


La ciudad perdida y Terroristi a Madrid (1955): dos versiones cinematográficas basadas en la novela de Mercedes Formica


M^a Isabel Rodríguez Fidalgo

Universidad de Salamanca ✉ 

Adriana Paño Ambrosio

Universidad de Salamanca ✉ 

Miguel Soler Gallo

Universidad de Salamanca ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/rced.90545>

Recibido el 27 de julio de 2023 / Aceptado 12 de enero de 2023

Resumen: Este artículo analiza, desde el punto de vista comparativo, la adaptación cinematográfica de *La ciudad perdida* (1951), obra literaria original de Mercedes Formica. Al igual que la novela, la película dirigida por Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla sufrió las consecuencias de la censura dando lugar a dos versiones en 1955: una española (*La ciudad perdida*) y una italiana (*Terroristi a Madrid*). Esta investigación ha permitido identificar cambios sustanciales entre las dos películas que afectan a aspectos tan importantes como el guion y el montaje, y que están ligados a la construcción de la imagen de los dos protagonistas principales, Rafa y María. Esto conduce a dos miradas diferentes: la impuesta por la censura y la de los autores.

Palabras clave: Mercedes Formica; *La ciudad perdida*; *Terroristi a Madrid*; Margarita Alexandre; censura; adaptación cinematográfica.

ENG **La ciudad perdida and Terroristi a Madrid (1955): two film versions based on the novel by Mercedes Formica**

Abstract: This article analyses, from a comparative point of view, the film adaptation of *La ciudad perdida* (1951), an original literary work by Mercedes Formica. Like the novel, the film directed by Margarita Alexandre and Rafael María Torrecilla suffered the consequences of censorship, giving rise to two versions: a Spanish one (*La ciudad perdida*) and an Italian one (*Terroristi a Madrid*). This research has made it possible to identify substantial changes between the two films that affect such important aspects as the script and editing, and which are linked to the construction of the image of the two main protagonists, Rafa and María. This leads to two different views: that imposed by censorship and that of the authors.

Keywords: Mercedes Formica; *La ciudad perdida*; *Terroristi a Madrid*; Margarita Alexandre; censorship; film adaptation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. Análisis y resultados. 4.1. *La ciudad perdida*: de la novela a sus versiones cinematográficas. 4.2. *La ciudad perdida* y *Terroristi a Madrid* (1955): la misma historia y dos montajes. 4.2.1. Ideales políticos, el concepto de añoranza, y pérdida. 4.2.2. El proceso de enamoramiento de los protagonistas. 4.2.3. El desenlace de la película. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rodríguez Fidalgo, M^a. I.; Paño Ambrosio, A.; Soler Gallo, M. (2024). *La ciudad perdida* y *Terroristi a Madrid* (1955): dos versiones cinematográficas basadas en la novela de Mercedes Formica. *Historia y Comunicación Social* 29(1), 121-134

1. Introducción

La Guerra Civil española y el periodo franquista han servido de inspiración para la construcción de innumerables tramas, tanto literarias como cinematográficas. Este es el caso de *La ciudad perdida*, una novela escrita por Mercedes Formica y publicada en 1951 que tuvo años más tarde su adaptación a la gran pantalla de la mano de una de las primeras cineastas españolas, Margarita Alexandre, y Rafael María Torrecilla (García, 2015; Soler Gallo, 2022). Este contexto histórico ofrece a los autores la creación de obras que reflexionan sobre las diferentes coyunturas sociales y políticas que vivieron tanto los vencedores como los vencidos de la contienda. Si bien es cierto, en los primeros años de posguerra, las historias estaban más cercanas a los primeros, dando lugar al denominado cine propagandístico de cruzada para ensalzar al Régimen que comenzó Edgar Neville con *Frente de Madrid* (1939) (Soliño, 2021); en las décadas siguientes, se produce una evolución con el fin de dar cabida también a otros discursos sobre la Guerra Civil, no tan centrados en la victoria y en el afán de revancha (García, 2015). No en vano, los creadores afines a la ideología progresista en esta época tuvieron que enfrentarse a grandes dificultades para que sus historias se ajustaran a las ideas promulgadas por el franquismo. Como consecuencia, para publicar o exhibir sus obras tenían que urdir ingeniosas fórmulas narrativas con las que sortear la censura.

La ciudad perdida, tanto en su versión literaria como fílmica, no se libró del implacable ojo de los censores. Tal es así que la película, fruto de una coproducción hispanoitaliana, cuenta con dos versiones de la misma: una estrenada el 30 de septiembre de 1955 en el Teatro Musical de Madrid con el mismo título que la novela (García, 2015) y otra titulada *Terroristi a Madrid*, de nacionalidad italiana, también de 1955. Como así recuerda Margarita Alexandre en una entrevista:

La versión italiana se montó en Italia. (...) Con el mismo material con que se había montado la copia española, hacían su montaje y rodaban algunas cosas para completar, pero muy poco. Como era para otro país, tú tampoco veías la copia a no ser que tuvieras la certeza de que habías hecho algo bueno. Eso sí, ellos sabían el problema que había en España con la censura y entonces hacían lo que querían. (García, 2016: 46-47)

La obra cinematográfica en su versión española ha sido objeto de estudio en diferentes trabajos académicos, destacando el realizado por García (2015) que lleva a cabo un análisis temático y estético de la misma; pero hasta la fecha, no se ha encontrado en la literatura científica ningún estudio como el que aquí se propone y que pone el foco también en la versión italiana, *Terroristi a Madrid*, desde un punto de vista comparativo y teniendo como referencia los informes de la censura.

2. Estado de la cuestión

El contexto cinematográfico en el que se enmarca la adaptación de *La ciudad perdida* presenta varias particularidades, entre ellas el hecho de tratarse de una coproducción internacional hispanoitaliana. Esto no resulta extraño si se atiende a la fecha de estreno, 1955, puesto que, en la segunda mitad del siglo XX comienzan a regularse en España acuerdos bilaterales con varios países europeos con este fin, entre ellos Francia e Italia, aumentando de este modo el número de producciones. Tal es así que, como apunta Mejón, “de 1950 a 1960 se pueden contar más de 159 películas coproducidas” (2018: 164). Esta modalidad ofrecía a las productoras cinematográficas sendos beneficios en términos de un mayor alcance internacional y, por consiguiente, mayores réditos económicos para ambos países. En palabras de Martínez (2009: 77):

Este interés de la administración española era exactamente el mismo que el del resto de los países: conseguir la máxima cuota de pantalla en los cines extranjeros y limitar la presión del “cuasi” monopolio norteamericano en el interior. Gracias a estos acuerdos bilaterales se van a establecer unos cupos que, aunque no siempre se respeten, facilitarán la comercialización de un cierto número de películas.

