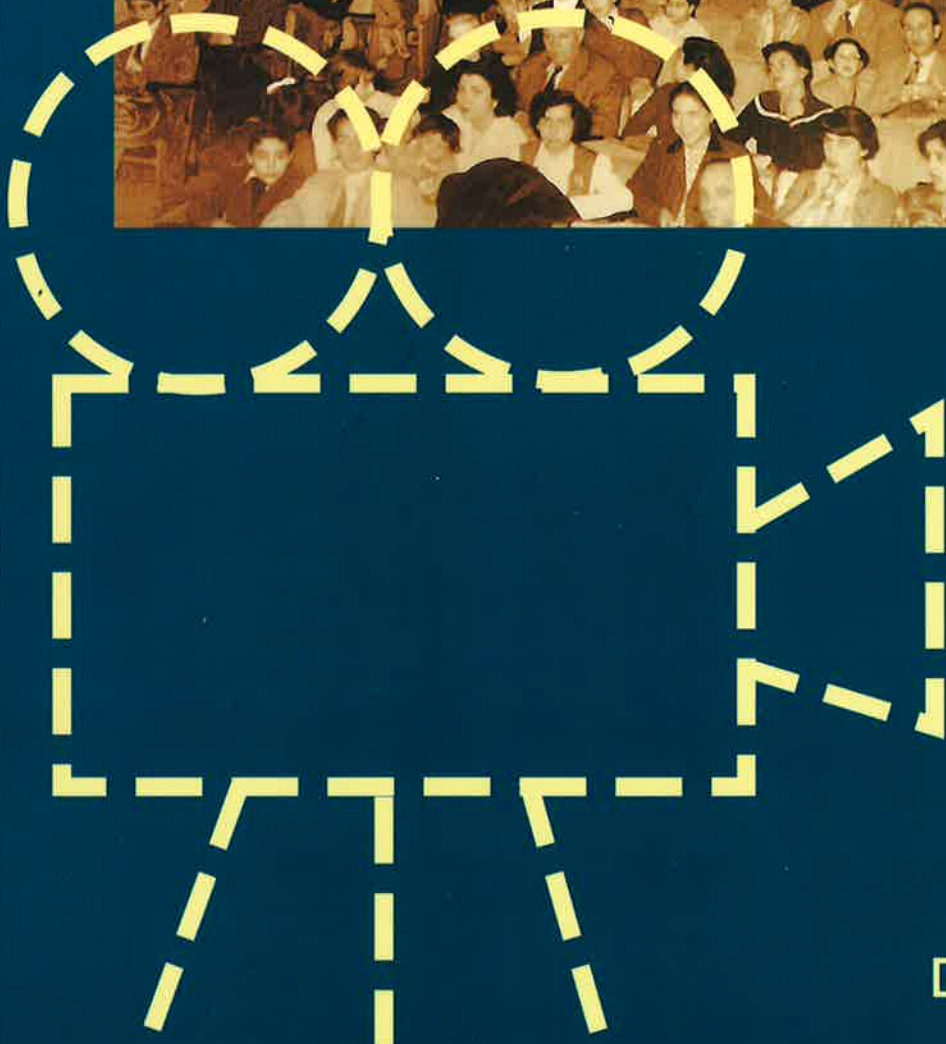


Zaragoza, una historia de cine

I y II Jornadas sobre Historia del cine en Zaragoza



CENTRO
DE HISTORIA
DE ZARAGOZA



Zaragoza, una historia de cine

I y II Jornadas sobre la Historia del Cine en Zaragoza

TÍTULO

*Zaragoza, una historia de cine.
(I y II Jornadas sobre Historia del Cine en Zaragoza).*

EDITA:

Ayuntamiento de Zaragoza.
Centro de Historia de Zaragoza (Área de Cultura y Turismo).

AUTORES DE LOS TEXTOS:

Antón Castro.
Luis Antonio Alarcón Sierra.
Amparo Martínez Herranz.
Roberto Sánchez López.
Alberto Sánchez Millán.
José Antonio Duce Gracia
Francisco Javier Lázaro Sebastián.
Miguel Ángel Lamata Romeo.
Victoria Calavia Sos.
Fernando Sanz Ferreruela.
José María Pemán Martínez.
Pablo Pérez Rubio.
Ángel Gonzalvo Vallespí.
Enrique Mora Díez.
Javier Hernández Ruiz.
Luis Miguel Ortego Capapé
Antonio Tausiet Carles.

COORDINACIÓN

Luis Antonio Alarcón Sierra.
José Juan Domingo Frax.

FORMATO

29'7 x 21 cm.
106 páginas con ilustraciones B/N.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Letra Artes Gráficas.

I.S.B.N.

84-8086-391-6

Depósito Legal:

Z-3137-05

Índice

<i>Prólogo</i>	
Antón Castro	7
<i>Introducción</i>	
Luis Antonio Alarcón Sierra	9
<i>Los orígenes del cine en Zaragoza</i>	
Amparo Martínez Herranz	13
<i>Breve reseña sobre las salas de exhibición y la publicidad cinematográfica en Zaragoza</i>	
Roberto Sánchez López	21
<i>Aficionados activos. Los años dorados del Cineclub</i>	
Alberto Sánchez Millán	25
<i>Diez años de producción cinematográfica zaragozana</i>	
José Antonio Duce Gracia y Francisco Javier Lázaro Sebastián	33
<i>Soy un tipo que ha hecho una peli; ¿os lo cuento?</i>	
Miguel Ángel Lamata Romeo	39
<i>Panorama del audiovisual aragonés contemporáneo y últimas tendencias</i>	
Victoria Calavia Sos	43
<i>Florián Rey y los oficios del cine español entre 1920 y 1950</i>	
Fernando Sanz Ferreruela	53
<i>Adolfo Aznar: Escultor y cineasta</i>	
José María Pemán Martínez	67
<i>Santos Alcocer: Cine de géneros populares</i>	
Pablo Pérez Rubio	73
<i>Aurora de esperanza. Un ensayo de cinema social en la España de 1937</i>	
Ángel Gonzalvo Vallespí	83
<i>José María Forqué: El otro cine español</i>	
Enrique Mora Díez	89
<i>Fernando Palacios</i>	
Javier Hernández Ruiz	99
<i>José Luis Borau, en Zaragoza</i>	
Luis Miguel Ortego Capapé y Antonio Tausiet Carles	105
<i>Las proyecciones</i>	107
<i>Biografías de autores</i>	109

Prólogo

ARAGÓN, UNA SENSIBILIDAD DE CINE

Alguien dijo, sin exageración, que Aragón era el territorio que poseía más ilustres, ilustradores e iluminados por kilómetro cuadrado. La afirmación es todavía más exacta si nos referimos al cine. Ese arte de 110 años encontró aquí un desarrollo increíble. Más que una industria propiamente, fue capaz de suscitar el interés de aragoneses que acabarían convirtiéndose en referencia imprescindible. Y en ocasiones, en referencia universal. Los hermanos Lumière inventaron el séptimo arte a finales de 1895, y muy pronto los Jimeno, Eduardo Jimeno Peromarta, el padre, y Eduardo Jimeno Correas, el hijo, no sólo se dedicaron a la proyección del cine en Madrid y en Zaragoza sino que hicieron las primeras tentativas para rodar una película. Quizá no fueron ellos exactamente los primeros en obtener una filmación, ni siquiera al parecer en Zaragoza, pero sí les corresponde el mérito de ser los realizadores de la única película del siglo XIX que se conserva: *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, grabada un 11 de octubre de 1899 en dos minutos y con 17 metros de celuloide.

Zaragoza se convirtió en una ciudad de cine y del cine. Pronto empezaron a multiplicarse las barracas y las salas, tanto la carpa del «Farrusini» como el Cinematógrafo Coyne, una referencia fundamental de modernidad, los pioneros de la realización (desde los Jimeno a Antonio de Padua Tramullas, desde los Coyne a Segundo de Chomón...) y los empresarios: Félix Preciado, Leopoldo Acín, Anselmo María Coyne, Manuel Reverter... Con la expansión del cine, también se produjo un auténtico apogeo de técnicos y cineastas y actores. La mitología y el glamour de la pantalla grande empezaban a impregnar Aragón. En Zaragoza se vio en 1902 el célebre *Viaje a la luna* de Georges Méliès, y más tarde se veían los trucos y los prodigios técnicos de Chomón, que llegó a trabajar en la mítica *Cabiria* de Giovanni Pastrone o en *Napoleón* con Abel Gance. A finales de los años veinte irrumpían con la fuerza de un torrente dos directores bastante diferentes: Florián Rey, que trajo el éxito y un cine popular de calidad anudado a la figura de Imperio Argentina; y Luis Buñuel, formado en la Residencia de Estudiantes y en París, en la vertiente más heterodoxa del surrealismo del 27, que había

venido a subvertir el cine con *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*.

Completamente diferentes, llegarán a coincidir estéticamente a mediados de los años treinta, cuando Florián Rey realiza películas como *Nobleza baturra* y Luis Buñuel es el productor de Filmófono y a veces el director en la sombra de algunas películas; sí firmaba con su nombre, y de paso estremecía la II República, el impresionante y «falso» documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*, que sería determinante años después para que Carlos Saura abandonase la fotografía profesional por el cine. Rey, tras la Guerra Civil, caerá más bien en el olvido; Luis Buñuel será reconocido como un maestro indiscutible en el cine mundial con títulos como *Los olvidados*, *Él*, *El ángel exterminador*, *La Vía Láctea*, *Belle de jour* o *El fantasma de la libertad*.

Aragón también contó muy pronto con cineclubes, gracias a la tenacidad de ese hombre para todo del cine que es Eduardo Ducay, y de mitos enigmáticos como la actriz Ino Alcubierre. En la posguerra, la factoría de cine ha contado con nombres fundamentales: el citado Carlos Saura, de prestigio universal; José Luis Borau y José María Forqué, que pronto se hicieron acreedores al epíteto de «clásicos»; Julio Alejandro de Castro, uno de los grandes guionistas españoles de todos los tiempos; heterodoxos como Antonio Artero o Antonio Maenza; realizadores de cine y de televisión como Alfredo Castellón, Clemente Pamplona o José Antonio Páramo; luego vendrían otros nombres fundamentales como Fernando Bauluz, ya fallecido, o Miguel Ángel Lamata, que ha recogido con espíritu iconoclasta el testigo de sus mayores.

Incluso aquí se intentó hacer en la posguerra cine profesional a través de Moncayo Films. Se intentó y se hizo, a diferentes niveles, porque había mimbres para ello: ahí estaban José Luis Pomarón, Víctor Monreal, Manuel Rotellar, Manuel Labordeta, Emilio Alfaro, José Antonio Duce, y su atrevimiento cristalizó en varias películas, pero sobre todo en una que ya forma parte de la leyenda: *Culpable para un delito*, de José Antonio Duce, que convirtió a Zaragoza en una ciudad con tranvía y puerto de mar. Todo ese magma de forjadores de sueños, no se ha quedado en agua

de borrajas. Aragón posee, en el cine, una mala salud de hierro: falta industria, como antaño, los grandes proyectos siguen elaborándose extramuros, pero ha sido un determinante plató de cine y es ahora mismo cuna de más de un centenar de jóvenes realizadores, de grandes investigadores e historiadores, y alberga alrededor de una docena de festivales

de cine, y algunos celebran su primer decenario; otros, como el Festival de Cine de Huesca, tres décadas. No se sabe bien por qué, pero Aragón es tierra de cine. Y esa no es una hipótesis o una afirmación interesada: es una certeza conmovedora.

Antón Castro

Introducción

Ciclos sobre lo aragonés o los aragoneses en el cine ha habido unos cuantos. Probablemente los más recordados sean aquellos que organizó Manuel Rotellar entre los años 1970 y 1973: cuatro ediciones de las que quedó constancia en forma de libro, con textos fundamentales para ulteriores investigaciones sobre la historia del cine local. Posteriormente se han desarrollado nuevas propuestas llevadas a cabo por algunas personas, como Alberto Sánchez, Pedro Aguaviva o Carlos E. Gracia, e instituciones como la Filmoteca de Zaragoza; de la mayoría apenas hay rastro más allá de los folletos o pequeñas revistas que se imprimieron para promocionar el evento. La más reciente y destacada fue la exposición *Travesía. El audiovisual aragonés*. Realizada en 2003, se editó un catálogo que incluía un cd-rom con una importante base de datos de autores tanto profesionales como aficionados. El trabajo no está ni mucho menos acabado. Es importante que periódicamente tengan lugar proyecciones que muestren la obra de los cineastas de la comunidad y otros aspectos relacionados con nuestra historia cinematográfica; lo es más que haya lugar para el debate, la puesta al día de la información y, sobre todo, que los estados de la cuestión o nuevas aportaciones queden disponibles de cara al futuro. Todo esto es lo que nos planteamos al elaborar el proyecto *Zaragoza, una historia de cine. Jornadas sobre la Historia del Cine en Zaragoza*. La estructura del encuentro consistió en una conferencia a cargo tanto de especialistas y estudiosos como de algunos de los protagonistas de esa historia, un tiempo para plantear dudas y establecer un coloquio con el público y, finalmente, una proyección relacionada con la charla que había tenido lugar previamente. El último peldaño, y lo que marca un sustancial avance, es la publicación de las conferencias. Y esto es lo que tenemos el placer de presentar ahora.

Se han reunido en este volumen los textos de las primeras y segundas jornadas celebradas en 2004 y 2005 respectivamente. La primera edición se encargó de hacer un recorrido por algunos hitos fundamentales que la ciudad de Zaragoza ha vivido: la llegada del cinematógrafo, el establecimiento de los primeros locales estables, los rodajes, la publi-

dad o el *cineclubismo*. La última de las sesiones se situó en el momento actual de la creación audiovisual no sólo en la capital sino en toda la región. Creemos que este panorama general, desde los inicios hasta la actualidad, establecía el punto de arranque necesario para las siguientes jornadas. La segunda edición tuvo un enfoque más temático. Se estudiaron las figuras de varios directores de cine nacidos en Zaragoza, capital y provincia. Algunos de ellos tan conocidos como Florián Rey o José María Forqué; otros más olvidados, como Adolfo Aznar, Santos Alcocer, Antonio Sau o Fernando Palacios. Todos forman parte de la historia del cine regional y nacional, y es justo que sean analizados. El colofón fue inmejorable: la presencia de José Luis Borau, memoria viva de la práctica fílmica, hombre de talla singular y uno de los grandes cineastas de nuestra tierra. Un texto recuerda su presencia como cierre de las segundas jornadas.

Otro de los objetivos era el de ofrecer la mayor cantidad de puntos de vista posibles. Para ello se procuró que ninguno de los ponentes repitiera de una edición a otra, y que desfilaran tanto investigadores de larga trayectoria como otros más jóvenes, sin olvidarnos de los protagonistas, cuya presencia resulta fundamental en un encuentro de estas características. Además del ya citado Borau, acudieron a la convocatoria otros directores como José Antonio Duce y Miguél Ángel Lamata; investigadores de diversas procedencias como Victoria Calavia, Ángel Gonzalvo, Javier Hernández, Amparo Martínez, Enrique Mora, José María Pemán, Pablo Pérez, Roberto Sánchez y Fernando Sanz. Y, junto a ellos, Alberto Sánchez, que aúna la faceta de estudioso del cine local con la de cineasta aficionado y organizador de eventos. Una nómina heterogénea y atractiva, con la intención de ofrecer amplitud de miradas sin perder el rigor.

