia de estas fuerzas agresivas encuentran un ámbito -y una escenografía- idónea en el contexto rural, entendido éste como recio, primario y carente de elementos sociales mediadores que puedan suavizar o sofisticar los choques de las fuerzas antagónicas [...]

De las características semánticas del arquetipo de lo "rural" podemos deducir un nuevo rasgo determinante para la definición del género: la presencia de un código moral y de costumbres rígido e inflexible cuya violación -real o aparente- es acusada socialmente como la transgresión de un tabú que amenaza (o, cuando menos, implica) al conjunto social.

Se trata, pues, de una estructura que articula tres factores elementales:

- 1) un código rígido que contiene un tabú (sexual);
- 2) una transgresión real o aparente de tabú;
- 3) una publicitación de la transgresión que conduce a una intervención del cuerpo social en el conflicto dramático (González Requena, 1988: 16-17)

Finalmente, la década de los cincuenta registra un acontecimiento singular y determinante para el cine español: las conversaciones de Salamanca, que tuvieron lugar en mayo de 1955 y en las que se dieron cita representantes de todos los estamentos del sector cinematográfico español (artistas, profesionales, críticos), de toda procedencia y signo ideológico, para intentar hacer balance de la situación de nuestra cinematografía y sus perspectivas de futuro. En aquellas jornadas, Juan Antonio Bardem pronunció su famosa sentencia "el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico". Estas palabras condicionaron durante años la posición de una gran parte de los estudiosos y críticos del cine español, incapaces de separar el grano de la paja y viendo males endémicos en todo producto nacional; de alguna forma, el exceso autocrítico -no sin parte de verdad- arrastró un sanbenito del que sería muy difícil zafarse.

Así pues, estas tres cuestiones, la pertenencia del cine a la concepción urbana, la fuerza pregnante del drama rural y la visión negativa sobre nuestro propio cine, son elementos indisolubles de cualquier estudio sobre la década de los cincuenta orientado hacia la perspectiva de la representación de lo rural en los textos fílmicos.

VISIONES DE MUNDO

Los cinco parámetros prefijados anteriormente en torno a la presencia de lo rural en el cine español [recordamos: 1) *La pervivencia de lo rural en la ciudad tras la inmigración*; 2) *La idealización del mundo rural*; 3) *La visión del mundo rural como espacio abonado para lo retrógrado*; 4) *La semiruralidad, en las ciudades de provincia*, y 5) *La vida en el campo*] en ningún caso pueden entenderse como compartimentos estancos ya que las imbricaciones que se producen entre ellos son permanentes, si bien encontramos con frecuencia películas mucho más cercanas a uno u otro de ellos.

Si paradigmática de los comienzos de la década es *Surcos*, no lo es menos *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), avanzadilla de un cine diferente que comenzaba a cobrar vida en nuestro país gracias a los nuevos vientos sembrados por la generación de cineastas que estudiaron en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. La mirada que Berlanga proyecta sobre ese pueblo representativo de las frustraciones y ambiciones de la nación entera, tiene un carácter paternalista y comprensivo sobre la vida en el campo, que aparece, siquiera débilmente, como anclada en el pasado pero con voluntad de encontrar su futuro aunque sea a través de la máscara (presentándonos ante los otros como se supone que los otros nos quieren ver). Esta misma mirada se proyecta también en *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956), en esta ocasión en un pueblecito costero. Vaya por delante

que al hablar de lo rural no hacemos distinciones entre el campo y la costa, si bien es cierto que el término se suele vincular con el campo frecuentemente.

El problema de los posicionamientos sobre el mundo rural a partir de las representaciones llevadas a cabo por cineastas cuya cultura es puramente urbana, es que debemos leer entre líneas. Las tramas argumentales se desarrollan en ocasiones en el mundo rural (sea el campo o la costa), pero son raras las veces en que tales entornos aparecen con una entidad antropomórfica, protagonista de las vicisitudes de los personajes. Así, en esa semiruralidad que podemos adjudicar a las ciudades de provincia, títulos como *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) o *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) desvelan que las relaciones de dependencia entre los personajes responden más a concepciones propias del drama rural que de las tramas urbanas, pero no se constituyen en eje central, aunque sean determinantes; ítem más cuando la voluntad de Bardem es socializar los conflictos para dotarles de una dimensión de clase.

Sin embargo, la familia de *Surcos*, los personajes secundarios de *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), de *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), de *La vida alrededor* (Fernando Fernán Gómez, 1959), e incluso de *El último caballo* (Edgar Neville, 1950) o *Mi calle* (Edgar Neville, 1960), revelan su pasado rural y la pervivencia de algunas de sus costumbres en el entorno urbano, pese a ser títulos enraizados en lo urbanita. Y otro tanto ocurre cuando en ese contexto de crecimiento urbano se apunta el caótico avance de la “civilización” que deja solamente un respiro en las afueras, como puede verse en *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) cuando la pareja se refugia en el campo para ver Madrid a lo lejos y poder tener intimidad.