Otra de las cuestiones que contemplaba la coproducción era precisamente que las productoras implicadas podían acceder a las diferentes convocatorias promovidas por sus instituciones cinematográficas y que tenían como objetivo incentivar el rodaje de películas (Checa, 2005). Con lo cual, las coproducciones podían conseguir varias subvenciones para la producción de un mismo *film*. No hay que obviar que, al igual que ocurría con los costes de producción y los beneficios, los riesgos o pérdidas que corrían este tipo de películas, en el caso de ser un fracaso de taquilla, también eran compartidas (Pardo, 2006).

(...) cabría mencionar la necesidad de trabajar sobre historias de gran atractivo universal, capaces de gustar en países con referentes culturales muy distintos; la mayor complejidad de las negociaciones, debido a culturales profesionales diferentes y a la necesidad de trabajar en varias lenguas; el aumento de gastos generales y el peligro de efectos inflacionistas en el cambio de divisas; y la posible pérdida de control creativo sobre el proyecto. (Pardo, 2007: 135)

Detrás de estos acuerdos cinematográficos existían también otro tipo de intereses vinculados a la promoción de los aspectos culturales que caracterizan a los países y que se veían reflejados en las películas, tanto desde el punto de vista narrativo como estético.

Frente a estas medidas que podían favorecer a los cineastas españoles, lo cierto es que esta realidad convive con otra ligada al férreo control de la censura que obligatoriamente debían pasar las cintas a lo largo de todo su proceso de producción, postproducción y, sobre todo, a la hora de exhibirse. Como recuerda Gutiérrez-Lanza (2000) en los años 40 se establece la prohibición de que las películas puedan proyectarse en otro idioma que no sea el español y, para ello, debía realizarse un doblaje en estudios nacionales. Además de esta peculiaridad, la censura intervenía en una doble dimensión: a nivel político y a nivel eclesiástico; es decir, controlaba las ideas

plasmadas en las producciones cinematográficas que fueran en contra del Régimen y las que atentaran sobre la moralidad imperante de la época. Esto tuvo como consecuencia grandes limitaciones creativas a la hora de narrar historias, pero como sostiene Medina, “la censura no solo actuaba de una forma directa sino también indirecta, pues una buena calificación era crucial para acceder a las medidas proteccionistas del cine, dependientes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro” (2017: 40-41). De este modo, algunos cineastas a partir de los años 50, a pesar de querer hacer otro tipo de películas más cercanas a lo que hoy se conoce como cine social, dando cabida a argumentos protagonizados por personajes que reflejaban a ciudadanos comunes y a los conflictos asociados a ellos, las tramas en la mayoría de los casos adolecían de una verdadera crítica social (Gil y Gómez, 2010). Ante este contexto donde primaban la simpleza de los guiones e ingenuos encuentros amorosos, algunos productores y cineastas de la época, como se ha mencionado en líneas anteriores, consiguieron sortear dichas imposiciones políticas y morales. Prueba de ello es que finalmente vieron la luz películas como *La ciudad perdida* que planteaba ideas transgresoras que llevaron a Margarita Alexandre y a Rafael María Torrecilla a fijarse en la novela de Mercedes Formica, al coincidir con ella en querer contar una historia sobre los vencidos de la guerra.

3. Metodología

Este estudio parte de los siguientes objetivos de investigación:

1. Analizar el contexto cinematográfico de la adaptación de la novela *La ciudad perdida* de Mercedes Formica a raíz de las aportaciones de la censura.
2. Analizar comparativamente *La ciudad perdida* y *Terroristi en Madrid*.

Para abordar estas cuestiones, desde el punto de vista metodológico, se realizará un análisis de contenido cualitativo desde una perspectiva comparativa de las dos películas existentes basadas en la citada novela de Formica: *La ciudad perdida* y *Terroristi a Madrid*.

Para ello, se parte de las dos ideas principales realizadas por los censores y que tienen que ver con los aspectos “políticos” y “morales” que aparecen en el *film*. Estos se ven reflejados directamente en: 1) la construcción de los protagonistas, María y Rafa, pero sobre todo de este último al ser el personaje desencadenante de la trama; y 2) la narrativa audiovisual utilizada, es decir, el montaje, siendo este la variable fundamental de análisis para este estudio. Dentro de aquí, a su vez, se tendrán en cuenta además del orden de las secuencias y su duración, el tratamiento del sonido, principalmente el que afecta a los diálogos y, en menor medida, a la música.

4. Análisis y resultados

4.1. *La ciudad perdida*: de la novela a sus versiones cinematográficas

La novela de Formica, *La ciudad perdida* (1951) planteó una historia incomprendida en su momento al introducir a un personaje protagonista contrario desde el punto de vista político al Régimen y que además ofrece al lector una reflexión sobre la reconciliación después de la contienda (Soler Gallo, 2022). Como se ha indicado anteriormente, el texto de la novela sirvió de base a los guionistas Margarita Alexandre, Rafael María Torrecilla y Juan Luis Barbero, quienes a su vez fueron responsables de los diálogos adicionales, para la realización del *film*.

Todo lo cual firman y rubrican en Madrid, a diecinueve de julio de mil novecientos cincuenta y cuatro, para que cumpla los oportunos efectos en la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Margarita Alexandre

Rafael María Torrecilla

Mercedes Formica

José Luis Barbero

Figura 1. Firmas de la declaración jurada sobre la autoría de la novela y del guion cinematográfico dirigida a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 19 de julio de 1954.

Fuente: AGA (1954).