La publicación de estos textos contribuye a la recuperación de la memoria de lo que ha significado nuestra ciudad en materia cinematográfica. Confiamos, ante todo, en que sea una herramienta útil para las personas interesadas. Sólo así nuestros esfuerzos se verán recompensados.

Luis Antonio Alarcón Sierra

I JORNADAS

(3 de marzo al 2 de abril de 2004)

Los orígenes del espectáculo cinematográfico en Zaragoza

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

LAS PRIMERAS PROYECCIONES

Apenas iniciada la segunda Guerra de Cuba, a mediados de la década de 1890, Zaragoza era una ciudad en crecimiento, con algo menos de 100.000 habitantes, que iba a experimentar a partir de ese momento un importante proceso de industrialización. Estratégicamente situada entre las rutas que conectaban Madrid, Cataluña, el País Vasco y Francia se convirtió a finales del XIX en el centro cultural de la región dando lugar a un momento de gran desarrollo en el terreno de las artes.

Ni siquiera la atmósfera de tensión bélica mermó el deseo de diversión de los zaragozanos, que llenaban diariamente los distintos establecimientos dedicados al ocio de la ciudad. La capital aragonesa tenía por entonces un importante coso taurino y un novísimo velódromo (1896), a los que había que sumar una larga lista de cafés entre los que destacaba por sus dimensiones el Ambos Mundos (1881), que decía ser el más grande de toda Europa. También contaba con varios teatros: el Principal recientemente abierto al público (1894) tras un largo proceso de restauración que había durado cerca de diez años; el Circo, incendiado y reconstruido en el transcurso de 1895, y el Pignatelli, concebido como teatro de verano y enteramente levantado en hierro.

A todo esto se añadían los espectáculos ópticos y de proyección instalados habitualmente en la ciudad con motivo de las fiestas desde comienzos del siglo XIX, de entre los que habían destacado por su envergadura los «Cuadros Disolventes» de Amado García en 1890, que se ofrecieron al público al aire libre en el paseo de la Independencia, y el «Teatro Fantástico» en 1894, ambos variantes de la linterna mágica. Este tipo de espectáculos habían estado preparando la mirada del público zaragozano desde principios del XIX para acoger con naturalidad y rapidez la llegada del cinematógrafo.

El Kinetógrafo y el Kíneto-Fonógrafo (1895)

El visionado de las primeras fotografías animadas en nuestra ciudad vino de la mano de dos aparatos patentados por Edison¹: un kinetógrafo, a cargo de Manuel Galindo, documentado en Zaragoza en abril de 1895 y un kinetofonógrafo (o kinetófono), instalado durante las fiestas del Pilar de ese mismo año en un local del Coso bajo.

La presencia de este nuevo ingenio hay que situarla en el marco de la Zaragoza de los últimos años del siglo XIX, especialmente abierta a las novedades durante los días de las fiestas del Pilar. Por estas mismas fechas, en el Café de la Iberia, en el paseo de la Independencia, se ofrecían proyecciones de linterna mágica (las mismas que el mes anterior habían tenido lugar en el Teatro Pignatelli); en el Coso alto, junto al Café de París y frente a la calle Alfonso se estableció el Fonógrafo Pertierra, una instalación adornada con todo lujo de detalles que ya había gozado de un enorme éxito durante la campaña de 1894; en el Teatro-Circo el público podía ver las innovadoras actuaciones de la bella Geraldine que, emulando a la afamada Loïe Fuller, ponía en escena la Danza Serpentina. Esta era la atmósfera en la que hay que situar la llegada de las primeras imágenes en movimiento a nuestra ciudad.

Manuel Galindo trajo a Zaragoza durante abril de 1895 un kinetoscopio de Edison², antes de que fuese presentado en Barcelona y en Madrid, lugares a los que llegó en mayo³. Meses mas tarde, en octubre de 1895, se instaló un kinetofonógrafo en los locales de un edificio relativamente nuevo del Coso 116, en las inmediaciones del ferial de espectáculos, bisutería y quincalla que tradicionalmente se situaba en este tramo de una calle que por entonces era la más larga de Zaragoza. Allí estuvo establecido como «Salón Edison» desde los primeros días de octubre de 1895,

1: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera. I Del Kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, CAI, Zaragoza, 1996.

2: El kinetofonógrafo, era un aparato conformado externamente por un cajón de madera con un visor individual sobre el que se inclinaba el espectador para observar las imágenes que se sucedían en su interior, merced a un bucle continuo activado mediante un motor eléctrico.

3: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El siglo de la luz*. Op. cit., p. 52.

hasta el final de las fiestas. Se trataba de otro de los inventos salidos de la fábrica de Thomas Alva Edison, que aunaba imágenes y sonido en un ingenio basado en la sincronía entre la película y un fonógrafo colocado en el interior que podía escucharse mediante unos auriculares. Tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, sólo seis meses después de que se pusiera a la venta el primer Kinetofonógrafo, del que únicamente se fabricaron 45 unidades, se instaló uno de estos aparatos en la capital aragonesa⁴. La rapidez en la recepción del por entonces último invento de Edison estuvo condicionada, en gran medida, por la receptividad de Zaragoza en relación con todo lo referente a espectáculos y por los estrechos contactos que mantuvo a lo largo de estos años con los circuitos franceses. Posiblemente gracias a ello nuestra ciudad fue una de las primeras, si no la primera, en exhibir un Kinetofonógrafo en España. De hecho su presencia debe entenderse como el eslabón que une los espectáculos ópticos y el linternismo con las proyecciones públicas de cinematógrafo que iban a tener lugar ocho meses después.

El Kinetógrafo del Teatro Principal (1896)

A finales de junio de 1896, tuvo lugar en Zaragoza la primera proyección sobre una pantalla de «fotografías en movimiento». Una benévola climatología permitió al teatro Principal dilatar la temporada de aquel año algunos días más de lo habitual y así incrementar sus ingresos siempre insuficientes. Para completar esta prolongación imprevista del programa la empresa contrató varias sesiones de un nuevo espectáculo llamado Kinetógrafo que, al parecer, ya había disfrutado de cierto éxito en otras ciudades. La presentación de este espectáculo se organizó el domingo 28 de junio de 1896, aunque fue necesario suspender la primera de las cuatro sesiones previstas, que debería haber comenzado a las 8 de la tarde, debido a ciertas averías en el cable que suministraba la luz eléctrica.

Tras diversas incidencias, el martes 30 se reanudaron las proyecciones. Muy pronto la prensa se hizo eco de las virtudes de este nuevo entretenimiento en artículos elogiosos, que fueron publicándose hasta el 10 de julio de 1896, fecha en la que desapareció de la



Pabellón Farrusini (Hemeroteca de la Diputación Provincial de Zaragoza)

programación del Principal. El espectáculo se había presentado al público mediante cuatro sesiones diarias de poco menos de una hora de duración. En cada una de ellas se ofrecieron doce vistas fijas y seis proyecciones de «fotografías animadas», que en algunos casos eran en color, apoyadas por el acompañamiento musical proporcionado por un sexteto dirigido por el Sr. Malumbres, que también amenizaba los intermedios. Algunos de los títulos exhibidos en Zaragoza con el Kinetógrafo fueron: *Boulevard de la Magdalena* (París), *Un cruce de trenes*, *Un paseo de Niza*, *Una escena cómica* y el *Baile franco-español*, esta última en color.

Parece evidente que no se trataba de un aparato Lumière. La repetida utilización del término Kinetógrafo en lugar de Cinematógrafo, en todos los periódicos y a lo largo de los días, no puede ser solamente un error. Si hubiese sido un Lumière se habrían hecho comentarios en la prensa de corte propagandístico, tal y como sucedió en Madrid, que nos ayudarían a constatar que se trataba del invento de los industriales de Lyon. Por otro lado, los títulos de las películas no coinciden con las programadas en un primer momento por esta casa que, además, por estas fechas todavía no exhibía cintas en color.

Es posible que fuesen proyecciones hechas mediante el proyector Vernée, adquirido por Eduardo Jimeno Peromarta y Eduardo Jimeno Correas en París durante aquel mismo año. Un aparato éste nacido como una de las muchas copias que del ingenio de los Lumières que se hicieron por entonces en Francia. Los continuos fallos del Kinetógrafo en los primeros días de exhibición, pueden estar direc-

4: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1994.

tamente relacionados con los constantes problemas que el Vernée ocasionó a los Jimeno desde los primeros momentos de su explotación. Sin embargo, esto es sólo una hipótesis, ya que por el momento seguimos sin saber a ciencia cierta quién o quiénes fueron los encargados de organizar las sesiones de «fotografías en movimiento» dadas en el teatro Principal de Zaragoza.

Que las primeras proyecciones del llamado Kinetógrafo se hicieran en el mes de junio, sitúa a la capital aragonesa en lo referente a espectáculos al mismo nivel de ciudades como Madrid y Barcelona. Además, estas sesiones tuvieron lugar en el teatro Principal, el local de más prestigio en la ciudad, que debió sufrir pequeñas reformas para acoger al Kinetógrafo, lo que indica la importancia que se quiso dar a un acontecimiento anunciado desde sus inicios como «la más moderna maravilla de este siglo». La presentación en septiembre de 1896 de un nuevo Cinematógrafo en el paseo de la Independencia evidenciaba el creciente éxito de este prometedor entretenimiento.

Sólo un año después, durante las fiestas del Pilar de 1897, se establecieron en Zaragoza siete cinematógrafos cuatro de ellos instalados en locales vacíos o tiendas habilitadas para la proyección (José María Obregón, Macario Alfaro, Félix Preciado y uno anónimo ubicado en el Café de la Iberia), además de otros tres en barracas de feria (Antonio Larrosa, Estanisalo Pizarro y Eduardo Jimeno)⁵. Asimismo aparecieron en la prensa las primeras referencias explícitas a la presencia de un aparato de la casa Lumière⁶. Y todo ello pese al estricto control que se exigía para su puesta en marcha. Los desgraciados sucesos del Bazar de la Charité de París habían alertado a las autoridades locales que de forma inmediata redactaron e hicieron aplicar una dura normativa para la prevención de incendios en los cinematógrafos zaragozanos, adelantándose en más de diez años a la primera legislación nacional al respecto. Se prohibía el uso de determinados materiales, exigiendo además la visita previa de una comisión del Ayuntamiento que diese el visto bueno a cada una de las instalaciones de este tipo de espectáculo. La inquietud por la se-

guridad en los cines no sólo da idea de la peligrosidad inicial de dichas atracciones, sino que, sobre todo, es un indicio claro de la importancia que tuvo el cinematógrafo en Zaragoza desde el mismo momento de su aparición.

El mes de octubre de 1898 todavía fue bueno para las «fotografías en movimiento» con la presencia de espectáculos tan interesantes como el Wargraph con el que el cine volvió al Teatro Principal. Al parecer, se trataba de un aparato utilizado por la American Cinematograph Company, asociada con Edwin S. Porter, con el que se proyectaban diapositivas y películas sobre la guerra de Cuba⁷.

Pero la crisis social y política flotaba en el ambiente y además el cinematógrafo iba perdiendo el aliciente de la novedad. A partir de esta fecha se inició un periodo de crisis para este espectáculo en Zaragoza, que quedó relegado a la categoría de popular, situación que se prolongaría hasta los primeros años del siglo XX. Sin embargo, esto no significó que dejaran de proyectarse películas, al menos durante los periodos festivos. A la presencia de los acostumbrados barracones, menos numerosos que en años anteriores, se añadió la actividad iniciada por dos locales: el Victoriograph, de corta vida (ubicado en lo que hoy conocemos como el pasaje de los Giles) y el teatro Variedades (en el paseo de la Independencia 24), que desde su inauguración en 1899 alternó los espectáculos circenses y musicales con las películas, convirtiéndose de hecho en el primer establecimiento con una programación cinematográfica regular.

Todo esto posibilitó que durante las fiestas del Pilar de 1902 el público zaragozano tuviese la oportunidad de asistir al estreno de *Viaje a la luna* de Méliès, filmada en París tan sólo tres meses antes, pasando a convertirse en uno de los más tempranos éxitos de taquilla de nuestra cartelera.

En 1904 ya se apreciaba cierta recuperación de este joven espectáculo con la llegada de pabellones de feria cada vez mejor acondicionados, que sustitúan a los desprestigiados barracones de años anteriores. Algunos de ellos, como el Cinematógrafo Sanchís con paredes tapizadas con «...tela peluche, color corinto, con bordados de la misma tela en co-

5: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines de Zaragoza. 1896-1936*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997.

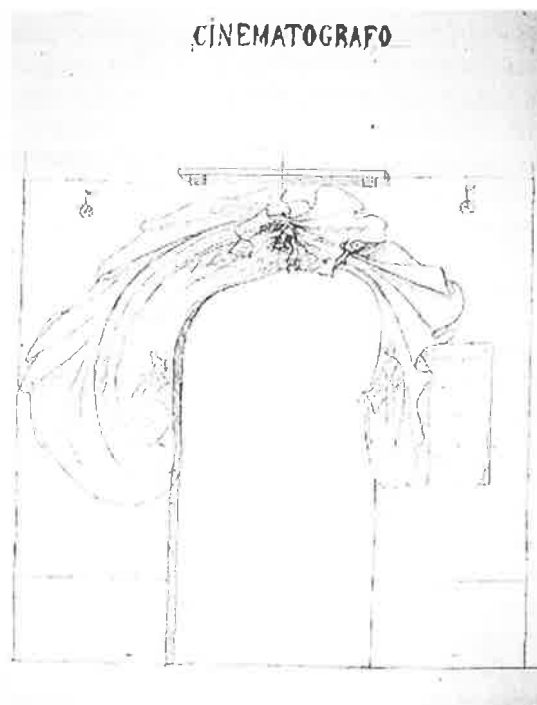
6: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Op. cit.

7: Véase Ibidem.

lor verde Nilo», hicieron de su decoración una nueva forma de reclamo publicitario que junto a las películas formaba también parte del espectáculo⁸.

Pero iba a ser al año siguiente, en 1905, cuando se consolidase esta tendencia con la inauguración en menos de un mes de los tres primeros cines estables de la capital aragonesa. El 23 de febrero abrió sus puertas al público el Palacio de la Ilusión, diseñado por el arquitecto Ricardo Magdalena, en la calle Estébanes 31, frente a la iglesia de San Gil (el mismo lugar que ocupó después el cine Latino convertido ahora como otras muchas salas de proyección en bingo) y propiedad de los comerciantes Mateo Azpeitia Esteban y Amado García. El 4 de marzo le tocó el turno al Cinematógrafo Novelty, situado en los jardines del Palacio de la Condesa de Fuentes en el Coso, como parte de complejo de ocio denominado Salón Café Novelty Sport Club. Y por último, el 10 de marzo, fue inaugurado el Cinematógrafo Coyne, en la calle de San Miguel nº 5 (aproximadamente en el mismo sitio donde hoy se levanta el cine Goya). El nuevo establecimiento era propiedad de Ignacio Coyne un afamado fotógrafo local, que terminaría dedicándose a tareas relacionadas con la producción. La publicidad generada en torno a su apertura da la clave de esta eclosión de salas, que se justifica, en gran medida, por el deseo de ennoblecer el espectáculo a través de la mejora material de los lugares en los que se proyectaba y también mediante una cuidada organización de las sesiones. Uno de estos textos decía: «Lo más selecto de la sociedad zaragozana, incluso las primeras autoridades, civil, municipal y militar, con sus distinguidas familias asistió anoche á la inauguración privada del cinematógrafo que el Sr. Coyne ha establecido en un primoroso salón anejo a su fotografía. Cuantos visitaron el local alabaron cumplidamente la esplendidez del Sr. Coyne, en la ornamentación del salón, que es de lo más bonito y agradable que puede imaginarse, al mismo tiempo que dotado de todo género de comodidades».