En todo filme que utiliza el espacio rural como “lugar” para el desarrollo de la acción, se vierte una mirada sobre la forma de vida del momento y esta mirada documenta sobre tal situación, con independencia de las pretensiones del cineasta. Ocurre en *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1958), pero

con mucha mayor fuerza en los casos en que la trama argumental se desencadena en el propio ambiente rural y en un tono melodramático más o menos relacionado con el denominado *drama rural*: así, *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954); *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958), que es una brillante combinación entre el drama social y el drama rural; pero, sobre todo, en el extremo de las pasiones encontradas y desbocadas, *Condenados* (Manuel Mur Oti, 1953), donde se dejan de lado los eufemismos y se trabaja directamente con los elementos de base en su sentido más estricto: la tierra como protagonista inequívoco y eje que une y separa a los personajes, algo telúrico, indispensable en sus vidas como el aire que respiran.

La gran contradicción del cine español de la década, oprimido por un fuerte control de la censura, es el intento oficialista de levantar el vuelo conservando las posiciones ideológicas propias de los más rancios valores patrios. Así, algunos títulos ofrecen una visión del mundo rural inmovilista y propia de tiempos pretéritos que debe evolucionar para modernizarse siguiendo el ejemplo de las ciudades, pero la hechura moral de conceptos como el valor o el honor, vinculados al amor y al odio sin medias tintas, remite una y otra vez a valores más propios del entorno rural que del urbano y, en consecuencia, rompe la posibilidad de un discurso pleno en una u otra dirección.

Los personajes semiurbanos de *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960) se exponen a la comparación con la cultura foránea y acaban siendo claramente ridiculizados. El drama heredero de la tragedia griega, como adaptación, también aparece en *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956), obra de un realizador cómodamente asentado en los registros melodramáticos. Otros títulos vinculan la acción al propio entorno: *Siega verde* (Benito Perojo, 1960), *Historia de dos aldeas* (Antonio del Amo, 1950), *Sucedió en mi aldea* (Antonio Santillán, 1955) o *Marianela* (Benito Perojo, 1956).

CONCLUSIÓN

Lo anterior admite matices, que hemos preferido aplazar hasta este apartado epilodal: por ejemplo, uno de los máximos representantes de la conocida como *generación de los renovadores*, Manuel Mur Oti, en su veta más telúrica (la de *Condenados* [1953] u *Orgullo* [1955]), “dramas rurales” con una “voluntad cosmológica”, como acertadamente los definió Santos Zunzunegui (2002: 53), en los que la ponderación de la fertilidad del campo y de la condición femenina ilustra la decantación de una importante veta del cine español por la categoría del mito. Hablamos del mismo cineasta que, en las postrimerías de la década, practica una inteligente y perversa apropiación de algunas de las constantes del indigenismo comprometido del mexicano Emilio *Indio* Fernández, sustituyendo el maguey por las chumberas, como con gracejo han escrito Castro de Paz y Cerdán (2011: 155), en *Duelo en la cañada* (1959); un detalle que sugiere la posibilidad de que el cine español más inquieto, en el más extenso y amplio sentido de la expresión, adopte estrategias soterradas o se interne por meandros aparentemente inocuos (el cine de géneros, la coproducción internacional), y sea precisamente ese el terreno abonado para que el campo reaparezca.

En esta línea, no queremos dejar de apuntar lo que de sintomático tiene que, en los últimos años de la década, despunten en el terreno del cortometraje tres directores muy dispares y de largo recorrido, que, con el andar del tiempo, encarnarán otros tantos estándares modélicos de los caminos narrativos, estéticos, ideológicos y productivos que el cine español recorrió, y que alcanzan casi hasta el presente: sus nombres son Jesús Franco (*El árbol de España* y *Las playas vacías* datan de 1957 y de 1959, respectivamente), Vicente Escrivá (*Pescadores de Jávea*, de 1957) y José Luis Borau (*En el río*, 1960). Y es que Franco se convertirá en uno de los cineastas más longevos, prolíficos y trotamundos de la historia del séptimo arte, desde que debutó en el largometraje con la muy injustamente desconocida *Tenemos dieciocho años*

(1959), en la que dos estudiantes madrileñas emprenden un viaje hacia ninguna parte por las carreteras de España que destila desorientación e inconformismo; Escrivá, antes guionista y productor de films bajo pabellón de Aspa dirigidos en su mayor parte por Rafael Gil, iniciará una errática carrera como autor total (ocasional realizador y casi siempre guionista y productor) de textos fílmicos y a la postre televisivos a cuál más ambiguo, empezando por la extravagante *El hombre de la isla* (1959), en la que el contexto, idílico pero enrarecido, se presta a lecturas; y Borau, cuyo primer largo será el *spaghetti western Brandy* (1964), hará incursiones en el cine político desubicado como *Hay que matar a B.* (1973), hará las Américas con *Río abajo* (1984), y madurará como una de las personalidades más decisivas, y un referente moral, del cine español, tanto en lo que atañe a la praxis como a su estudio.

Así pues, ¿es esa otra historia...?

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS; CERDÁN, JOSETXO, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, “¿La ficción documenta?: discursos híbridos en la frontera de lo real”, en *Image et Manipulation, Les cahiers du Grimh, Actes du 6^e Congrès International du Grimh*, Lyon, Le Grimh - LCE, 2009. Págs. 319-330.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español” en VV.AA, *El campo en el cine español*, Banco de Crédito Agrícola, 1988.
- HEREDERO, CARLOS F., *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Filmoteca Española, 1993.
- MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE, “Continuismo y disidencia (1951-1962)” en GUBERN, ROMÁN; MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE; PÉREZ PERUCHA, JULIO; RIAMBAU, ESTEVE; TORREIRO, CASIMIRO, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995. Págs. 239-293.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