Para profundizar en el contexto cinematográfico que envuelve a la citada película es necesario remitirse al 19 de julio de 1954, cuando Torrecilla, en calidad de director gerente de la productora cinematográfica española Nervión Films dirige una solicitud al director general de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, para poder comenzar el rodaje de *La ciudad perdida*, un largometraje en 35 mm en blanco y negro. De ser concedido el permiso, la película comenzaría a rodarse el 23 de agosto de 1954, con un coste de 4.000.000 pesetas y una duración prevista de 15 semanas. En este documento se incluye, además, el siguiente resumen argumental:

(Basado en la novela del mismo título original de MERCEDES FORMICA).

La acción transcurre en Madrid en un periodo de tiempo de veinticuatro horas. Época actual.

Un coche con matrícula extranjera ha pasado la frontera. En él van cuatro terroristas. La policía española ha tenido una confidencia y del tiroteo se salva uno solo que logra llegar a la capital. Trata de ponerse en contacto con algunos individuos. Todos han desaparecido. A cada momento le acosa la sensación de que le están cercando. Pasa por los lugares en que en otros tiempos solía frecuentar, incluso la casa paterna. Vienen los recuerdos, la guerra,... Es casi de noche, solo, en el Retiro se desespera. Una mujer le llama la atención por su porte. La sigue y llega a una lujosa casa. Una fiesta o reunión. Desde la calle ve a la mujer y poco después sale ella y piensa entonces que es su tabla de salvación. Necesita un coche para salir de la ciudad... todo inútil. Ella ha comprendido el drama interno de aquel hombre que quisiera volver atrás y que ahora está solo. La policía ha llegado a la pequeña estación por donde piensa escapar pero él sale a campo descubierto para salvar a aquella mujer que le comprendió. Se oye una ráfaga de ametralladora. (AGA, 1954)

La concesión del permiso de rodaje a Nervión Films, filmada por Argamasilla, fue otorgada el 5 de agosto de 1954, y en este momento ya se alude a que se han de tener en cuenta determinadas “consideraciones, objeciones y modificaciones” en el guion, para evitar posteriores problemas con la cesura (AGA, 1954). Ahora bien, poco después de recibir el mencionado permiso, el 9 de septiembre, Torrecilla realiza una nueva solicitud, en este caso para que la película pueda ser realizada en modalidad de coproducción con la productora italiana Pico Films. Tras varios meses de intercambio de documentación entre España e Italia, el nuevo permiso de rodaje se concede el 2 de diciembre de 1954, aunque se vuelve a mencionar que se deben tener en cuenta, “para evitar ulteriores inconvenientes de censura, las consideraciones de tipo moral y político que en su día les fueron hechas, a fin de que las mismas fueran subsanadas en la realización de la película” (AGA, 1954).

Es interesante destacar que el rodaje comenzó el 20 de septiembre de 1954 sin tener todavía el permiso correspondiente, amparándose en el que les fue concedido el 5 de agosto antes de ser un proyecto en coproducción. De hecho, esto es algo que se menciona en el informe del 28 de octubre de 1954 en el que la Dirección General de Cinematografía y Teatro advierte que han iniciado el rodaje indebidamente; si bien, este no se paraliza y continúa su curso al subsanar la documentación que les es requerida. Concretamente, se estimó en 3 meses y medio la duración del rodaje en España, de los cuales se dedicaron 30 días a rodar en exteriores y 10 en los Estudios Chamartin S.A. y Laboratorios Madrid Films S.A. En estos últimos se rodaron las secuencias de la comisaría, el despacho del comisario, la taberna, el restaurante, la cafetería, los dos hoteles, etc. A esto se unen otros 30 días más de filmación en los Estudios CineCittá y Estudios del Instituto Nazionale Luce en Italia.

Desde el punto de vista económico, la producción fue equilibrada al 50% entre la productora italiana y la española. La aportación de Nervión Films ascendió a un total de 3.864.737,25 pesetas, mientras que la de Pico Films fue de 55.000.000 liras (3.928.571,45 pesetas). De este presupuesto, Mercedes Formica recibió 75.000 pesetas en concepto de derechos de autor, a las que se suma el reparto de otras 56.000 pesetas entre la propia Formica, Alexandre, Torrecilla y Barbero por la adaptación. Por su parte, Alexandre y Torrecilla recibieron 400.000 pesetas en total por la dirección y Barbero 35.000 pesetas como primer ayudante de dirección. A esto se une el costo de los actores (Elena Salvador, Félix Dafauce, M^a Dolores Pradera, Pedro Porcel y Manuel Alejandro) y de los técnicos (directores, jefe de producción y resto de equipo en España). La aportación italiana cubrió, por su parte, el costo de los actores de esta nacionalidad (Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Arturo Bragaglia y Rosy Mazzacurati) y de los técnicos (operador, jefe de producción y equipo en Italia). En lo que respecta al reparto de beneficios, también se estableció al 50%, “menos en Italia y en España, cuyos beneficios irán al 100% para las dos casas productoras respectivamente” (AGA, 1954).

Una vez presentada la película, la Dirección General de Cinematografía y Teatro considera que “fundamentalmente en su final, es inadmisibles” (AGA, 1954), pero determina que es posible su subsanación como así se menciona en el expediente:

La responsabilidad que pueda derivarse por los perjuicios que se irroguen es de la exclusiva incumbencia de la Entidad Productora que hizo caso omiso de las objeciones que le habían sido señaladas, no introduciendo las oportunas modificaciones. Sin perjuicio de lo dicho en el último punto, a juicio de esta Sección la película puede arreglarse suprimiendo el final existente y sustituyéndolo por otro concorde con el espíritu que informaba los dictámenes de los lectores. Si por razones no ponderables fuera imposible rodar un nuevo final, la película podría sanearse suprimiendo todo carácter político en la misma. Esto se conseguiría a través del nuevo doblaje de una serie de frases y con la supresión de la secuencia en que se ve al protagonista vestido de miliciano. (AGA, 1954)

Fruto de esta censura, la película tuvo que modificar algunas de sus secuencias siguiendo las indicaciones anteriores citadas para poder ser estrenada, algo que se produjo en 1955 con una muy mala acogida por

parte el público según consta en el informe de crítica cinematográfica emitido por la Delegación Provincial de Cuenca del Ministerio de Información y Turismo, fechado el 30 de junio de 1956. Las razones aportadas para ello en este documento indican que:

Lo que comienza con tono de aventura policiaca, aun con poco realismo, pasa a ser una serie de fotografías de Madrid, buenas pocas de ellas, para terminar tras pequeñísima complicación de la manera más absurda del mundo. La desaprobación es general. (AGA, 1954)

A juicio de esta Delegación, en el guion “no se busca secuencia constructiva”, sino que “por el contrario se reproducen reacciones afectivas incongruentes. Diálogos insulsos sin interés alguno. Mala interpretación. Pésima producción en todos sus factores” (AGA, 1954).