No resulta difícil imaginar que con la instalación de las primeras salas estables comenzó el declive de los pabellones de feria dedicados a la proyección de películas. Aunque se mantuvieron presentes como fenómeno mar-



Proyecto de portada para el cine Ena Victoria abierto en 1908 (Archivo Municipal de Zaragoza)

ginal en el ferial hasta mediados de la década siguiente, no pudieron resistir la dura competencia de este nuevo sistema de exhibición.

PRIMERAS PRODUCCIONES

Los primeros rodajes llevados a cabo en Zaragoza han sido minuciosamente documentados y estudiados por Agustín Sánchez Vidal en el volumen primero de su obra *El siglo de la luz*⁹. El más temprano localizado hasta la fecha se filmó el 11 de marzo de 1897, recogiendo el *Desfile del regimiento de Castillejos* con destino al cuartel de la Merced en Calatayud. Una cinta que fue proyectada durante los primeros días de la primavera de aquel año en el popular Café de París, sito en el Coso, en las inmediaciones de la plaza de España. Estas sesiones fueron organizadas por Francisco Iranzo, encargado de la explotación comercial de dicha película aunque, por el momento, desconocemos quién fue el autor de la misma.

En agosto de 1898 se rodó en la capital aragonesa la segunda cinta documentada hasta la fecha, *Una fiesta Zaragozana y la jota que bailaron dos baturricos* proyectada el día 9 en el teatro Pignatelli como comple-

8: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *los cine de Zaragoza. 1896-1936*, Op. cit.

9: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El siglo de la luz*. Op. cit.,

mento de una zarzuela titulada curiosamente *Fotografías animadas*. Tampoco sabemos quién o quiénes fueron los responsables de su filmación.

En el otoño de 1899 tuvo lugar la realización de *Salida de misa de doce del Pilar*. Por entonces la competencia entre los distintos cinematógrafos itinerantes, cada vez más numerosos, era enorme. A esto se añadía la reciente inauguración del Salón Variedades, que, como ya se ha señalado, desde su puesta en marcha incluyó regularmente películas en su programación. Así que una vez terminadas las fiestas del Pilar los Jimeno, para mantener el atractivo y el interés del público por su barracón situado en la plaza de Salomero, decidieron rodar una película. El domingo 5 de noviembre acudieron a la plaza del Pilar para filmar *Salida de misa de doce*, en el horario más concurrido y frecuentado por algunas de las personalidades de la sociedad zaragozana de la época. Unos días después, el 14 de noviembre los pontoneros hicieron prácticas a orillas del Ebro, en el soto de la Almozara. Jimeno tomó varias vistas de ello con su cinematógrafo, dando lugar a un segundo título, *Maniobras de los pontoneros en el río Ebro*. En contra de lo que recordaba Jimeno en sus memorias esta filmación no salió velada o al menos tuvo la suficiente calidad como para ser incluida en el programa y proyectarse.

Pero la cosa no quedó aquí. En vista del éxito obtenido por *Salida de misa de doce*, el 25 de noviembre Eduardo Jimeno decidió rodar una nueva salida de misa de doce del Pilar (*Salidas y saludos*), en la que el público, informado de lo que iba a suceder, acudió en masa a la plaza participando activamente en la filmación saludando y moviéndose ante la cámara, ya mucho más consciente de la función y del protagonismo que podría proporcionarles aquel aparato.

A la vista de todo lo anteriormente expuesto merece la pena recapitular y subrayar varios hechos significativos. En primer lugar es necesario señalar que uno de los primeros rodajes españoles documentados hasta hoy por la historiografía cinematográfica, *Desfile del regimiento de Castillejos*, tuvo lugar en Zaragoza el 11 de marzo de 1897. Pero ni esta ni otras cintas filmadas en nuestro país a lo largo de la primavera de 1897 han llegado

hasta nosotros. De manera que la más antigua de las películas españolas conservadas es *Salida de misa de doce del Pilar*, pese a la nueva datación que ha retrasado su rodaje poco más de dos años¹⁰.

Ignacio Coyne

Ignacio Coyne fue, sin duda, la figura más destacada de entre todos los empresarios en activo durante aquellos años. Este fotógrafo establecido en la capital aragonesa desde finales del siglo XIX y descendiente de una familia dedicada desde tiempo atrás al oficio, abrió en 1905 la que probablemente fue la sala más importante de la Zaragoza de comienzos del XX. En Barcelona había conocido a Antonio de Padua Tramullas, que posteriormente sería su más estrecho colaborador. También estableció cierta amistad con Eduardo Jimeno Correas, a quien veía cuando visitaba cíclicamente Zaragoza. Por último no debemos olvidar la relación de su padre, Anselmo María Coyne, con los espectáculos dedicados a la reproducción de imágenes, pues en 1882 había regentado en la plaza de la Constitución, durante los días del Pilar, una instalación denominada Panorama Artístico Universal en la que se ofrecían «variadas vistas». Todos estos factores hicieron que muy pronto se despertase en él un enorme interés por el cine, impulsándole a abrir en 1905 el que durante algún tiempo sería el salón más elegante de la ciudad.

Desde fecha muy temprana Ignacio Coyne estuvo pendiente de las innovaciones en la exhibición y consiguió la exclusiva para la explotación de uno de los primeros sistemas de cine sonoro. En 1906 compró un Chronophone Gaumont que instaló en su local, llamando al sorprendente invento Cine-Parlante Coyne. Se trataba de un procedimiento de cine con sonido en el que un aparato situado detrás de la pantalla reproducía la música o las voces grabadas en rodillos o discos, que se escuchaban sincronizados con la imagen. Con dicho sistema se pasearía por toda España llegando incluso a filmar algunas películas mediante este ingenioso aparato entre las que estuvo *La del pañuelo rojo*.

De hecho Coyne no sólo fue importante por su labor como exhibidor, sino que debemos considerarlo como uno de los primeros productores zaragozanos. El 3 de mayo de

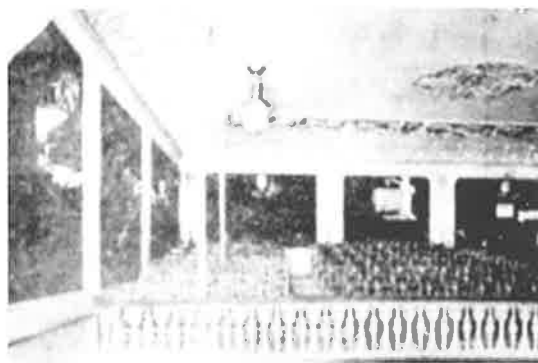
10: Un filme que fue cuidadosamente restaurado por la Filmoteca de Zaragoza en 1994.

1905, para reforzar la programación de su cinematógrafo filmó *La comparsa de los Gigantes y cabezudos*. El éxito obtenido con esta película le animó a repetir y en las fiestas del Pilar de aquel mismo año rodó *La primera batalla de flores celebrada en Zaragoza*, que proyectó ante la clientela de su cine veinticuatro horas después de su realización gracias a un novedoso sistema de revelado ideado por el propio Coyne.

Así fue como inició una fructífera trayectoria dedicada al rodaje de noticiarios o documentales acerca de la vida zaragozana. Producción que alcanzaría su momento álgido en 1908, cuando se le nombró fotógrafo oficial de la Exposición Hispano-Francesa, encargándose además de la filmación de diversas películas sobre los eventos y celebraciones organizadas en torno al Centenario de los Sitios. Aparte de esto también se iba a preocupar más adelante por captar con su cámara otros lugares o asuntos nacionales, como la campaña militar del Riff que rodó junto con Antonio Tramullas.

Su interés por el negocio de la filmación y edición de películas se tradujo en el otoño de 1908 en la creación de una pequeña empresa que se convertiría así en la primera productora cinematográfica zaragozana, anunciándose en la prensa local en los siguientes términos: «Se propone el Sr. Coyne con la adquisición de modernos y costosos aparatos la toma de negativos y en sus nuevos laboratorios montados con los adelantos más modernos en la industria, la tirada rápida de positivos para proyectar dando de este modo a conocer como recientemente lo ha hecho con la visita de los reyes en Zaragoza, películas impresionadas horas antes. Esto, a pesar de las muchas dificultades que el revelado de estas películas lleva consigo, ha sido vencido por la competencia y el empeño decidido del reputado fotógrafo que, conocedor de lo que tiene un cliché y vale, se propone implantar en Zaragoza una nueva industria, llevando de este modo al lienzo de proyección cuantos asuntos de interés general hay en la región y pueda impresionar en España sin necesidad de recurrir á Barcelona ni al extranjero»¹¹.

Entre 1904 y 1912 Ignacio Coyne realizó numerosas películas, que según Angel Gon-



Interior del Cinematógrafo Coyne en torno a 1905 (Hemeroteca Municipal de Zaragoza)

zález Pieras pueden dividirse en dos grupos¹². En el primero se incluirían las cintas referidas a acontecimientos o asuntos relacionados con Zaragoza, mientras que en el segundo estarían comprendidas las rodadas en Africa con motivo de la guerra española en el Riff. En ellas su estilo era inicialmente bastante homogéneo, con una puesta en escena muy primitiva y una vocación básicamente descriptiva, aunque en los filmes sobre la guerra del Riff ya se aprecia una toma de postura a la hora de retratar la labor del ejército español, que se aleja del tono aséptico de sus primeros trabajos.

Pero los gastos que conllevaba su actividad cinematográfica, el mantenimiento de su cine, la dura competencia de los locales que por entonces funcionaban en la ciudad y el conflicto con el que fuera su socio, Manuel Reverter que le obligó a desembolsar una importante cifra de dinero, terminaron llevándolo a la ruina. En 1910 tuvo que cerrar su salón cinematográfico. Dos años después, moría cargado de deudas, a la edad de 42 años.

Ignacio Coyne, emprendedor y enamorado de su trabajo, dedicó los últimos años de su vida casi exclusivamente al cine. Abrió uno de los primeros cinematógrafos estables de Zaragoza, trabajó esporádicamente para el Ayuntamiento de la capital aragonesa dando sesiones al aire libre, difundió el Cine-Parlante a través de Tramullas creando con él una especie de sucursal nómada de la sala de proyección que tenía en Zaragoza. Y además de todo esto fundó la primera empresa zaragozana concebida como industria dedicada a la producción de películas.

11: *Diario de Avisos de Zaragoza*, 9.10.1908, «Nueva industria. La edición de películas para cinematógrafo», TAP, pp. 2 y 3.

12: Gonzalez Pieras, Angel, *Las Escenografías del Sueño. Con el «Chronophone» a cuestas*, publicado en el periódico *El Día*, 13.XII.1987.

Antonio Tramullas

Otra figura notable dentro de los primeros años de la producción cinematográfica en Zaragoza es la de Antonio de Padua Tramullas (1929). A comienzos del siglo XX Antonio Tramullas empezó trabajando con Coyne como proyccionista en su cine y ayudante en el rodaje de sus películas, además de encargarse de la difusión y explotación por distintas ciudades (San Sebastián, Logroño, Huesca...) del Chronophone Gaumont.

En torno a 1909, aunque seguía colaborando con Coyne, decidió crear un negocio propio de venta y alquiler de aparatos cinematográficos que funcionó bien. Esto le animó a establecer en 1910 una pequeña productora de películas, la Sallumart Films, sin ayuda institucional de ningún tipo, continuando así de forma independiente la actividad productora que había iniciado con su antiguo jefe, Ignacio Coyne, ya por entonces casi completamente arruinado.

Uno de los primeros títulos realizados por Tramullas fue *Parada Militar en el Paseo*, con la que inauguró su larga trayectoria como cronista en imágenes de la historia y vida de Aragón, que fue seguida de otras filmaciones entre las que merece la pena citar *Zaragoza en fiestas* (1913), *Las fiestas de nuestra señora del Pilar* (1914) o *La fiesta de la Flor* (1914). Inicialmente solo y luego acompañado por su hijo Antonio, se convertirá en el primer documentalista de Aragón, consciente del género en el que estaba trabajando y su función. Salvo excepciones como las del *El Diablo está en Zaragoza* (1921), cinta de argumento que sirvió de prólogo a una representación teatral, la actividad de la Sallumart Films estuvo casi exclusivamente centrada en el documental, dentro del que se aproximó a la vida cotidiana en distintas localidades (*El teniente Baños pilota el primer avión militar llegado a Zaragoza*; *Calatayud en Fiestas*; *Fraga*), al desarrollo industrial (*Fábrica Cardé y Escoriaza*; *Galletas Patria*) a los problemas de la agricultura (Serie de los grandes riegos de Aragón) o a las costumbres y tipos aragoneses (*Los tambores de Híjar*).

Utilizó a lo largo de toda su carrera un estilo reconocible dentro del que, entre 1912 y 1929, apenas evolucionó y que en ocasiones puede resultar algo primitivo. Su obra cinematográfica se caracterizó por la excelente calidad de la imagen y por el uso frecuente de amplias panorámicas, apoyadas por constantes y prolongados movimientos de cámara



Ignacio Coyne y Antonio Tramullas. 1909

con una finalidad marcadamente descriptiva. Aparte de esto, conviene destacar el interés por conceder un especial protagonismo a las gentes, antes que a los lugares, algo que tal vez pudiese esconder una intencionalidad comercial. Una preocupación por los individuos gracias al que es posible reconstruir el ambiente de toda un época.

Otra pequeñas productoras zaragozanas

La capital aragonesa, en 1913, vio como se sumaban a la industria cinematográfica fundada por Tramullas algún tiempo antes, otras dos nuevas compañías. Durante aquel año se creó Zaragoza Films, especializada en documentales y corridas de toros, como la que filmó en Calatayud con faenas de Luis Freg, Gallito y Limero. Por estas mismas fechas también nació la Empresa Producciones Quintana y Cía. Sus fundadores fueron Quintana y Reverter, quienes junto al cine de su propiedad, el Ena Victoria establecieron un «gabinete de operaciones» y un laboratorio donde revelar algunas películas de producción propia. Dedicada al igual que la Sallumart Films a la realización de documentales, de su exigua producción tan apenas conocemos los títulos de algunas cintas como *La Primera comunión de las alumnas de las Escuelas Pías* (1913), *Apuntes de las Fiestas del Pilar* (1914) y *Zaragoza Pintoresca* (1915).

Sin embargo, estas empresas cinematográficas creadas y establecidas en Zaragoza tuvieron una vida muy corta. No llegaron a alcanzar la entidad de otras firmas nacionales surgidas en la época y por supuesto, no fueron capaces de resistir el empuje de competidoras tan fuertes como las francesas, italianas, danesas o estadounidenses. El tímido florecimiento de la industria productora local quedó truncado por la propia debilidad de las empresas, pero también se vio afectada por la crispación social y la crisis económica que conmovieron y trastocaron la vida de la capital aragonesa entre 1916 y 1923.

Al iniciarse la década de los veinte sólo subsistía la Sallumart Films, que a partir de entonces continuó desarrollando su actividad como productora de documentales de corte costumbrista sin ninguna competencia dentro de la región aragonesa.

Es evidente que la superioridad artística y la solvencia económica de las cinematografías foráneas cercenaron el desarrollo de una industria local fuerte. Pero, además, este hecho contribuyó a que algunos de los realizadores aragoneses más competentes, ante el panorama desalentador y mediocre de su lugar de origen en relación con el cine, decidieran marchar a buscar mejor fortuna a Barcelona, Madrid o al extranjero. Segundo de Chomón, Florián Rey o Luis Buñuel fueron algunos de los casos más representativos de este periodo. De todo lo expuesto se deriva buena parte de lo que ha sido la historia del cine en Zaragoza a lo largo del último siglo. La epopeya de una ciudad convertida en un espacio privilegiado para la exhibición de películas, que sin embargo ha carecido de una actividad significativa en el terreno de la producción.