Ahora bien, además de la citada versión en coproducción censurada, en la que aparecen los logos de las dos productoras, también existe otra versión que presenta un montaje alternativo a la estrenada en España y que fue titulada *Terroristi a Madrid*. Curiosamente, este título se llega a mencionar en el expediente de rodaje del *film* hispanoitaliano en un documento del 1 de diciembre de 1954 donde se alude a temas de sonido:

el sonido de la producción hispano-italiana titulada “TERRORISTI A MADRID” (LA CIUDAD PERDIDA) aún no ha sido registrado, ya que habiendo sido rodada dicha película en mudo, la sonorización de la misma se llevará a cabo en los estudios CHAMARTIN de Madrid una vez que se cuente con el material que para ello ha de recibirse. (AGA, 1954)

Si bien, lo cierto es que el nombre de *Terroristi a Madrid* no vuelve a aparecer en dicho expediente y se menciona siempre el que coincide con el de la novela original de Formica *La ciudad perdida*; incluso en la documentación italiana donde se habla del título provisional *La citta perduta*.

4.2. La ciudad perdida y Terroristi a Madrid (1955): la misma historia y dos montajes

A continuación, se ofrece la ficha técnica de las dos versiones cinematográficas objeto de estudio:

Tabla 1. Fichas técnicas

| VERSIÓN ESPAÑOLA (1955) | VERSIÓN ITALIANA (1955) |
|---|--|
| <i>La ciudad perdida</i> | <i>Terroristi a Madrid</i> |
| Cartel: | Cartel: |
|  |  |
| Créditos iniciales: 1' a 1'22" | Créditos iniciales: 0' a 1'56" |
|  |  |
| Duración: 1h 7'51" | Duración: 1h18'20" |
| Dirección: Margarita Alexandre, Rafael María Torrecilla | |

| | |
|---|--|
| Adaptación, guion y diálogos: Margarita Alexandre, Rafael María Torrecilla y José Luis Barbero. | Guion: Margarita Alexandre, Rafael María Torrecilla y José Luis Barbero. |
| Música: Miguel Asins Arbó | Música: Cesare Antoniolli |
| Montaje: Mercedes Alonso | Montaje: Nina del Sordo |
| Fotografía: Renato del Frate | |
| Reparto: Cosetta Greco, Fausto Tozzi, María Dolores Pradera, Félix Dafaue, Nani Fernández, Manolo Morán, Santiago Rivero, Alessandro Fersen y Emma Baron. | |
| Producida por Nervión Films en coproducción con Pico Films. | |

Fuente: elaboración propia.

Como se observa en la tabla 1, además de la diferencia en el título, hay que destacar también cambios en la duración y en los responsables de la música y el montaje, aspectos sobre los que se profundizará más adelante. En lo que respecta a los carteles, ambos presentan una estética que remite al género del cine negro, donde aparecen los dos actores principales que representan los papeles de Rafa y de María: Fausto Tozzi y Cosetta Greco. Resulta llamativo que mientras que en la versión española se incorpora un coche y varios policías que remiten directamente a la primera secuencia del *film*; en el caso de *Terroristi a Madrid* se muestra una pelea que no se identifica en el metraje de la película.

Otra diferencia se encuentra en los créditos iniciales, ya que, se utiliza diferente tipología de letra y, en el caso italiano, una estética mucho más dramática que la española. A esto se une que en la versión española aparece una escena previa a los créditos de 1 minuto de duración, donde un grupo de terroristas está repostando en una gasolinera antes de retomar su viaje en dirección a Madrid, que no se incluye en la versión italiana que comienza directamente con su huida dentro del coche.

4.2.1. Ideales políticos, el concepto de añoranza, y pérdida

Una de las cuestiones fundamentales a las que aludía la censura está relacionada con las ideas políticas que remiten al periodo de posguerra y que en la película se identifican con la construcción del personaje protagonista. En ningún caso sería permitido mostrar a un maquis que despertara la simpatía en el público y cuyos idearios fueran contrarios al Régimen, ya fuera desde el punto de vista político o moral, como así le habían hecho ver a Formica cuando la novela pasó por el control de la censura (Soler Gallo, 2022). Es alrededor de esta idea donde se sustentan las principales diferencias de montaje en ambas versiones que giran en torno al concepto de añoranza. Esto se verá reflejado en la utilización del recurso narrativo audiovisual de la voz en *off* y de los *flashback* que permitirán conocer en profundidad cómo es Rafa y cómo evoluciona a lo largo de la historia, técnicas, la de los saltos temporales y la del monólogo interior, que igualmente utilizó Mercedes Formica en su novela con el mismo fin, influenciada por la literatura de Joyce, Faulkner y Steinbeck, y que en España no se dejaron sentir hasta la siguiente década con la denominada “narrativa experimental” (Soler Gallo, 2022).

Poniendo la atención en las adaptaciones cinematográficas, la primera secuencia en la que se observa esta idea comienza con Rafa llegando a Madrid. En versión española, el protagonista conduce hacia la capital española y deambula por las calles mientras suena una música de fondo, no hay voz en *off*. El espectador no conoce su historia y no sabe nada de su vida antes del incidente con la policía. Hasta ese momento solo conoce que es un terrorista que ha huido de la justicia y que ha conseguido escapar de un tiroteo en el que han muerto los demás terroristas con los que viajaba. Por el contrario, en la versión italiana aparece la voz en *off* de Rafa haciendo énfasis en la añoranza, en la resignación y en la pérdida con un propósito de lograr la empatía hacia el personaje:

– RAFA (en *off*): Madrid, pero ¿por qué me dirijo a Madrid? Me voy a meter en la boca del lobo. ¿No será mejor que dé la vuelta y me quede a salvo en el monte? Tendría más posibilidades de salvarme. Seré idiota. Soy un sentimental. Pues sí. No me resisto al deseo de ver mi ciudad, pero podría costarme caro. Puerta de hierro. Cuántas veces habré pasado por aquí con los otros niños cuando iba al colegio. Y después como estudiante universitario, con los amigos del Movimiento, en grupos pequeños para no llamar la atención. Salíamos cuando caía el sol a la zona más austera, un poco apartada a hablar de nuestros problemas y nuestras ideas de justicia y libertad. Creíamos que el mundo era nuestro. Cuántos años han pasado. Qué diferente es mi retorno clandestino de hoy. Con la policía pisándome los talones. ¿A dónde voy?, ¿a quién puedo pedirle ayuda? Ya no conozco a nadie. Soy como un extranjero en mi propia ciudad. Solo. Los demás se han quedado allí muertos en la cuneta.

Este discurso en solitario de Rafa mientras camina por las calles de Madrid rememorando momentos del pasado se repite en diferentes momentos de la película. Esto repercute en el resto del montaje, en cuanto a orden y duración de las secuencias. Tal es así que, mientras que en el minuto 30 de la versión española Rafa ya ha secuestrado a María, en la italiana, en este momento todavía no se ha producido el rapto y, por el contrario, se ha podido conocer la historia de Rafa a través de sus *off* y de los *flashbacks* con su padre y su novia, Luisa (María Dolores Pradera), como se abordará más adelante. En este momento se produce el primer punto de inflexión en la trama. Rafa busca a los cabecillas que les pidieron volver a España para conseguir ayuda para salir del país. Después de hacer un primer intento en un hotel, llega a otro donde encuentra al señor Dupont, su contacto en Madrid, a punto de emprender también su huida. La conversación en ese momento entre ambos personajes permite conocer un poco más acerca de la personalidad de Rafa y, nuevamente,

se identifican diferencias importantes entre las dos películas. En la versión italiana se puede ver a un Rafa mucho más moderado, mientras que Dupont responde de manera más agresiva. Ha traicionado a todo el grupo y está tratando de escapar.

– RAFA: Menos mal que lo he encontrado.

– DUPONT: ¿Qué hace en la ciudad? Las órdenes eran muy precisas. Después del atentado no debía usted volver a Madrid.

– RAFA: Escuche lo han traicionado.

– DUPONT: No quiero escuchar nada. Ha sido muy poco cauto viniendo aquí. Cuando aceptó las órdenes sabía perfectamente a lo que se arriesgaba. Salga de mi habitación.

– RAFA: No me ha entendido, nos han traicionado, y ahora no puede abandonarme.

– DUPONT: Es usted quien ha traicionado a los demás que al menos han muerto luchando, como tenía que haber hecho usted.

– RAFA: ¿Cómo sabe que están muertos?

– DUPONT: No tengo nada que explicarle. Los errores como el suyo solo pueden pagarse de una manera y lo sabe.

– RAFA: Carroña. Nos has vendido tu.

Tras este desencuentro, Dupont se marcha dejando a Rafa solo, y nuevamente se escucha su voz en *off* que muestra a un personaje desesperado:

– RAFA (en *off*): Debería matarlo. Bellaco. Con lo que predicaba en los mítines en el extranjero, los ideales, el deber de cumplir con la patria. Y nos ha vendido. Y ahora ¿qué hago?, ¿a dónde voy?

En la versión española cambian las tornas y Rafa se muestra mucho más agresivo con Dupont, que por su parte parece acorralado cuando este acude a pedirle ayuda:

– DUPONT: Yo no puedo dársela. Usted pone en peligro mi seguridad. Resuelva usted su situación, pero sin comprometer a nadie más. Váyase enseguida.

– RAFA: Si no me ayuda estoy perdido. El partido no puede abandonarme.

– DUPONT: Es usted quien ha abandonado al partido al no cumplir las órdenes que traía. Váyase y déjeme en paz.

– RAFA: Escúcheme.

– DUPONT: No tengo que escuchar nada. Estos errores solo se arreglan de una manera. Usted ya lo sabe.

– RAFA: Traidor asqueroso.

Esto respondería a lo mencionado por los censores anteriormente preocupados porque Rafa no resultara simpático al público y que también se identifica en el uso de los *flashbacks*. Concretamente, se contemplan dos en ambas versiones: uno con el padre y otro con su novia. El primero de ellos aparece al comienzo de la película (20'48" a 23'21" en la versión española, y 21'26" a 26'39" en la italiana) y se basa en una conversación donde el padre intenta convencer a su hijo para que abandone sus ideales comunistas, y donde Rafa se reafirma en su ideología llegando incluso a abandonar el hogar familiar. Desde la perspectiva comparativa, el rodaje de esta secuencia es radicalmente diferente en las dos versiones cinematográficas objeto de estudio. En *La ciudad perdida*, la escena se desarrolla en el despacho de su padre que viste su bata blanca de médico. En la pared se ve un cuadro con un Cristo Crucificado que remite a ideas religiosas y a las creencias conservadoras de la familia.

– PADRE: ¿Por qué has dejado la universidad?, ¿por qué tratas ciertas gentes?, ¿te has inscrito al partido comunista?

– RAFA: Si.

– PADRE: ¿Y ahora qué piensas hacer?

– RAFA: Obedecerle.

– PADRE: ¿Y tu vida?, ¿y tu carrera de médico? ¿y tu madre? Eres un loco, un loco.

En esta discusión el padre de Rafa alude también a Dios al pedirle que no blasfeme; una mención que también repite su madre al final de la secuencia cuando suplica a su hijo que no se marche de casa:

– MADRE: Hagas lo que hagas no ofendas a Dios.

Por el contrario, en *Terroristi a Madrid* la secuencia transcurre en la habitación de Rafa, y en ningún momento aparece en pantalla su madre, solo se escucha su voz y su llanto suplicando que no se vaya desde la habitación contigua; es más, su padre le dice:

– PADRE: Si te vas no volverás a verla, está muy enferma (...). Para nosotros estarás muerto.



Figura 2. *Flashback* en el despacho del padre y aparición de la madre, en *La ciudad perdida* (arriba).
Flashback en la habitación de Rafa, en *Terroristi a Madrid* (abajo).

Fuente: fotogramas extraídos de las películas.