Breve reseña sobre las salas de exhibición y la publicidad cinematográficas de Zaragoza

ROBERTO SÁNCHEZ LÓPEZ

En efecto, este escrito quiere ser precisamente eso: una breve reseña. Y además, un repaso hecho, sobre todo, desde la pasión del cinéfilo (a mi no me disgusta el término, ya que amo con pasión el cine) que desde los conocimientos del historiador o los del investigador, territorios desde los que también me sentiría capaz de exponerles valiosos datos y conocimientos. Tampoco vayan a pensar que las diversas informaciones que aparecen en este texto sean poco fiables. Si lo dudan, echen mano de la hemeroteca, de su propia memoria o de alguna de las publicaciones que cito en la, también breve, bibliografía.

Mi padre me cuenta, y yo le creo, que di mis primeros pasos en un cine. Nacido en la calle Delicias, centro neurálgico del siempre populoso barrio, lo más lógico es que esos pasos fueran en el Cine Delicias. Existía ya un cine con ese nombre desde el año 1923 (en la Avenida de Madrid, 147), luego conocido como Cinema España (desde 1925), siendo derribado en 1944. El «nuevo» Cine Delicias sería levantado en ese mismo espacio por la CAZAR, con diseños del arquitecto Teodoro Ríos. Parece que para abril de 1945 ya funcionaba ese local con butacas de madera (hasta su cierre en 1973) en el que di mis primeros pasos mecido por las sombras de las sesiones de cine de barrio. Otro local que frecuenté fue, precisamente, el Cine Madrid (en la Avenida del mismo nombre, 113-115), un cine de postín (con 900 localidades) en el que disfruté con pasión de películas como *El puente sobre el río Kwai* (1957), una de las obras maestras de David Lean. Su considerable pantalla garantizaba un reestreno memorable de muchas de las películas vistas en las salas del «Centro» de Zaragoza. El diseño inicial de Eduardo Lagunilla fue destruido, cuando en sus horas más bajas pasó a tener dos salas, para cerrar en 1984 y transformarse en un ¡bingo!, destino habitual de muchas salas,

pero no por ello menos terrible. Del territorio de las ilusiones al pernicioso juego... Cercano al barrio de Las Delicias estaba el Cine Salamanca (C/Tarragona, 14) que funcionaba desde 1953. Las sesiones de las 17 horas, pensadas para los más jóvenes, fueron las culpables de eternos programas con «Godzillas», «Superargos» y otras rarezas niponas que se amenizaban con bolsas de «conguitos», «gominolas», y otras «chuches» diversas. Después de una etapa de cine de estreno (por

ejemplo pudo verse *Excalibur* de John Boorman, 1981), de triste sala X, de proyecto para unos garajes (al parecer no muy legal), deterioro y abandono y, por fin, amplio espacio para gran almacén comercial, perdimos otro de esos locales que, como el Cine Rialto (Avenida San José, 177) o el Cine Torrero (Paseo Cuellar, 24), fueron desapareciendo de los barrios. Desde los años ochenta la televisión ya se había adueñado de los hogares de casi todos los españoles, y el cine pasó a consumirse ma-



«La bandera», Herald de Aragón, 8 de diciembre de 1935. Alberto Duce

yoritariamente en casa. Luego con el vídeo y el dvd, todavía ha empeorado más el futuro de las grandes salas de cine.

Para un mejor conocimiento de las salas de cine en Zaragoza, desde las barracas de feria, a las primeras salas estables, les remito al libro *Los cines en Zaragoza 1896-1936* de Amparo Martínez Herranz (comprueben en Bibliografía). Ahora sólo les pido un mínimo esfuerzo de imaginación. Contemplen el entorno de las calles San Miguel, el Coso y la plaza Salameró, repletas de cartelones, pintados con tonos chillones, y voceros reclamando su atención. Allí es muy corriente encontrar locales semi-estables como el Cinematógrafo Farrusini (por su propietario Enrique Farrús, que ya desde 1898 instalaba sus barracas) activo desde 1908 a 1913. Además, desde 1905 hay una clara intención de abrir o adaptar locales para el nuevo espectáculo. El 23 de febrero de ese año se inaugura el Palacio de la Ilusión (C/Estébanes,

31), el 4 de marzo el Cinematógrafo Novelty (Coso, 52, dentro de los jardines del Palacio de la Condesa de Fuentes, en el conjunto de un complejo de diversiones conocido como el Salón-Café Novelty Sport Club), y el 10 de marzo el Cinematógrafo Coyne (San Miguel, 5) que estrenaría muchas películas «de actualidad» rodadas por uno de sus propietarios: Ignacio Coyne, uno de los pioneros de la cinematografía española.

Los años veinte consolidan el negocio, y en los treinta hay que reseñar, además, una eclosión creativa y artística en relación a la publicidad cinematográfica que, más tarde, tendría una cierta y discontinua pervivencia. La Empresa Parra (empresarios de espectáculos, propietarios de salas y exhibidores) contrata, desde 1934 a julio de 1936, a Alberto Duce. Se encarga de las carteleras y de los anuncios de las películas que se exhiben en sus cines. En 1935 pinta unos murales sobre madera para ilustrar la película *Noches moscovitas* (Alexis Granowski, 1934) que se pegan a la fachada del cine Goya. Poco después decora alguno de los quioscos del Paseo Independencia con cartelones de la película *María Estuardo* (1936, de John Ford), o pinta un enorme cartel de *Horizontes perdidos* (1937, de Frank Capra) para el escaparate de la tienda de material fotográfico de Marín Chivite, en el Paseo de la Independencia. Muchos anuncios para la prensa diaria (en especial *Heraldo de Aragón*) partían de sus bocetos originales y pueden localizarse en la prensa zaragozana de aquellos años y posteriores. En esa época hay en Zaragoza un estupendo grupo de dibujantes y pintores dedicados a la publicidad. Además de Alberto Duce, destaca Guillermo Pérez Bailo —«Guillermo»—, uno de los más prolíficos, cuya dedicación al cartel de cine fue reducida, pero su manera de elaborar los diferentes encargos —destaca su extensa nómina de carteles para los festejos pilaristas— recuerda los planteamientos que había empleado en el cartel de cine, y que tuvieron continuidad en los años cincuenta y sesenta (ya en Barcelona) al servicio de las divisiones españolas de la Paramount y la Universal (hizo cartelería y murales para, por ejemplo, *Marnie la ladrona* de Alfred Hitchcock en 1964). El tristemente desaparecido Cine Coliseo (Paseo Independencia, 19), ha sido sustituido por una tienda de ropa de moda de una conocida marca. Su interesante estructura (el diseño original de 1950 fue firmado por José de Yarza y Manuel



Decoración del hall del Cine Coliseo de Zaragoza. 1990

Martínez de Ubago) ha sido, a duras penas, conservada, y sus murales cinematográficos (situados en el antiguo vestíbulo de entrada) pintados por Carlos de Miguel Jarrod y Miguel Angel Villaverde, han desaparecido (encima mismo de la entrada destacaba un enorme mural dedicado a Los Hermanos Marx).

Una auténtica epidemia de cierres ha afectado a las salas de cine de la zona centro. En poco tiempo han desaparecido el citado Coliseo, pero también el Cine Don Quijote, abierto un 17 de diciembre de 1974, cuyo espectacular diseño ovoide y su pantalla «todd-ao» ha dejado paso al bingo, perdón, al Casino de Zaragoza —el dinero, contante y sonante, impone su criterio. Las 1.700 localidades del Teatro Fleta, pasaron al recuerdo, así como su enorme pantalla que ya sólo es una sombra. Todavía no está claro que pasará con su privilegiado enclave. Triste nómina que deseamos sea suficientemente corregida por la apertura de siete nuevas salas en el complejo «Palafox-Independencia». Sus propietarios (la Zaragoza Urbana) nos aseguran que el tamaño de las salas y sus pantallas será adecuada, y que una de ellas competirá, incluso, con la enorme pantalla del Cine Palafox, quizá la mejor sala de exhibición que nos queda en Zaragoza, con el permiso de los grandes complejos Warner Lusomundo (inaugurados el 26 de junio de 1997, con la presencia de George Clooney —Batman— y Arnold Schwarzenegger —Mr. Freeze— se estrenó *Batman y Robin* de Joel Schumacher, suponiendo todo un hito en lo publicitario, ya que una gran pancarta-cartel cubrió toda la fachada de uno de los edificios del Paseo Independencia); y los Cines Augusta/Cinesa, que desde el 16 de fe-

brero de 1996, ofrecen un conjunto de nueve salas con un total de 2400 localidades.

El Cine Palafox (Paseo Independencia, 12), contando con la lograda y respetuosa reforma del año 1997, ha mantenido vivo el diseño de 1954 a cargo de José de Yarza y Teodoro Ríos. El espacioso vestíbulo de entrada y la escalera de acceso al piso superior ennoblecen este majestuoso espacio, auténtico templo del cine más popular y de espectáculo. Y no debemos olvidar la doble escalera de entrada abierta al Paseo Independencia, en cuyo punto central siempre hemos disfrutado de un gran cartel publicitario. Este espacio tiene una curiosa historia que no me resisto a contarles, a pesar de que esta reseña está dejando de ser breve. Transcurría el año 1953 y Felipe Sanz Briz (propietario de la empresa inmobiliaria Zaragoza Urbana, propietario de los Cines Palafox, Rex y Coso en Zaragoza, y gran aficionado al cine, todo hay que decirlo) asistía a la presentación del sistema «Scope» en Barcelona. En el vestíbulo del Cine Kursaal de esa ciudad, donde se proyectaba *La túnica sagrada* (1953, dirigida por Henry Koster) se encapricha de los magníficos murales y carteles obra de Josep Martí Tomás, competente pintor y diseñador valenciano alumno del gran Josep Renau. A partir de ese momento hizo que se los enviaran periódicamente a Zaragoza. Desde *El príncipe Valiente* (1953, de Henry Hathaway), hasta 1985 el Cine Palafox lució sus llamativos carteles. El estudio de diseño Blax&Company (es decir los hermanos Luis Angel y José Joaquín Blasco), cuyas potentes y atractivas reinterpretaciones de la cartelera de Hollywood fueron con el tiempo sustituidas por la tecnología de poderosas «fotocopiadoras laser» demasiado fieles a los modelos originales. Fueron unos dignos sucesores de esa tradición publicitaria que sólo se conserva en Madrid en algunos cines de la Gran Vía, y en la



Cartel gigante de «Batman y Robin» en el Paseo de la Independencia. 1997

peculiar figura de Juan Antonio Velasco, que lleva más de treinta años diseñándolos para el Cine Emperador de León.

El espacio se agotó y el metraje que nunca debe ser excesivamente largo —ya saben, razones comerciales— me obligan a ir concluyendo la reseña. Pero no quiero despedirme sin pedirles que recuerden salas como el remodelado Cine Goya (C/San Miguel, 5) que ha respetado la fachada racionalista de Ignacio Mendizábal, aunque el interior, al construirse cuatro salas en 1989, fuera radicalmente eliminado; y las ya desaparecidas como el Cinema Alhambra (Paseo Independencia, 26), concebida por los arquitectos Félix y Miguel Ángel Navarro en un estilo neoárabe, como si fuera un sueño nazarí, a sumar a los



«Tierra y Libertad». Cartel de gran formato para el Cine Cervantes. Blax & Company. 1994

sugeridos por las películas que se exhibieron en ella desde 1911 hasta 1965 (fecha de cierre), o el Salón Doré (luego Dorado), que pasó por remodelaciones altamente indicativas de la evolución en el gusto arquitectónico que sólo les cito: nació en 1914 de la mano de Teodoro Ríos dentro del gusto del «Clasicismo Novecentista»; la reforma de Miguel Ángel Navarro en 1930 lo convirtió en un espacio «Art Decó»; la reforma en la decoración de Santiago Lagunas y los pintores Aguayo y Laguardia en 1949, introdujo el concepto de «abstracción»; y la reforma final del arquitecto Joaquín Maggioni en 1970, la llevó a un funcionalismo racionalista que, como los demás estilos, cayeron bajo la piqueta. Precisamente en su solar han crecido los equipamientos que permitirán la apertura de las siete salas del complejo Palafox-Independencia. Seguramente, una parte del público zaragozano que persistentemente buscó en el centro de su ciudad el espectáculo del cine, volverá a encontrarlo en espacios que siempre fueron privilegiados para el séptimo arte.

La charla se ilustró con grabaciones caseras del Teatro Fleta, cedidas por Amparo Martínez, y unas tomas videográficas de Julián Martín y Roberto Sánchez del Cine Goya an-

tes de la remodelación. También con diapositivas que mostraban la obra de algunos de los diseñadores y pintores citados. Una muy breve muestra de ellas pueden verse aquí también.

La película que cerró este acto enmarcado en las I Jornadas sobre Historia del Cine en Zaragoza fue *Furtivos* (1975) de José Luis Borau. Su mayor éxito comercial, por el momento, estrenada en el Cine Avenida (Paseo Independencia, 26), a finales de septiembre de 1975. Aguantó en cartel más de tres meses (hasta el 31 de diciembre). El cine que había sido inaugurado en 1968, cerró sus puertas en enero de 1979.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA GUATAS, Manuel: *Publicidad artística en Zaragoza*, Ed. Ibercaja (col. Boira nº20), 1993.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo: *Los cines en Zaragoza 1896-1936*. Ed. Ayto. de Zaragoza, 1997.

VV.AA: *Cine de Papel. El cartel de cine en España*. Catálogo exposición (Comisario: Roberto Sánchez), La Lonja, Zaragoza, 25 de junio al 18 de agosto de 1996, Ed. Ayuntamiento de Zaragoza.

Aficionados activos.

Los años dorados del cineclub

(Breve reseña de la aventura de los cine clubes en Aragón)

ALBERTO SÁNCHEZ MILLÁN

Resulta difícil comprimir en unas pocas líneas la historia de los cine clubs o cine clubes aragoneses y mucho más si nos ponemos a analizar lo que supuso el movimiento *cineclubístico* y su relación con el resto del *cineclubismo* español. Empezando por su propia definición que muchos cuestionaron entonces y cuestionarían hoy de acuerdo con el sentimiento localista y regionalista, hoy autonomista, que siempre caracterizó a un amplio porcentaje de estos clubs y a quienes los crearon y dirigieron, o la influencia ideológica de los sectores culturales, sociales o políticos a los que pertenecían (universidad, movimiento, iglesia católica, etc.), sin cuya dependencia, por otra parte, tampoco tenían muchas posibilidades de subsistencia e incluso de existencia.

Dadas las características de este texto (no se trata de una investigación, ni de una tesis doctoral, ni de un estudio, etc.) me limitaré a levantar acta de mi memoria personal, dejándome muchas cosas en el tintero aunque no en el olvido y cuando este se produzca espero y confío en la benevolencia de quienes se sientan afectados.