El segundo *flashback* es prácticamente igual en las dos versiones, pero está montado en otro orden. En la película española no aparece hasta el final (58' 43" a 1h 2' 10"), mientras que en la italiana se incorpora al inicio (26' 40" a 29' 51"). Se trata en realidad de dos recuerdos con Luisa, uno en el que Rafa se reúne con ella en una cafetería para contarle la discusión que ha tenido con su padre; y otro que se produce en la casa de ella donde le explica, vestido de miliciano, que no ha podido salvar al padre de su novia de la muerte. Lo más significativo aquí es que en *Terroristi a Madrid*, entre las dos secuencias con Luisa, se muestran imágenes de la Guerra Civil que no aparecen en *La ciudad perdida*, con tanques de guerra, soldados combatiendo e imágenes aéreas introducidas por una frase de Rafa en la que dice:

– Qué años tan horribles.



Figura 3. *Flashback* de Rafa con Luisa, en *Terroristi a Madrid*.

Fuente: fotogramas extraídos de las películas.

Estos aspectos se encuentran directamente relacionados con lo indicado por la censura cuando esta proponía a los directores el rodaje de nuevas secuencias, cambio de diálogos y la omisión de escenas

relacionadas con la guerra, identificadas en la versión española. Si bien, aunque se especificaba que no podían verse imágenes de Rafa vestido de miliciano, parece que finalmente se evadieron dichas indicaciones.

Volviendo a lo indicado por los censores en cuanto a la necesidad de suprimir del *film* todas aquellas escenas relacionadas con ideas políticas y morales que no estuvieran acordes con el Régimen, se encuentran aquí el tratamiento de algunos estereotipos asociados a la cultura española que se ven en *Terroristi a Madrid* y que han sido eliminadas o modificadas en *La ciudad perdida*. En este sentido hay dos escenas interesantes: la primera de ellas se produce en los primeros quince minutos de la película italiana. Rafa pasa por delante de la plaza de toros de Las Ventas y comienza a sonar música flamenca. En ese momento se produce un *flashback* que lleva al espectador al interior de la plaza mientras están toreando, en representación nuevamente de la añoranza del protagonista a tiempos pasados donde acudía a las corridas con sus amigos. Esta escena no aparece en la versión española porque el franquismo no quería que toda esa cultura de flamenco y toros se asociase con el Régimen republicano, sino con el franquismo.

La segunda escena se plasma cuando Rafa ya ha secuestrado a María y entran dentro de un bar. Aunque el exterior es el mismo en ambas películas, en la versión italiana el interior responde a una típica fonda madrileña, con música flamenca y una particular cantaora que baila y canta curiosamente con acento italiano. En la española es un bar tradicional, no hay ni música, ni cantaora; tan solo un cartel anunciando una corrida de toros colgado en la pared que pasa prácticamente desapercibido.



Figura 4. Bar, en *La ciudad perdida* (arriba). Fonda madrileña, en *Terroristi a Madrid* (abajo).

Fuente: fotogramas extraídos de las películas.

Una de las ideas que subyace a lo largo de todo el metraje y que se puede asociar a los personajes protagonistas es el tema de la ruptura intergeneracional motivada por la diferencia de ideas políticas. En la versión italiana se introduce este aspecto a través de una metáfora audiovisual donde se ve a Rafa pasar por delante de una estatua de Don Quijote y Sancho y el espectador puede escuchar:

– RAFA (en off): Don Quijote, yo igual que tú he luchado contra molinos de viento.

No hay que olvidar que la generación del 36 cambió los besos por los tiros y los bailes por la persecución. Los jóvenes debían implicarse, huir de la taberna y del café y dar paso a la acción y esto tiene unas connotaciones evidentemente políticas que al Régimen no le gustaban y que explican que dicha escena no haya sido incluida en el montaje español.

Una de las ideas más transgresoras que muestra el guion de la novela de Formica y que ha sido contemplado cinematográficamente es el tratamiento de la homosexualidad en el personaje de Eliseo, el mayordomo de María, y que ha sido tratado de forma diferente en las dos películas objeto de estudio. Esto se observa en la secuencia en la que los criados de María están preocupados porque su señora no ha vuelto a casa y ya

es muy tarde. Lo más llamativo nuevamente es la diferencia de diálogos. En la versión italiana, la criada más mayor, Emanuela, reprocha a Eliseo que no está haciendo nada por encontrar a la protagonista:

– EMANUELA: Si yo fuera tu no sé lo que habría hecho ya. Solo Dios sabe lo que le habrá podido pasar a nuestra señora.

– ELISEO: No sé qué quiere decir con que si usted fuera yo. A ver, en mi lugar ¿qué habría hecho?

Por su parte, en la española, se aprecia claramente un intento por ridiculizar a Eliseo en alusión a su masculinidad:

– EMANUELA: Si yo fuera un hombre no estaría tan tranquilo. Hasta la pobre señora sabe Dios lo que ha podido pasarle.

– ELISEO: Vale ya de palabras de doble sentido. Si usted fuera un hombre, ¿qué es lo que haría?

4.2.2. El proceso de enamoramiento de los protagonistas

Volviendo a la censura, el final de la película como ya se ha indicado anteriormente era “inadmisible” y esto está relacionado con el tratamiento que presentan los personajes protagonistas en la última parte del *film*. Comparativamente, las principales diferencias se pueden apreciar en el proceso de enamoramiento de Rafa y María que se plasma de manera muy evidente en la versión italiana, y que en la española queda diluido. Todo comienza en el secuestro de María en el Retiro, que se produce de la misma manera en las dos versiones, pero con algunos cambios en los diálogos. Rafa está sentado en un banco sin saber qué hacer, cuando llega un coche del que se baja una señora de clase alta. Piensa que puede ser su salvación para salir de Madrid y decide seguirla. En la versión española son las 19:30h de la tarde, según le dice el chófer a María. No deja de ser extraño que una mujer camine sola por el parque en una zona tan poco iluminada en esa época, aunque esto se justifica en la película argumentando que se ha pinchado una rueda del vehículo. En la italiana todavía es de día y faltan unos minutos para las 18:00h y no se habla de pinchazo en ningún momento. Pero el cambio más significativo se relaciona con la utilización de la música, muy notable en el momento en el que Rafa está siguiendo a María y comienza a acercarse a ella. Es en este montaje sonoro donde se justifican las principales diferencias en ambas versiones, puesto que se trata de la misma secuencia visual, pero en la versión española a diferencia de la italiana, la banda sonora juega un papel especialmente dramático que hace que el espectador identifique a Rafa como “malo y peligroso”. Esto estaría acorde con lo dicho por la censura que impuso que Rafa no podía caer simpático y, mucho menos, en el momento del rapto de la protagonista.