Antiguamente, cuando no existían la televisión, los canales especializados, el vídeo o el digital, o las posibilidades de poder disponer en el propio hogar de una rica videoteca de miles de títulos, el aficionado, el cinéfilo o el cinéforo, que de todo había, sólo disponía de las salas cinematográficas en pantalla grande para poder satisfacer su mayor o menor adicción. Y como esas salas industriales solamente ofrecían cine comercial (no siempre despreciable, afortunadamente) el aficionado no tenía otra alternativa que apuntarse y hacerse socio de uno de los cine clubes existentes, trámite obligatorio durante el franquismo, además de tener veintiún años cumplidos de acuerdo con las normas de censura, exceptuando los cine clubes infantiles y juveniles, que también los había, o los cine forum colegiales que, aunque no eran cine clubes propiamente dichos sí que servían para crear afición y formación cinematográfica o audiovisual, como se dice ahora. Esta era la única manera de poder tener acceso al cono-

cimiento de algunos filmes —no muchos— del fondo de cine clásico de las instituciones que disponían de filmoteca al servicio de circuitos culturales o incluso de películas de actualidad que no llegaban a las pantallas industriales por razones comerciales o de censura. Es curioso que a pesar de todas esas limitaciones —censura, controles, escasez de películas, mal estado de las copias...—, y unas condiciones culturales muy características de la época existía una gran inquietud, mucha más que hoy en algunos aspectos, aunque fuese con menos posibilidades y capacidad de información. O precisamente por eso el cine era visto por parte de ese sector de aficionados como algo más importante que un medio de ocio para pasar el rato, opinión de la gran mayoría de consumidores, tanto entonces como ahora.

La definición de cine club en aquellos años está muy bien expresada y resumida en el libro *Historia de los cine clubs en España*, de José Luis Hernández Marcos, ex gerente de la Federación Nacional de Cine Clubs a lo largo de casi toda su existencia activa, editado en 1978. Los términos «cultura, minorías, arte, educación...» apunta su autor, «son manejados continuamente por parte de todos los que han tratado de definir el cineclubismo». En esa línea un cine club sería una asociación... donde se proyectan películas... se estudia el cine colectivamente... se habla de cine... se estudian las obras cinematográficas... se defiende el arte cinematográfico y sus autores frente al cine comercial... se forma al espectador... se propugna el buen cine en un clima cultural... Como puede apreciarse, se mezclan los conceptos y los fines del asociacionismo cultural, el cine forum, la educación o formación, el intercambio de opiniones, la crítica, etc. Lo cierto es que los fines de los cine clubes siempre fueron muy variados, desde cine clubs que podrían suplir a las filmotecas, incluso a algunas escuelas de cine, a los cine clubs que sólo pretendían sacar rendimiento a una sala privada o entretener y controlar a los jóvenes los sábados y domingos, como es el caso de numerosos colegios, colegios mayores universitarios, parroquias,



Casiano Sierra (extremo izquierda), Manuel Moreno (centro derecha) y Orencio Ortega (derecha), representantes de los cineclubs Zaragoza y Club Cine Mundo, con el representante de la Delegación de Información y Turismo. 1958

etc., llevando a cabo una programación de simples reestrenos o reposiciones comerciales. Muchos de ellos siguen hoy igual y, lo que es más triste, sin el más mínimo incentivo cultural en lo que se refiere a la información, presentaciones, análisis de las películas, etc. De todo ha habido también en Aragón, tema en el que entraremos a continuación, tratando de relacionarlo con la realidad paralela del movimiento *cineclubístico* español.

Se marcan las fechas de finales de la segunda década del siglo XX y primeros años de la siguiente como comienzo del tratamiento cultural y literario del cine a través de revistas y prensa, indicando que, en 1918, Louis Delluc comenzó a escribir de cine en Francia, retrasando hasta entrados los años veinte para que aparezcan los primeros cine clubes. La realidad es que ya antes se escribía de cine y no sólo en Francia. En 1915, en la revista *España* ya se contemplaba el tema, apareciendo críticas de Federico de Onís, y un año después el diario *El Imparcial* ya disponía de una sección fija sobre cine. Delluc lanzó la revista *Cine Club* en 1920, usando el término por primera vez. En Zaragoza, en 1904, Ignacio Coyne anunciaba reuniones sociales ciudadanas alrededor de su programación cinematográfica en la sala que llevaba su nombre. No me arriesgo, ni mucho menos, a decir que aquello era un antecedente del *cineclubismo* o del cine forum pero el hecho de acompañar aquellas sesiones de cine mudo y «parlante» con un sentido de reunión ya reflejaba un interés distinto al de las simples proyecciones de las barracas de feria.

El cine club llegó a Zaragoza a través de una «sucursal» del Cine Club Español, fun-

dado por Ernesto Giménez Caballero en Madrid a la sombra de la revista *La Gaceta Literaria*, que fue a su vez órgano difusor de dicha actividad. Las sesiones y gran parte de los textos de la *Gaceta* eran organizados y escritos por Luis Buñuel, que servía de enlace desde su domicilio parisino y viajaba con regularidad acompañando las películas y, a veces, a los cineastas invitados. Este cine club creó una serie de sucursales en distintas ciudades, entre ellas Zaragoza y Teruel. Las sesiones comenzaron en 1928 y la programación fue la misma o muy similar a la que se llevó a cabo en Madrid y la junta zaragozana de esta «delegación» estuvo compuesta por Bonifacio Fernández Aldana, Andrés Ruiz Castillo, Tomás Seral y Casas, Eloy Yanguas Waisieres, Narciso Hidalgo y José María Serrano Valerio, gentes del periodismo, escritores, ateneístas, etc. Algunas de estas sesiones tuvieron lugar en el cine Alambra del Paseo de la Independencia. A esa época corresponde la anécdota acaecida a Luis Buñuel durante la salida de la proyección de *Un perro andaluz*, encontrándose con un amigo de la ciudad que le saludó y le dijo: «Flojica Luis, flojica...». Supongo que será cierta o podría haberlo sido dado que retrata muy bien la socarronería del carácter aragonés.

Esta actividad animó a que se crearan otras similares, especialmente a partir de 1931, por parte de colectivos sociales y políticos. Se habla de un *Ateneo Popular* del que apenas hay noticias entre cuyas actividades estaba también el cine. Ignoro si ese Ateneo anarquista tenía relación con la programación que se llevaba a cabo en la antigua Casa de Labradores, en la calle de don Jaime, en cu-

yo solar, actualmente plaza, se halla el monumento que recuerda la filmación de *Salida de misa del Pilar de Zaragoza*, de los hermanos Jimeno; cuyo escenario fue decorado por el pintor Alberto Duce. En julio de 1936 quedaron en suspenso todas aquellas actividades culturales, incluido el incipiente movimiento cineclubista.

Tras la guerra, Manuel Augusto García Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fundó en Madrid el *Cine Club Circe*, en 1941. Un año después fue nombrado en el puesto Carlos Fernández Cuenca. Ambos habían tenido ya antes de la guerra una dedicación al cine. En 1944 el Ateneo de Madrid celebró el 50 aniversario del cine. Es curioso que la recuperación del *cineclubismo* y del cine como hecho cultural se hiciese desde instancias gubernamentales del franquismo cuando anteriormente había sido una actividad organizada desde colectivos republicanos progresistas. Este hecho sorprende menos cuando descubrimos que de lo que se trataba era de tener el control, de evitar que esa actividad pudiera llevarse a cabo de forma independiente, al igual que sucedía con otras muchas actividades culturales.

Casi coincidiendo con la creación del *Círculo de escritores Cinematográficos* se fundó el *Cine Club de Zaragoza*, en 1945, todo un acontecimiento en el ambiente minoritario cultural de la ciudad. Los fundadores fueron un grupo de personajes vinculados con el cine, el periodismo, las instituciones locales y provinciales, etc. Antonio Serrano Montalvo, persona que estaría muy vinculada con la Diputación Provincial de Zaragoza y con la Institución Fernando el Católico, de la que sería director largos años; Eduardo Ducay, que después se trasladaría a Madrid para dedicarse profesionalmente al cine como productor; y Orencio Ortega Frisón, procurador de profesión, que se dedicaba ya entonces a la crítica de las películas que se estrenaban en el diario *El Noticiero* bajo el seudónimo de *Merlin*. Poco tiempo después organizaron un concurso de críticas o escritos sobre películas exhibidas en el cine club, resultando ganador Manuel Rotellar, quien sería a partir de ese momento el responsable de la programación y de la coordinación de la rica colección de programas realizados para cada una de las 117 sesiones en siete años seguidos. Hubo otra persona que también colaboró en ese ambiente cultural cineclubista de la época: el fotógrafo Guillermo Fatás Ojuel, creador de



Sesión de Cineclub. 1954

una sección de Cinematografía en la Diputación Provincial que sólo tendría una vida interna, no pública, pero que serviría para que en años sucesivos esta entidad tuviese muy en cuenta el medio del cine entre sus actividades culturales, sobre todo en las relacionadas con *Extensión Cultural* y su red por los pueblos de la provincia, actividad dirigida desde allí pero llevada a cabo y controlada por jóvenes falangistas que capitalizaron las sesiones, generalmente documentales, para la ideología del Movimiento. Disponían de un buen número de proyectores de dieciséis milímetros y de filmoteca propia. Incluso de algunos proyectores de treinta y cinco milímetros que en su mayoría no habían llegado a utilizarse en los años sesenta.

El *Cine Club de Zaragoza* se mantuvo independiente, difícil para una época como fue la posguerra española, dando ejemplo de colaboración y participación entre personas de muy distintas ideologías, incluso contrarias. Esta sería una constante en el *cineclubismo* posterior. Y logró llegar a ser una de las notas diferenciales culturales de la capital aragonesa durante los años que estuvo activo. Hoy cuesta creer que las sesiones matinales de los domingos de este cine club, a veces de muy larga duración, llenasen las distintas salas en las que tuvieron lugar las proyecciones, contando además con la colaboración desinteresada de los empresarios de entonces, los cuales supieron ver que el *cineclubismo* no es una competencia desleal sino una escuela de aficionados que luego asisten más a menudo a las sesiones comerciales, es decir, los futuros clientes de sus cines.

De hecho, los directivos de este cine club tomaron parte y participaron en las reuniones y asambleas que tuvieron lugar para la creación de una federación, aunque ésta tardaría en llegar. En esas reuniones tuvieron oportu-

nidad de descubrir las distintas fuerzas que se discutían la dirección y el control del cineclubismo: El estado a través de su dirección general, el Movimiento, la Iglesia... y a través de ellos personas que representaban a distintas ideologías, algunas ilegales, en la clandestinidad. En el primer congreso de cine clubes que tuvo lugar en 1952 hubo ya algunos enfrentamientos dialécticos entre los representantes de los veintiséis cine clubes asistentes, en plena efervescencia cinematográfica ya que en ese mismo año se creó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (que más tarde se convertiría en la Escuela Oficial de Cine) con su propio *Cine Club Segundo de Chomón* para beneficio exclusivo de sus alumnos.

A partir de entonces se disparó la aparición de nuevos cine clubs y de asambleas y reuniones para encontrar una solución a la creación de la deseada Federación. Fueron especialmente relevantes las conversaciones que tuvieron lugar en Anoeta entre 1954 y 1956.

Desde el principio tuvieron una gran influencia y una envidiable actividad los cine clubes catalanes, vascos y gallegos. El *C.C. Mirador*, el *C.C. Fax* o el *C.C. Pontevedra*, entre otros, marcaron líneas distintas que también influyeron en las reuniones y asambleas sumando nuevas posturas, en este caso regionales (hoy autonomistas), que complicaron más el desarrollo de las mismas y el proceso de la federación desde antes ya de su creación.

El cine club más importante en aquellos años fue el *Cine Club de Salamanca*, que se hizo a semejanza del de Zaragoza, según confesión de alguno de los fundadores. Su presidente fue Fernando Lázaro Carreter y su director Basilio Martín Patino. Este cine club organizaría las célebres Conversaciones de Salamanca.

El *SEU* (Sindicato Español Universitario) creó toda una red de asociaciones de teatro (*TEU*) y de cine clubes, siendo uno de ellos el *C.C. SEU-DEN* de Zaragoza, vinculado con la Universidad y en el que participaron activamente José Grañena, que sería nombrado jefe del Servicio Nacional de Cine Clubs del S.E.U. y figura esencial en las primeras etapas de la formación de la Federación, aunque no estaría en su comienzo a causa de una enfermedad, y José Antonio Páramo, también socio del *Cine Mundo*. Este cine club programaría tanto sesiones propias como en colaboración con el *Cine Club de Zaragoza* y



Cineclub Zaragoza. IV Sesión en el Cinema Elíseos. 1946

otros. Grañena, ya en Madrid, convocaría las Conversaciones de Anoeta (San Sebastián), que tuvieron una continuación organizada por el *C.C. Fax*, de Bilbao, patrocinada por la *Comisión Diocesana del Cine* y que contó con la bendición apostólica de los obispos de Sión, Zaragoza, Sevilla, Madrid-Alcalá, Ávila y el secretario del Episcopado Dr. Tarancón. Entre los asistentes estaban García Escudero, Pascual Cebollada, José María Pérez Lozano, Maesso, Berlanga, Cobos, Martín Descalzo, Fernández Cuenca, Florentino Soria, Félix Martialay, Antonio del Amo, Javier Aguirre, Román Gubern, Orencio Ortega, Gómez Mesa, Nieves Conde, Maruchi Fresno... toda una mezcla de representantes del Gobierno, la Iglesia, la Censura, Acción Católica, Opus Dei, Asociación de Padres de Familia, Movimiento, Falange, gentes de la industria, independientes, progresistas de diversas tendencias... En fin, que el *cineclubismo* se había convertido en una fuerza social cultural, en un caramelo, que todos querían tener, controlar y manipular. Es más, a través de estas reuniones y asambleas que tuvieron lugar a lo largo de la existencia de la Federación, desde antes incluso de su nacimiento, quedó demostrado el enfrentamiento que existía entre las diversas fuerzas culturales, confesionales y políticas en las que se dividía el estado franquista.



Cineclub Zaragoza. 1950



Cineclub Universitario. 1953



Club Cine Mundo. Sin fecha

Mientras, en Zaragoza, se creaba otro nuevo, el *Club Cine Mundo*, conocido también por su sección de cine (el *Cine Club Saracosta*), que tendría actividad desde 1954 hasta 1977. Una asociación cultural independiente que surgiría a la sombra de la revista *Cine Mundo* de no muy larga duración pero que sobreviviría posteriormente durante todos esos años organizando no sólo las sesiones de cine, la edición de boletines y documentación, la organización del *Festival Internacional de Cine Amateur de la Ciudad de Zaragoza* (desde 1962 a 1976, con algunas interrupciones a finales de los años sesenta y principio de los setenta; de 1958 a 1961 se celebró un concurso de guiones), secciones de ajedrez, esgrima, teatro, orquesta propia, bar... y un baile en su sala de la calle Almagro que era la actividad que sustentaba de alguna manera la siempre débil economía de la asociación. La historia de este cine club tuvo dos o tres etapas. Al principio, el grupo de personas que estuvieron más vinculadas con el *Cine Mundo* procedían de muy distintos sectores sociales y de otros colectivos, como la *Peña Niké* o la *Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, y una de las claves de su buen funcionamiento fue la división de labores y de responsabilidades (presidentes, administración, secciones de cineastas amateurs, teatro, festival de cine, bailes, tertulias, etc.), recordando de memoria a Jacinto Cerced (primer presidente), Manuel Moreno, Santiago Cezón, José Antonio Páramo, José María Sesé, Antonio Artero, Luis Pedro Pellejero, Manuel Labordeta, Joaquín Gil Marraco..., junto a José Antonio Duce, Emilio Alfaro, José Luis Pomarón, Víctor Monreal, Manuel Rotellar y Julián Muro, que crearían en los años sesenta la productora *Moncayo Films* a partir de algunos de los encuentros y trabajos

realizados en esta asociación. Más tarde Pomarón, junto a los hermanos Ernesto y Javier Tolosa, crearían la productora *Cinekypo*, especializada en cine industrial y publicitario, todavía en existencia hoy. A ellos habría que añadir otros cineastas aficionados como Miguel Vidal, Ignacio Sariñena, Miguel Ferrer, los hermanos Alberto y Julio Sánchez, Santiago Chóliz, Pedro Aguaviva, etc. que conformaron la generación que haría de puente al principio de los años setenta, momento en el que se incorporaron al club Juanjo Vázquez, José Juan Chicón, Emilio Lacambra, Juana Burillo, y una larga lista. En 1975, el *Saracosta*, que había protagonizado muchos de los acontecimientos culturales y cinematográficos más importantes de los últimos años de la Dictadura, tenía más de 1.700 socios. En 1977, era disuelto y una gran parte de sus bienes desapareció, creando una fuerte polémica en los sectores culturales ciudadanos.

Volviendo a la segunda mitad de los años cincuenta, en 1957 tuvo lugar otra asamblea de cine clubes españoles, tempestuosa como las demás, y en noviembre, se organizaron otras conversaciones en el *Monasterio de la Rábida* donde, bien fuese por la excelente programación de cine que paralelamente organizó la propia Dirección General, incluidos algunos títulos clásicos míticos pero prohibidos por la censura, o por el ambiente de recogimiento que conlleva recluirse en un monasterio, hubo ya acercamientos y consensos suficientes como para sacar adelante la fundación de la *Federación Nacional de Cine Clubs* cuya oficina comenzó a funcionar el 3 de febrero de 1958, con José Luis Hernández Marcos como gerente y con Basilio Martín Patino como presidente, que tuvo que llevar

su propia máquina de escribir para que aquello pudiese empezar a funcionar. Ambos llegaban del *Cine Club de Salamanca* y, mientras se creaban y se inscribían un gran número de cine clubs de toda España, se encontraron con las primeras críticas desde la revista *Film Ideal* acusando a todos los cine clubes y a quienes los dirigían de audaces, de falta de preparación, de plagios, exclusivismo, personalismo, elitismo, esnobismo, culturalismo, falta de medios, de materiales, de películas... Lo cierto es que algunas de esas acusaciones eran verdaderas en muchos casos. Aún así, la *Federación* funcionó bien gracias a algunos de sus directivos como Vicente A. Pineda (que fundaría años después *V.O. Films*), Fernando Moreno (oscense que dirigía por esos años el *C.C. Aun* y que después sería nombrado jefe de Producciones Ajenas de *Televisión Española* y responsable durante muchos años de la programación cinematográfica del medio, incluida la función nocturna de *Cine Club*), José Ramón Sánchez (que procedía también del mismo cine club), Adolfo Bellido (del *C.C. de Salamanca*) o Mario Tapia Chao (del *SEU*). Mientras tanto, en Cataluña, se creaban algunos de los cine clubes que mejor funcionaron y se pensaba en la creación de una *Federación Catalana de Cine Clubs* que incluso estuvo a punto de existir antes que la española.

En la década de los sesenta aparecerían incluso algunas revistas que, propiciadas por el ambiente creado por el *cineclubismo* y por la práctica de cine amateur e independiente, llegaron a tener una nada despreciable difusión y, algunas, largos períodos de existencia. Tras *Film Ideal* que trataba de ser una imitación a la española de *Cahiers du Cinéma*, aparecieron *Cinestudio*, *Otro Cine*, *Cine Universitario*, *Nuestro Cine*... Hoy, esas revistas serían imposibles. No podrían resistir el pragmatismo del mercado consumista actual. Los años cincuenta y sesenta se caracterizaron por una proliferación de cine clubes dependientes de universidades, colegios mayores, instituciones oficiales, etc. y por la práctica del cine forum, tanto en algunos de esos cine clubes como en numerosos centros de enseñanza, especialmente en los colegios religiosos. En Huesca tendría una gran importancia y actividad el *Cine Club Zoiti* surgido de la peña festiva del mismo nombre, que sigue existiendo y que en 1973 creó el *Festival Internacional de Cine de Huesca*. Años después, en la siguiente década, se

crearía el *C.C. Segundo de Chomón* en Teruel, cuyos dirigentes crearían otro festival de cine que se convertiría en *Imagina Teruel* especializado en animación. En Zaragoza, tuvieron gran importancia los coloquios del *Cine Forum Lux*, creado por la Iglesia, cuyas presentaciones y charlas corrían a cargo de periodistas y colaboradores de *El Noticiero* y *Radio Popular*. Recuerdo algunos moderados por Orencio Ortega, José Antonio Armillas, Eloy Fernández, Carlos y José Juan Chicón, Carlos Barbáchano, José María Latorre, etc., así como algunos invitados de otros medios, como José María Pérez Lozano, especialista en la materia, o Joaquín Aranda. Por su parte, el *Cine Club Pignatelli*, dirigido por el R.P. Martínez Paz, llegó a tener pocos años después otra plantilla interesante compuesta por gente como Emiliano Puértolas, José Luis Rodríguez Puértolas, Fernando Alonso, Mariano Baselga, Alejo Lorén o José Antonio Maenza, que también practicaban el cine amateur o independiente, como ya se denominaba en la época, denominaciones que tenían una diferencia semántica cultural y política en la cual no podemos detenernos ahora. Lo mismo sucedía en el Colegio La Salle y, después, en el C.M.U. La Salle, salas en las que llegó a programarse distintas actividades cinematográficas, no sólo el cine forum del propio colegio, sino sesiones de otros cine clubes que no disponían de sala propia, como era el caso del *C.C. Zaragoza*, *C.C. Saracosta*... además de sesiones o programaciones que, a través de éstos o del propio *Cine Club La Salle*, enviaban desde la *Cinemateca Francesa*, el *Instituto Alemán de Cultura* (hoy *Instituto Goethe*), la *Sociedad Dante Alighieri*, el *Instituto Canadiense*, la *Filmoteca Española*, la *Federación*, etc., lo que enriqueció considerablemente la programación cinematográfica de la ciudad, ya que llegó un momento en que coincidían varios cine clubes con cuidadas y seleccionadas programaciones para el numeroso público existente en la época.

Mientras, la *Federación* gozaba de activa vida en los años setenta pero con constantes problemas económicos y, sobre todo, de enfrentamiento entre las distintas tendencias ideológicas a las que había que añadir las políticas (empezaban a conformarse los partidos futuros) y las autonómicas. En pocos años cambió de denominación varias veces, de *Federación Nacional de Cine Clubs* a *Fed. Española de CCs*, y de ahí a *Federación de*

CCs. del Estado Español que hubo que corregir a *Confederación de CCs. del Estado Español* cuando se crearon las diversas federaciones, la aragonesa entre ellas. Durante los años que duró, la *Federación Aragonesa de Cine Clubs*, que me honré en presidir con la valiosa compañía organizativa de un grupo de personas ya avezadas y entrenadas en el *Saracosta* (Juanjo Vázquez y José Miguel Martínez, especialmente), gozó de aceptable salud de funcionamiento. No así de economía, que fue a la larga una de las causas de su desaparición y cambio por una empresa de servicios. Aparte de ofrecer información y ayuda a los cine clubes, hubo dos actividades que por sí mismas dieron justificación a su existencia: la organización de una *Campaña de Promoción e Información Cinematográfica*, patrocinada por la *Diputación Provincial de Zaragoza*, en principio, y con apoyo de los ayuntamientos, después, que consistía en llevar el cine a los pueblos y pequeñas localidades de la provincia. Pudieron hacerse cerca de dos mil proyecciones en total, cifra más que importante. Esta campaña fue complementada por otras más cortas y circunstanciales patrocinadas por la *Diputación General de Aragón* (*Cine de Primavera*, *Cine de Otoño*, etc.) que mantuvieron en activo a la Federación. La otra actividad que nos reportó prestigio fue a nivel estatal pero no aportó apenas nada más, ya que la organización definitiva corrió a cargo de la *Confederación*. Se trató de la preparación y elaboración de un proyecto para proyectar cine a los internos de las cárceles que dispusieran de medios técnicos, idea que salió adelante y que fue patrocinada por los ministerios de Justicia y de Cultura. A mediados de los años ochenta se entró en crisis y más tarde, ante la desaparición de muchos cine clubes y la desaparición de las subvenciones para llevar a cabo las actividades directas, se dio por disuelta.

En pleno momento de polémica ante la desaparición del *Club Cine Mundo*, surgió el *Cine Club Gandaya*, en 1978, a instancias y patrocinio de la *Caja de Ahorros de la Inmaculada*, que presidió Orencio Ortega y me honré en dirigir durante once años. Los planteamientos de esta asociación creada para que en un futuro pudiese subsistir por sí misma, cosa que no fue posible por falta de recursos y de respuesta civil, eran la de llevar a cabo una programación seria y estudiada, quizá demasiado exigente en algunos momentos y por tanto culturalmente elitista, con

análisis y estudios de los ciclos, confección de folletos informativos de las sesiones y algunas publicaciones, así como un boletín que se enviaba a los socios. A lo largo de esos años se llevaron a cabo algunas sesiones y ciclos memorables en los que tomaron parte diversas personalidades del cine y de la cultura, pero al final no pudo posibilitarse una continuidad que no supusiera una disminución de las exigencias de programación, aparte de otras cuestiones que quizá algún día se analicen con precisión.

Aún cuando ya se había entrado en una etapa de crisis, en 1980 todavía existían en Aragón algunos cine clubes que es de justicia nombrar: *Airón* (Monzón), *Armas* (Academia General Militar), *Aula de Cine* (Universidad de Zaragoza), *Baltasar González* (Borja), *Borja* (Borja), *APEBIN* (Binéfar), *CFP Emilio Gimeno* (Calatayud), *Caracas* (Alcorisa), *Casino de Jaca* (Jaca), *Centro de Estudios Bilibilitanos* (Calatayud), *Cerbuna* (Zaragoza), *CO-DEF* (Zaragoza), *Colegio Compañía de María* (Zaragoza), *Colegio de Médicos* (Zaragoza), *Don Bosco* (Zaragoza), *Edelweiss* (Sabiñánigo), *El Villar* (Lalueva), *Endesa-Andorra* (Andorra), *Las Forcas* (Graus), *Fraga* (Fraga), *Gandaya* (Zaragoza), *Goya* (Zaragoza), *Grupo Cultural Imagen*, *Palabra*, *Letra* (Calatayud), *Guadalope* (Caspé), *Instituto Francés* (Zaragoza), *Jerónimo Zurita* (Zaragoza), *Mozalla* (Jaca), *O Pozal* (Almudévar), *Ozanan* (Zaragoza), *Peña Fragatina* (Fraga), *Peña La Guineu* (Benabarre), *Peña Los Treinta* (Huesca), *Pignatelli* (Zaragoza), *Puente Cultural* (Zaragoza), *Segundo de Chomón* (Teruel), *La Salle* (Zaragoza), *Sociedad Mercantil y Artesana* (Barbastro), *Trastiello* (Boltaña), *Turiso* (Tarazona), *Universitario* (Zaragoza), *Universidad Laboral* (Huesca), *Universidad Laboral* (Zaragoza), *Virgen del Carmen* (Zaragoza), *Xavierre* (Zaragoza), *Zaragoza* (Zaragoza) y *Zoiti* (Huesca).

No todos funcionaban con la misma vitalidad. Algunos llevaron una vida efímera. Otros eran poco menos que privados, al menos no abiertos a un público masificado. Alguno también se hallaba de alta pero había dejado de funcionar años antes... Pero esa era la realidad en esa fecha.

En un texto de la publicación realizada con motivo de la celebración de la exposición *Travesía (El audiovisual aragonés)*, que tuvo lugar en Zaragoza el pasado año, de donde hay algunos datos recogidos en este trabajo, señalaba algunas de las causas que han hecho

desaparecer el *cinclubismo* como actividad cultural, quedando ya pocos de ellos, como es el caso del *Zoiti* de Huesca o de algunos de Zaragoza, como el *Cerbuna*. Venía a decir entonces: Las razones por las que la actividad cineclubista ha desaparecido o se encuentra bajo mínimos son muchas pero a mi juicio son destacables las que el propio progreso técnico y el propio mercado del ocio han impuesto, o sea, el consumo privado de las películas (¿qué aficionado no cuenta en su videoteca privada con más títulos de los que hubiesen deseado tener las filmotecas federativa y de otras instituciones?), la programación televisiva, el creciente aumento del analfabetismo cinematográfico al mantener vicios como el del doblaje, aparición de las salas de arte y ensayo (que también acabaron desapareciendo), la programación de canales especializados en televisión, despreocupación por el conocimiento del lenguaje cinematográfico o de la historia del cine por la mayor parte de los espectadores, incluyendo algunos practicantes del vídeo y jóvenes cineastas, la falta de medios económicos y materiales para llevar a cabo este tipo de actividades, dependencia de las instituciones para realizar cualquier actividad cultural (hoy la casi totalidad de la actividad cultural y una buena parte del ocio están patrocinadas y, por tanto, dependientes de los

intereses políticos de grupos, partidos y tendencias; amiguismos, compromisos... se hacían más cosas antes con control y censuras que ahora a causa de los intereses políticos e institucionales). Pero hay una causa esencial: el elemento humano. De hecho, muchos de los cine clubes y de las actividades similares, al igual de otras actividades culturales de todo tipo, dependían de la voluntad y del trabajo de personas concretas y, tan pronto éstas se cansaban o se desilusionaban a causa de los problemas y falta de interés de instituciones y de público, desaparecía la actividad, incluso la asociación (el propio cine club) o quedaba en suspenso de actividades.

No obstante, es una realidad que hoy, aunque veamos las salas de cine semivacías y las filmotecas (única catedral cultural minoritaria que resta para ver, estudiar, analizar... el cine, tal como lo planteábamos en la definición con que comenzaban estas líneas) no abundan y trabajan con limitaciones e impedimentos. La gente ve más cine que nunca: la televisión y el mercado del vídeo ofrecen, si no todo, y faltando muchos títulos importantes y aún sufriendo los caprichos de lanzamientos y retiradas de películas de la distribución, una gran cantidad de películas como para hacer felices a los cinéfilos de antaño y a los aficionados de hoy.

Diez años de producción cinematográfica zaragozana¹

JOSÉ ANTONIO DUCE GRACIA Y FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN

1. EL CINE COMO FORMA DE OCIO Y CONOCIMIENTO

Mis primeras experiencias ante la gran pantalla, como las de todos de mi generación, están entre la fascinación y la pesadumbre de lo inalcanzable. Siempre había tenido mucha afición por el cine. Como dice un amigo mío, todos los de nuestra generación que hicimos cine en un sentido más o menos «amateur» o profesional, aprendimos desgastando las butacas de los cines. De las primeras veces que fui al cine, recuerdo las sesiones del antiguo Monumental que estaba en la Calle General Franco (hoy Conde de Aranda): de tres a cinco de la tarde, lo habitual era que pusieran películas del Oeste (de los años treinta, con Tom Mix, Tom Tiller y Ken Maynard² y su astuto caballo Tarzán); de cinco a siete, de siete a nueve y de nueve a once, eran las películas «normales». Recuerdo también los trucos que empleábamos de chicos para quedarnos a ver las sesiones siguientes (escondidos en los servicios). Una de las películas que más me gustó cuando niño fue *La corona de hierro*, protagonizada por Clara Petacci. La llegaría a ver cuatro o cinco veces. Otras películas que tengo en la memoria, *Cuatro culpables*, *Trece sillas*, y el miedo que pasé con la bruja de *Blancanieves*, siendo muy niño. Ya avanzados los años cuarenta, *Los tambores de Fu Manchú*, *El misterioso Doctor Satán*³, *La Reina de cobra* de Robert Siodmak, en la que trabajaba María Montez, que a todos los jóvenes de entonces nos parecía una mujer muy atractiva, y *La Diligencia* de John Ford, (que fue estrenada en Zaragoza en 1945). Más en general, puedo destacar las primeras películas de Tarzán, con Johnny Weissmuller o las mejicanas de Jorge

Negrete. Y aquellos maravillosos musicales de Hollywood, en especial uno con Esther Williams, *Escuela de sirenas*, con sus magníficos juegos de luces, su brillante colorido, y la sugerente combinación de movimientos de las bañistas en la piscina, seguidos virtuosamente por una cámara que parecía libre. Respecto a las españolas, títulos como *Reina Santa* de Rafael Gil y *Locura de amor*, de Juan de Orduña.