En medio de este secuestro se produce otro cambio de montaje que afecta a la supresión de diálogos en una secuencia en la que los protagonistas caminan al unísono en dirección a una estación de tren abandonada (Figura 5).



Figura 5. Fotograma del *travelling* de acompañamiento de Rafa y María, en *Terroristi a Madrid*.

Fuente: fotograma extraído de la película.

Desde el punto de vista audiovisual este podría ser considerado uno de los puntos de giro en la trama, ya que, es a partir de este momento cuando empieza a narrarse el proceso de enamoramiento entre Rafa y María, principalmente en *Terroristi a Madrid*. Los diálogos vuelven a cumplir aquí la función narrativa de

profundizar en el personaje de Rafa y en esa identificación con el espectador, cosa que no puede suceder en *La ciudad perdida* al haberlos sustituido por una banda sonora.

- MARÍA: Déjeme volver a casa, estoy agotada.
- RAFA: No está acostumbrada a caminar ¿verdad?
- MARÍA: Es inhumano, cruel.
- RAFA: A mí me han educado así siempre, huyendo, cambiándome el nombre, escondiéndome. Cuando no puedes instalarte en un sitio dejas de tener amigos, estás siempre solo, la única compañera es la muerte y te espera detrás de cualquier esquina.
- MARÍA: Ya no puedo más.
- RAFA: Ya casi hemos llegado, tendrá tiempo de sobra para descansar.

Por último, el mencionado enamoramiento alcanza su punto álgido en la citada estación dentro de un vagón mientras Rafa y María esperan a que llegue un tren en el que escapar. Los principales cambios aquí repercuten, por una parte, en los diálogos de versión italiana, donde se pasa de un tratamiento de “usted” a un tuteo por parte de María hacia Rafa que también fue indicado por los censores:

- MARÍA: ¿Cuándo podremos salir de aquí? Me da miedo tanto silencio.
- RAFA: Es una estación casi abandonada, por eso la he elegido. De todos, modos ahora saldrá algún tren de mercancías.
- MARÍA: ¿Y cómo LO SABES?
- RAFA: Estamos muy bien informados.

Por otra parte, también se observa muy significativamente en un beso entre ambos que se produce en *Terroristi a Madrid* (Figura 6) y que no aparece en la versión española.



Figura 6. Beso entre Rafa y María en *Terroristi a Madrid*.

Fuente: fotogramas extraídos de la película.

4.2.3. El desenlace de la película

El desenlace cinematográfico es el mismo en las dos películas y culmina con la muerte del protagonista a manos de la policía, pero es aquí donde las citadas ideas políticas ofrecen dos versiones. En la italiana, María propone a Rafa la posibilidad de huir juntos y esconderse en su casa, situación que bajo ningún concepto resultó admisible a los censores:

- MARÍA: Huyamos, vámonos a mi casa yo te esconderé, nadie sabrá nada, todavía puedes salvarte.
- RAFA: ¿Y seguir huyendo? No, estoy cansado. Nadie llorará por mí. Adiós María.

En la española, por el contrario, se cambia este final y María le pide que se entregue a las autoridades, decisión más acorde con las ideas del Régimen:

- MARÍA: Entréguese. Le juzgarán, podrá salvarse.
- RAFA: No quiero morir, no puedo. Huiré. Huiré para no comprometerla más.

Ahora bien, la huida tampoco es una opción para Rafa que, en el caso de ser detenido por la policía sería condenado a garrote vil. Por este motivo su única salida, si no podía escapar, era la muerte. En *Terroristi a Madrid*, cuando sale del vagón la policía comienza a disparar y Rafa responde hasta que finalmente cae abatido; de hecho, se ve en pantalla al policía que acaba con su vida (Figura 7).



Figura 7. Desenlace en *Terroristi a Madrid*.

Fuente: fotogramas extraídos de la película.



Figura 8. Desenlace en *La ciudad perdida*.

Fuente: fotogramas extraídos de la película.

En *La ciudad perdida* es Rafa el que comienza primero a disparar cuando baja del vagón y no se llega a ver al policía que le abate (Figura 8).

Resulta especialmente significativo el *off* que se ha suprimido en la versión española que son las últimas palabras que le dijo Rafa a María antes del fatal desenlace:

– RAFA: Nadie llorará por mí.

María escucha esta frase en su cabeza mientras es acompañada por la policía y el cuerpo de Rafa queda tendido en las vías sin que nadie se acerque a él. En la versión española, por el contrario, este último plano es de conjunto y en él se ve cómo María es acompañada por el comisario y el resto de policías y perros están junto al cuerpo de Rafa comprobando que está muerto.

5. Conclusiones

Toda obra cinematográfica, desde los inicios del cine, lleva asociada a ella una intencionalidad que se plasma en el intento de creación de un diálogo entre la imagen y el espectador (Gutiérrez, 2006). Es aquí donde entran en juego los aspectos ideológicos intrínsecos a la obra audiovisual y, por ende, el intento del cine de construir una mirada hacia determinados hechos de la realidad (Escaño, 2019). Un concepto de ideología entendido en términos de legitimación del poder de un grupo o clase social dominante, según lo apuntado por autores como Thompson (1984) y Eagleton (1997), y que lleva a enlazar aquí los efectos de la censura y el control que ejerció sobre cualquier obra creativa; especialmente en las cinematográficas dentro del Régimen totalitario franquista, por ser el cine un medio de masas (Gutiérrez-Lanza, 2000). Bajo este contexto conviven las historias con fines propagandísticos promulgados por el aparato político y aquellas que, en menor medida, pretendían ofrecer otras miradas diferentes a la realidad social, cultural y política del momento, como es el caso de la novela de Mercedes Formica, *La ciudad perdida*, y su posterior adaptación cinematográfica.

Como se ha venido argumentando, las dos películas objeto de estudio tienen en común la misma trama narrativa, pero el análisis comparativo realizado permite concluir que el espectador se encuentra con esa doble mirada: la impuesta por la censura y la que plantean Formica, Alexandre y Torrecilla; es decir, atendiendo a lo señalado por los censores de suprimir del guion todas aquellas alusiones a las ideas políticas o morales que no estuviesen acordes al Régimen surge la versión cinematográfica española *La ciudad perdida*, que ofrece al espectador una reflexión diferente a la que se puede extraer de la versión italiana *Terroristi a Madrid*. En este sentido, la discusión que permite este estudio gira en torno a las siguientes ideas que se encuentran tanto en la obra original de Formica, como en las películas analizadas. Estos autores comparten la inquietud de abordar una historia que podría considerarse marginal en la que la trama policial es solo un pretexto para hablar de la guerra y de los vencidos. Como argumenta Soler Gallo (2022), Formica no hace una obra de revancha hacia los rojos, sino que introduce el deseo de reconciliación y la integración de los vencidos en la sociedad de posguerra y son precisamente estos aspectos los que querían trasladar a la gran pantalla Alexandre y Torrecilla a través de la utilización de una serie de recursos estéticos asociados al cine negro y al neorealismo italiano (García, 2015). Ahora bien, en cierta medida este propósito se vio truncado en *La ciudad perdida* por la censura, ya que se suprimieron las secuencias y diálogos que se identificaban precisamente con los citados propósitos ideológicos y, en cambio, sí están reflejados en el montaje italiano. A este respecto, la fórmula narrativa para la consecución de estos fines conduce a la construcción de los personajes protagonistas. Más concretamente, los *flashback* y monólogos internos, eliminados de *La ciudad perdida*, permiten al espectador empatizar con Rafa y comprender, e incluso llegar a justificar, sus acciones dentro del contexto de pérdida que acompañará al personaje a lo largo de toda la película. Reforzando esta idea se encuentra María, la protagonista femenina, que también es un reflejo de una generación truncada por la Guerra Civil. Ella encarna simbólicamente el anhelado proceso de reconciliación que es trasladado narrativamente a través del proceso de enamoramiento entre ambos. Nuevamente aquí interviene la censura y, mientras que en el montaje italiano esto culmina en un beso, en la versión española simplemente se deja entrever una mera atracción que, incluso, resulta incongruente al haberse suprimido diálogos y escenas capitales.

Por último, es el final de la película el que termina de marcar la mencionada diferencia de significados que pueden obtener los espectadores de estas dos películas pese a que el desenlace es el mismo: la muerte de Rafa. En *La ciudad perdida* María, que es un reflejo de los valores tradicionales, es rescatada por la policía y él pierde la vida como un terrorista que debe pagar las consecuencias de sus actos. En cambio, en *Terroristi a Madrid*, María ofrece a Rafa una vía de escape junto a ella que él rechaza por ser fiel a sus ideales hasta el último momento. Ya no es un terrorista, es un hombre que ha perdido, es un vencido.

Las dos películas analizadas, no solo han permitido seguir ahondando desde el punto de vista teórico en los conceptos de la adaptación y la censura en un periodo muy concreto como es la Guerra Civil y la posguerra a través de la maquinaria cinematográfica, sino que también ha posibilitado retomar diálogos que introdujeron autores como Formica, Alexandre y Torrecilla a través de sus obras y que hoy, más de medio siglo después, abren reflexiones actualizadas desde la óptica ideológica, literaria y, por supuesto, filmica.

6. Referencias bibliográficas

- Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares, Madrid (1954): *Expediente de rodaje del film "La ciudad perdida"*, IDD (03)121.002, caja 36/04750, exp. 127/1954.
- Checa, Antonio (2005): *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*. Sevilla: Cuadernos de Eihceroa, n^o 5, p. 77.

- Eagleton, Terry (1997): *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Escaño, C. (2019): "La mirada como acto político. El cine y otros audiovisuales como herramientas educativas de (re)construcción del mundo", en *Educación Artística Revista de Investigación*, nº10, 251-251.
- García, Sonia (2015): "La ciudad perdida. Espacios de reconciliación y disidencia en la literatura y el cine españoles de la década de 1950", en *L'Atalante*, nº20, pp. 46-53.
- García, Sonia (2016): *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*, Madrid: Grupo de investigación "Televisión-Cine: memoria, representación e industria" (TECMERIN), p. 122.
- Gil, Fátima y Gómez, Salvador (2010): "Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959", en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, pp. 460-471.
- Gutiérrez, Begoña (2006): *Teoría de la narración audiovisual*. Ediciones Cátedra.
- Gutiérrez-Lanza, María del Camino (2000): "Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal", en Rabadán, Rosa (coord.): *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León-Servicio de Publicaciones, pp. 23-60.
- Martínez, Josefina (2009): "El comercio de películas entre España e Italia durante el primer franquismo (1940-1960). La visión española", en *Spagna contemporanea*, nº35, pp. 77-99.
- Medina, Elena (2017): "El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa", en *Trípodos*, nº41, pp. 15-33.
- Mejón, Ana (2018): "La coproducción internacional de películas en España como fenómeno transnacional: el camino hacia los años noventa", en *Automne*, nº14, pp. 157-169.
- Pardo, Alejandro (2006): "Radiografía de las coproducciones internacionales españolas ¿estrategia comercial o expresión multicultural?", en *MICEC'06. Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo*, pp. 228-244.
- Pardo, Alejandro (2007): "Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?", en *Comunicación y Sociedad*, vol. XX, nº2, pp. 133-173.
- Soler Gallo, Miguel (2022): "Introducción: El fin más noble no justificará esta sangre", en Formica, Mercedes: *La ciudad perdida seguida de El secreto*. Sevilla: Renacimiento, Colección "Espuela de Plata", pp. 59-122.
- Soliño, María Elena (2021): "Conchita Montes: La otra cara del cine de cruzada", en *Actas del I Congreso Internacional "El estrellato cinematográfico en España": Actrices bajo el franquismo*. Barcelona, Editorial Universitat Pompeu Fabra, pp. 47- 55.
- Thompson, John B. (1984): *Studies in the Theory of Ideology*. Cambridge: John Wiley & Sons.