2. EL CLUB CINE MUNDO. EL INICIO DE LAS COLABORACIONES CINEMATográfICAS. EL TRABAJO AMATEUR EN COMBINACIÓN CON LOS PRIMEROS ENCARGOS PROFESIONALES

En el contexto del Club Cine Mundo, (al final de la década de los cincuenta) junto con el del S.E.U.-D.E.N. (fusión entre el estudiantil y el antiguo Cineclub de Zaragoza), comencé mi andadura en el cine con la realización de algunos films *amateurs*. Lo más importante de esta época es la vinculación con otros cinéfilos zaragozanos con los que, pocos años después, fundaré la productora Moncayo Films: es el caso de Emilio Alfaro Gracia, Víctor Monreal Sarto y Julián Muro Navarro.

En este sentido, los primeros años que ocupé en la citada faceta cinematográfica, es decir, entre 1957 y 1961, previos a la aparición de la productora, coinciden con mis primeras experiencias en el campo de la fotografía, obteniendo prontamente los primeros reconocimientos.

Ya en 1957, y antes de los proyectos *amateurs* incluso, tuvo lugar una práctica inicial en sentido profesional —de un total de tres⁴— de la

1: El presente texto se basa en la conferencia dada el 24 de marzo en el Centro de Historia de Zaragoza. Además se completa con la ayuda de las entrevistas que el investigador Francisco Javier Lázaro me ha realizado entre noviembre de 2002 y agosto de 2003.

2: Este personaje tuvo gran resonancia en Zaragoza durante los años cuarenta con la serie titulada *La montaña misteriosa* (algunos episodios: *El crimen perfecto* o *El ojo que nunca duerme*).

3: Seriales que en la posguerra española vuelven a poblar las carteleras de los cines, retomando la fórmula de éxito que supusieron en los años diez, principalmente; algunos ejemplos: *La mano que aprieta*, *Los misterios de Nueva York*, *La llave maestra* (que son *remakes* de los originales), más los nuevos *El imperio fantasma*, *El expreso de la muerte*, *Las aventuras del Capitán Maravillas*, o los que he citado más arriba. Vid. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera*, t. II, pp. 15-17.

4: *Prohibido fumar* (José Grañena, 1957); *Estupefacientes* (José Grañena, 1958); *La Huida* (José Grañena, 1958).

mano del film *Prohibido fumar*, producido por la empresa norteamericana INTEFIC («International Films Corporation»), que luego serían emitidas comercialmente en la televisión cubana. En todas ellas trabajé como director de fotografía; mientras que la dirección estuvo a cargo de mi amigo José Grañena, y los guiones, fueron del poeta Julio Antonio Gómez, asiduo participante de la tertulia de la O.P.I.-Niké, liderada por el carismático Miguel Labordeta. Las películas continuaban las convenciones habituales del cine «negro» norteamericano. En un principio, el acuerdo entre las dos partes contemplaba el rodaje de seis películas en formato de medimetro, pero las circunstancias políticas (la llegada de Fidel Castro al poder, en enero de 1959) echaron por tierra esta posibilidad. No obstante, es interesante reseñarlo por cuanto de iniciativa colectiva tiene, de precedente directo —como ya destacué (en *La década de Moncayo Films*, Zaragoza, 1997)— de la productora que más adelante se fundará.

En el verano de 1958, se desarrolla todo lo concerniente con *Los Sitiados* (José Grañena). Cortometraje producido por Radio Zaragoza, estando a la cabeza Julián Muro, para conmemorar el 150 Aniversario del hecho histórico que protagonizó Zaragoza y su población en la Guerra de Independencia. Un nuevo encargo de tipo profesional que tomaba como base distintas representaciones artísticas (serie de grabados de *Los Desastres de la Guerra*, de Goya; la de *Ruinas de Zaragoza* de Gálvez y Brambila; el Monumento a Los Sitios, etc.) para expresar toda la crueldad —sin obviar tintes heroizantes— de aquella guerra.

Sin duda, si tengo que destacar alguna película de esta época sobre cualquier otra, ésta es *Zaragoza, Ciudad Inmortal*, de 1961. Es importante por las personas que estuvieron implicadas en el proyecto y por la auténtica trascendencia que alcanzó, hasta el punto de aunar los ánimos y el capital suficiente como para montar una productora cinematográfica con vocación de continuidad. En cuanto al primer punto, sabido es que que la dirigí yo mismo, pero no tanto que la fotografió Víctor Monreal y escribió los textos Emilio Alfaro, es decir, tres de los «hombres fuertes» de la futura Moncayo Films. La financiación corrió a cargo de la productora madrileña Leda Films. A lo largo de sus quince minutos de duración, se da un repaso a las dos realidades de la ciudad: la histórica, con sus monumentos de origen medieval (ya sea de tradición cristiana como musulmana) y con menciones a los hechos más significativos según el

punto de vista de la época (la Reconquista y la Guerra de Independencia), y la moderna, como evidencian la creación de infraestructuras y servicios que resuelven las necesidades de la población. Entre estas mejoras, está la construcción de la Avenida de la Independencia. Con todo ello, se intenta configurar una visión cultural y, a la vez, actual de Zaragoza (una ciudad «europea» se llega a decir en la voz *en off*), con lugar también para la diversión nocturna. Se estrenó comercialmente en Zaragoza en el cine Victoria, en octubre de 1962, con gran éxito de público y de crítica.

La década de los sesenta ve cómo paulatinamente, con el precedente de *Los Sitiados* y principalmente por *Zaragoza, Ciudad Inmortal* va derivando hacia la profesionalización, sin cambiar de formato, y lo que es muy ilustrativo, centrándose en un género que en la época estaba relativamente en boga, el documental, en el que había trabajado sobre temas de ficción. Así es como realicé entre 1962-1963 la serie de trabajos sobre la provincia de Huesca (*El románico en el Alto Aragón*, *Ordesa*, *A través del Pirineo*, *Huesca*, y el titulado *Campos de España* sobre los nuevos pueblos de Colonización) para la productora madrileña Intercine y que fueron fotografiados por Víctor Monreal. También para la TV alemana dirigí *Daroca, enclave medieval*.

Los años sesenta son los de auténtica transición entre la afición *amateur* y el afianzamiento pleno en el profesionalismo. Hay que destacar una colaboración con José Antonio Páramo, posteriormente célebre realizador televisivo. Me refiero a *Hacia el silencio* (1963), basado en un cuento del italiano Dino Buzzatti. Película que llegó a representar a España en el Festival de Cannes de ese año. Las circunstancias de rodaje recuerdan cierta improvisación no ajena al *amateurismo* cinematográfico, a pesar de que la cinta fuese financiada por la productora Europea de Cinematografía. Casi todos los planos se filmaron a lo largo de una jornada de viaje en tren que el equipo técnico y artístico realizó en dirección a Barcelona: la vuelta se empleó en obtener los contraplanos. En resumen, el gasto fue mínimo y los resultados, más que dignos.

3. EL PROFESIONALISMO PLENO: MONCAYO FILMS. PRODUCTORA CINEMATOGRAFICA ARAGONESA

El éxito de *Zaragoza, Ciudad Inmortal* significó un punto de inflexión en mi carrera. A partir de ahí, se inician las conversaciones

entre los integrantes del equipo que la filmó (Monreal y yo, con Alfaro y Muro), cristalizando en la creación de Moncayo Films. Todavía entraría en el proyecto un nuevo nombre, José Luis Pomarón, que en aquella época había recabado un gran prestigio por su filmografía *amateur*. En ello, hemos de ver la influencia de su amigo Emilio Alfaro. La productora zaragozana queda inscrita en el Registro Sindical de Productoras el 16 de mayo de 1962.

A lo largo del primer año de vida de Moncayo Films, se abordan los primeros trabajos. Así, surgen cuatro cortometrajes: *Teruel, la ciudad de los Amantes*; *El Duero nace en Soria*; *Balón de playa*; y *Cualquiera tiempo pasado*. Cada miembro del equipo asume una misión diferenciada: Pomarón es el director; Alfaro, el guionista, a excepción de *Balón de Playa*, en que fue Julián Muro; y yo hago la fotografía, junto con Monreal, compaginando esta labor con el trabajo de producción. Los tres primeros son documentales, mientras que el último es una ficción *naïf* en torno a la aventura de un grupo de niños con un balón, ambientada en la playa de Cambrils.

En el primero, una pareja de recién casados nos introducía en los encantos turísticos de la capital mudéjar. Los papeles estaban interpretados por Eva Gandía, hasta entonces desconocida que, si bien entraba bien en cámara gracias a su belleza, era muy mala actriz; y Aleco Pandas, un cantante griego de música melódica que se había hecho famoso en esa época por su participación en festivales de verano (San Remo, etc).

Respecto a *El Duero nace en Soria*, nos preocupaba más el aspecto paisajístico. El *leit-motiv* del cortometraje era conducido por un pintor, Cecilio Almenara, que lo era realmente, siendo reconocido como paisajista, que recorre las tierras sorianas en busca de una vista ideal para su próxima obra.

El caso de *Cualquiera tiempo pasado* (1963) es distinto. Primero por emplear motivos inanimados de raíz artística, los tapices flamencos de la Catedral de La Seo de Zaragoza, para ilustrar, como si fueran viñetas, el recitado de las estrofas más conocidas de las *Coplas* de Jorge Manrique; encargado al actor Manuel Dicenta.

La crítica acogió estos trabajos de forma positiva. Todo eran alabanzas y deseos de que la andadura de la productora no se quedara en los cortometrajes que, en la época, se consideraban «menores», y no sólo por su duración reducida. Estos comentarios desde



Logotipo de Moncayo Films

las páginas de prensa continuaron tras recibir el primer largometraje de Moncayo Films, *Muere una mujer* (1964).

Esta película se concibe como una superproducción. Fue presupuestada finalmente en 5'5 millones de pesetas, aunque se calculó por una cantidad mayor, engordando conscientemente las cifras, como era habitual en la picaresca cinematográfica del momento para recibir más dinero de las ayudas oficiales. Resultó una película cara por el gran número de localizaciones (Barcelona, Madrid, Zaragoza, esta última en menor medida, casi en un sentido simbólico). Y, después, por el elenco de actores por los que se optó, de primera línea: el protagonista masculino fue Alberto Closas, que cobró setecientas mil pesetas de la época en concepto de sueldo. Lo acompañaban Mabel Karr y Tomás Blanco. En un segundo plano, por su condición de debutantes en la gran pantalla, estaban gente como Mara Goyanes o Gisia Paradis, con la que hubo problemas en la colocación de su nombre en los títulos de crédito. A pesar de que estaba comenzando, tenía aires de grandeza como si se tratara de una gran *diva*: quiso que el tamaño de su nombre fuera el mismo que el de Alberto Closas. Sin embargo, y en contrapartida, aparecía menos tiempo sobrepresionado.

Aunque no debutó, sí que se dio la oportunidad a un director joven que hacía poco que había comenzado su carrera: Mario Camus, que venía de hacer su muy alabada *Young Sánchez* (1963), con fotografía de Víctor Monreal. Las opiniones de Monreal fueron atendidas a la hora de pensar en el realizador del primer «largo» de Moncayo Films, aunque, años después, el director de *Los santos inocentes*, ha despreciado altivamente ésta que fue su segunda película. También participó Carlos Saura, que fue coautor con Camus del guión.

La película fue seleccionada en la Sema-

na Internacional de Cine de Color de Barcelona. El estudio norteamericano Paramount Pictures se comprometió en un principio para distribuirla por la cantidad de tres millones de pesetas. Pero, finalmente, se echaron atrás porque ya no les cuadraban las cuentas en los lotes de producción. Había un convenio entre las productoras-distribuidoras estadounidenses y la Administración española para estrenar sus películas en nuestro país. Se les permitía hacerlo a cambio de que ellas se hicieran cargo de la distribución de un número determinado de producciones nuestras. Se desbarató esta posibilidad debido a que la película *La batalla de las Ardenas*, que estaba rodando Paramount en España, fue declarada como película española por el Sindicato Nacional del Espectáculo, que era la entidad que tenía la potestad para hacerlo.

Además de dedicarme al trabajo de producción, fotografié algunos planos rodados en la Costa Brava; si bien, el hombre habitual al que se encomendó esta función fue Víctor Monreal.

El rostro del asesino fue el segundo largometraje de Moncayo Films. Para su realización se llamó al experimentado Pedro Lazaga. Fue rodada íntegramente en el contexto del Monasterio de Piedra durante cuatro semanas, y su coste no llegó a cuatro millones de pesetas.

La película se basaba en una historia de intriga con varios asesinatos de por medio que al final se esclarecían en una escena que reunía a todos los personajes. Es decir, se tomaba la estructura y el planteamiento coral popularizados en las novelas de Agatha Christie, concretamente, remitía muy claramente a su obra *Diez Negritos*.

Ciertamente, desde el inicio de la producción de largometrajes, la política de Moncayo Films fue la de apostar por el cine «de género», siguiendo las constantes del policiaco y de suspense. Una fórmula comercial que pretendía garantizar la continuidad económica de la empresa.

Sólo así se explica que en ese mismo año se rechazara la producción de *La ciudad no es para mí*, que Paco Martínez Soria llevaba años poniendo en escena en el Teatro Argensola de Zaragoza. Él mismo fue quien propuso el proyecto, pero se encontró con la oposición de la mayoría, estando a la cabeza Emilio Alfaro. El haberla realizado hubiera supuesto una especie de traición para las convicciones de los que querían hacer un cine



El rostro del asesino. 1965

con implicaciones internacionalistas. Al fin y al cabo, Moncayo Films surge como un deseo de huir del provincianismo en que la ciudad vivía desde hacía muchos años.

La fidelidad a estas convicciones supuso, *a posteriori*, como se pudo comprobar, un error de estrategia comercial: la producción de Pedro Masó, dirigida, curiosamente, por Pedro Lazaga, fue el mayor éxito comercial del cine español hasta el momento.

Durante 1965, trabajé como director de fotografía en dos *spaghetti-westerns*: *Un dólar de fuego* (Nick Nostro, seudónimo de José Luis Madrid) y *Cinco pistolas de Texas* (Juan Xiol Marchal), coproducidos por IFISA, cuyo propietario era el polifacético Ignacio F. Iquino, y por Cinemaproduzione Associate, de Roma. En esta última participó en la coproducción Moncayo Films.

Ambas películas partían de sendas novelas del periodista y escritor zaragozano Miguel María Astrain (en los títulos de crédito figura como Miky Roberts), derechos de adaptación que habían sido comprados por Iquino. Me encargué de la dirección de fotografía, aunque no aparezca acreditado. Normalmente, se suele considerar a Víctor Monreal, siendo un error de interpretación.

Fueron unas producciones no muy costosas (entre dos y dos millones y medio de pesetas), como solía hacerse con este tipo de trabajos. Sin duda, contribuía a esta economía de medios la cercanía de los desplazamientos. No en vano, los exteriores se rodaron en Fraga, y los decorados en Esplugas de Llobregat, donde estaba emplazado un poblado del «oeste». Este modo de hacer lo tomé en cuenta a la hora de producir el siguiente film de Moncayo Films.

Ya en 1966, se acomete la realización de *Culpable para un delito*, en que asumí la tarea de dirección. La cinta partía de un guión preliminar de Emilio Alfaro, titulado *Balada para un hombre solo*. Se pone en marcha una



José Antonio Duce en el rodaje de *Culpable para un delito*. 1966 (Duce-Filmoteca de Zaragoza)

nueva trama policiaca en función de la figura *hitchcockiana* del «falso culpable».

El protagonista, Martin Baumer, interpretado por el entonces conocido actor de publicidad (que aparecía anunciando la marca de coñac «Terry» con el eslogan «Terry me va») de origen sudafricano, Hans Meyer, encarna a un boxeador en horas bajas, que ve cómo un amigo es asesinado en su presencia, haciendo todo indicar que él ha sido el autor del crimen. En la búsqueda de la verdad, desenmarañará una urdida trama de corrupción.

La película fue rodada íntegramente en Zaragoza. Y el planteamiento de la historia requería que la ciudad fuera portuaria y tuviera metro. Pues bien, mediante una fotografía cuidada, hecha en colaboración con Monreal, donde las sombras desempeñan un papel importante, se consigue tal propósito.

En el estreno en Zaragoza, que tuvo lugar en el desaparecido Coliseo Equitativa, el 10 de abril de 1967, como reclamo publicitario, la productora convocó un concurso premiado con 50.000 pesetas, para quien identificara más calles de la ciudad.

La película costó menos de dos millones de pesetas, y funcionó bien en taquilla.

Los derechos de distribución fueron vendidos a *Screen Gems*, filial de Columbia.

Después de *Culpable para un delito*, se plantearon nuevos proyectos, pero ninguno de ellos llegó a buen puerto. Puedo citar *El muñeco de cartón*, de Miguel María As-train.

Uno de los últimos trabajos fue *El magnífico Tony Carrera*, dirigida por José Antonio de la Loma. Una coproducción hispano-italo-germana. La productora aportó un millón de pesetas, que representaba un 40 % del total. A ello se unió la participación de Monreal en la fotografía.

A finales de la década de los sesenta, inició una nueva etapa profesional: un film industrial para Matesa, *Iwer Internacional*; y el cortometraje *La espera*. Ambas fueron producidas por Audiovisión S.L. y dirigidas por Jorge Feliú en 1967 y 1968 respectivamente. Allí me encargué de la fotografía junto con Juan Bonastre y Víctor Monreal. Para ello, viajamos por distintos países de todo el continente americano: desde Canadá a Estados Unidos (Georgia, Nueva York, etc.), más adelante hasta Perú (Cuzco, Lima), en cuya capital conocimos las fábricas de tela de saco, centros que se contemplaban en la película.

A finales de 1968, Víctor Monreal fallece en un accidente de tráfico cerca de Tarragona. Esta circunstancia desgraciada supone

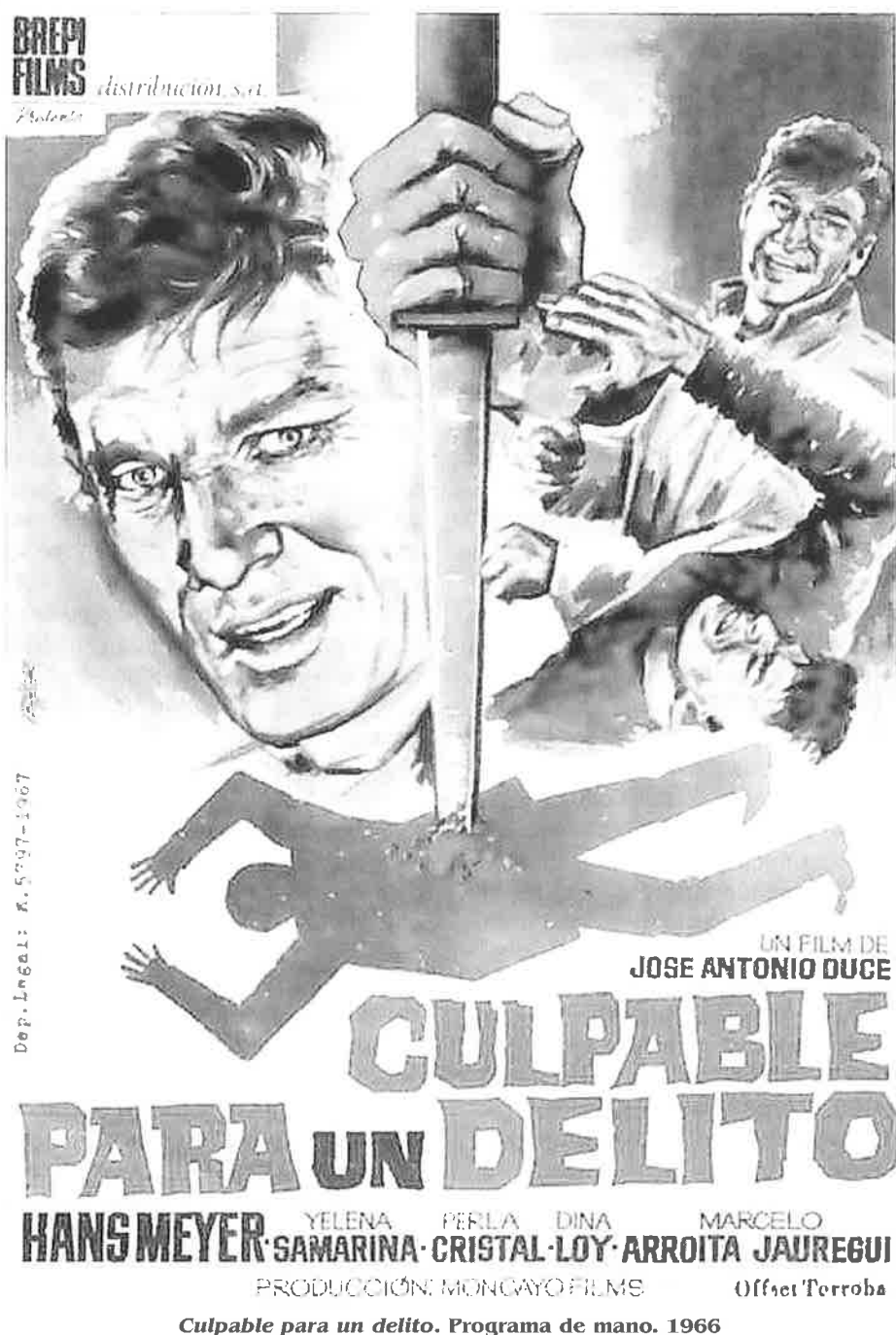
un duro golpe del que la productora no se recuperaría tan fácilmente. Ello, unido al traslado de Julián Muro a Canarias y a los problemas económicos y de gestión, fue minando las voluntades de los integrantes de la productora.

Moncayo Films siguió manteniendo el nombre en la década de los setenta, pero ya había cesado en toda actividad. El bagaje: cuatro cortometrajes y cinco largometrajes para la historia de la cinematografía local. Y

un intento inédito de producción estandarizada de cine comercial.

Los años finales de la aventura de Moncayo Films fueron reorientando mi carrera hacia la fotografía, a la que nunca había abandonado totalmente.

Ya en 1969, abrí un estudio profesional con un socio, Luis Mínguez. A partir de ahí, los reconocimientos a mi labor en la imagen fija se fueron dando sin solución de continuidad.



Soy un tipo que ha hecho una peli; ¿os lo cuento?

MIGUEL ANGEL LAMATA ROMEO

Lo que aquí está escrito son conclusiones, ideas y opiniones a las que he llegado tras embarcarme y terminar mi primer largometraje, *Una de zombis*. Es decir, todo lo que atañe al proceso de realización del film. Quizá todo esto pueda ser completamente diferente dentro de dos o tres películas.

Lo cierto es que la película ha sido un éxito: ha ganado dinero el productor y lo ha ganado también el distribuidor, con lo que todos contentos. Incluso se ha obtenido más del esperado en un principio. La valoración de la crítica se ha repartido entre un 50% entrañables y un 50% que podría calificar de asesinas. Lo cual no me parece mal sino todo lo contrario, ya que para mi esto es mejor que la indiferencia más absoluta. Y lo más inesperado para todos han sido los dos premios que nos dieron en un festival alemán de cine fantástico: premio del jurado a la mejor película europea fantástica y el, siempre agradecido, premio del público.

El proyecto surgió hace tres años, cuando me encontraba pensando en lo que sería mi siguiente cortometraje, una descabellada historia sobre saltos en el tiempo. Sin dinero, claro. Entonces creí que sería mejor ponerse manos a la obra y escribir un guión de largometraje. Era el momento. El título que tenía entonces en mente era *4 duros*, es decir, un título proporcional a su presupuesto. En la historia iba a haber tintes autobiográficos ya que hablaría de gente que no tiene nada y sueña con hacer cosas. Esto remitía directamente a mis experiencias en Zíngaras Teatro, los programas de Antena Aragón, los cortos, las radios libres y todos esos lugares donde hacíamos actividades sin medios.

El guión nos costó bastante. Tanto Miguel Ángel Aijón como yo estábamos trabajando en televisión con gente como Pepe Navarro, que nos dio una buena oportunidad, Juan Ramón Lucas o Florentino Fernández. Alguno de ellos saldría después en la película como invitado estelar. Con todo logramos perfilar un guión en el que teníamos todo a excepción de un final, el cual decidimos dejar abierto. Fue entonces cuando llegó la providencial llamada de Santiago Segura a quien ya conocía de cuando ambos éramos unos soñadores que asistíamos al festival de Sitges. Éste acababa

de triunfar con *Torrente 2* y había fundado su propia productora. Quería producir historias de otros y así pudimos presentarle el guión. Después de leerlo nos sugirió que el final abierto que habíamos dejado lo cerráramos más, que, lo «pillara mucha más gente». Tras la segunda versión nos dijo que trabajáramos más las escenas de terror, que les imprimiéramos un poso de locura que finalmente sentó muy bien a la película. Fue así como el título que teníamos en principio, *Una de tiros*, pasó a convertirse en el definitivo *Una de zombis*.

Con nuestro guión por fin acabado tocaba empezar a ponerlo en marcha. En ese momento nos cogió la tan cacareada crisis del cine español, con la sabia y agradable política cinematográfica y cultural del PP. Una cosa es no apoyar el cine español y otra muy distinta es no sólo eso sino encima apoyar de modo muy fuerte el cine estadounidense, que no lo necesita. Pese a todo, nosotros llevamos el guión a las televisiones, donde nos decían que era una apuesta muy *heavy* y demasiado políticamente incorrecta. Además, ellos veían grandes nombres para los protagonistas y nosotros veíamos rostros desconocidos.

Afortunadamente en Aragón nos apoyaron tanto logística como económicamente y, tanto el Ayuntamiento como la DGA, pusieron mucho de su parte.

Así, y sin tener el apoyo de ninguna televisión, Santiago Segura decidió seguir adelante. Al final, casi todo el dinero lo puso Santiago contando con la ayuda de las instituciones aragonesas.

Como siempre he creído en la gente de mi tierra, muchos de ellos me han ayudado en mis cortos, tienen talento, algunos son incluso guapos y todos son amigos, pues les metí en el proyecto. Además, sin esperarlo, también se metió Enrique Bunbury en el apartado musical. Fue una gran casualidad, ya que coincidimos en Antena Aragón estando en maquillaje y él se ofreció a participar.

Antes de empezar a rodar ensayamos dos meses, porque se pueden tener los mejores efectos especiales pero si los actores no funcionan se nota. Además, el hecho de pasar de ser *Una de tiros* a *Una de zombis* compli-



Miguel Ángel Lamata. 2004

caba y encarecía todo mucho más a nivel de producción, desde los maquillajes hasta los efectos.

Yo creo que lo resolvimos bastante dignamente con el plan de rodaje y el dinero que teníamos. Por supuesto no voy a negar que una semana más de filmación y algo más de dinero hubieran venido de perlas, pero eso es lo que había.

La película se rodó en HD, un formato digital de alta definición que también han empleado gente como George Lucas para su nueva trilogía galáctica, Julio Medem en *Lucía y el sexo* o los franceses en títulos como *Vidoq* de Pitof. Es un formato en expansión que es muy posible que sea el futuro y que aún no se ha explotado lo suficiente ni se han descubierto todas sus ventajas y aplicaciones. También hay que decir, que si la hubiéramos querido hacer en treinta y cinco milímetros todavía estaríamos esperando a reunir el dinero suficiente. Así que el abaratamiento de costes es una de sus principales ventajas. En el aspecto negativo, lo único malo que he descubierto del sistema HD es que no funciona en las cámaras lentas.

Tras el rodaje vino la postproducción y la música de Carlos Jean, quien también apareció un poco por casualidad gracias a un tipo que trabajaba en la compañía discográfica de Bunbury. Fue un encuentro fenomenal pues yo quería disponer de una música y una banda sonora que resultaran comerciales. Mi ilusión, en todos los aspectos de la película, era satisfacer en la medida de lo posible al público del cine más comercial pero también al espectador de otro tipo de películas.

El montaje lo hice con el aragonés, curtido en el mundo del cortometraje y la televisión, Nacho Blasco quien creo que hizo un estupendo trabajo de sonido e imagen.

La ilusión que tanto Santiago Segura como yo teníamos era estrenarla en el festival

de Sitges, pues nos habíamos conocido allí por mediación del crítico y director Daniel Monzón. Además, el director del festival, Ángel Sala, es medio maño ya que estudió su carrera universitaria en Zaragoza y también quería que se estrenara allí. Por todo esto fuimos a contrarreloj durante toda la postproducción.

El momento de la promoción me pareció fascinante porque además estrenar una película es una ciencia incierta. Para la distribución teníamos para elegir a dos compañías. Lo tuvimos fácil pues una no quería ir a Sitges y quería estrenar en verano de 2004. Pero a la otra le parecía fenomenal ir a Sitges y estrenar con poca diferencia de tiempo. Así que nos quedamos con esta última que fue Manga Films.

Sitges se desarrolló en diciembre de 2003 y la fecha del 2 de enero fue una apuesta arriesgada pero que funcionó. Estrenada ya la tercera entrega de *El señor de los anillos* y faltando una semana para *El último samurái*, creímos que era el mejor momento disponible en ese momento.

La campaña publicitaria fue al estilo Santiago Segura y nos pateamos un montón de programas televisivos, algunos impensables para mi unos años atrás. Santiago conoce perfectamente la industria y los mecanismos que hay que tocar. Además sabe aprovechar su gracia y el tirón que tiene. Digamos que lo nuestro son tácticas de guerrilla que no nos cuestan un duro, frente a la todopoderosa maquinaria norteamericana que invierte una buena parte del presupuesto de una película en publicidad. Además de nuestras apariciones en diversos magazines, conseguimos introducir una pancarta anunciando el estreno de la película en la retransmisión de las campanadas de nochevieja. Para ello me aproveché de unos amigos de mi etapa en Antena 3 que cubrían la retransmisión. También hay

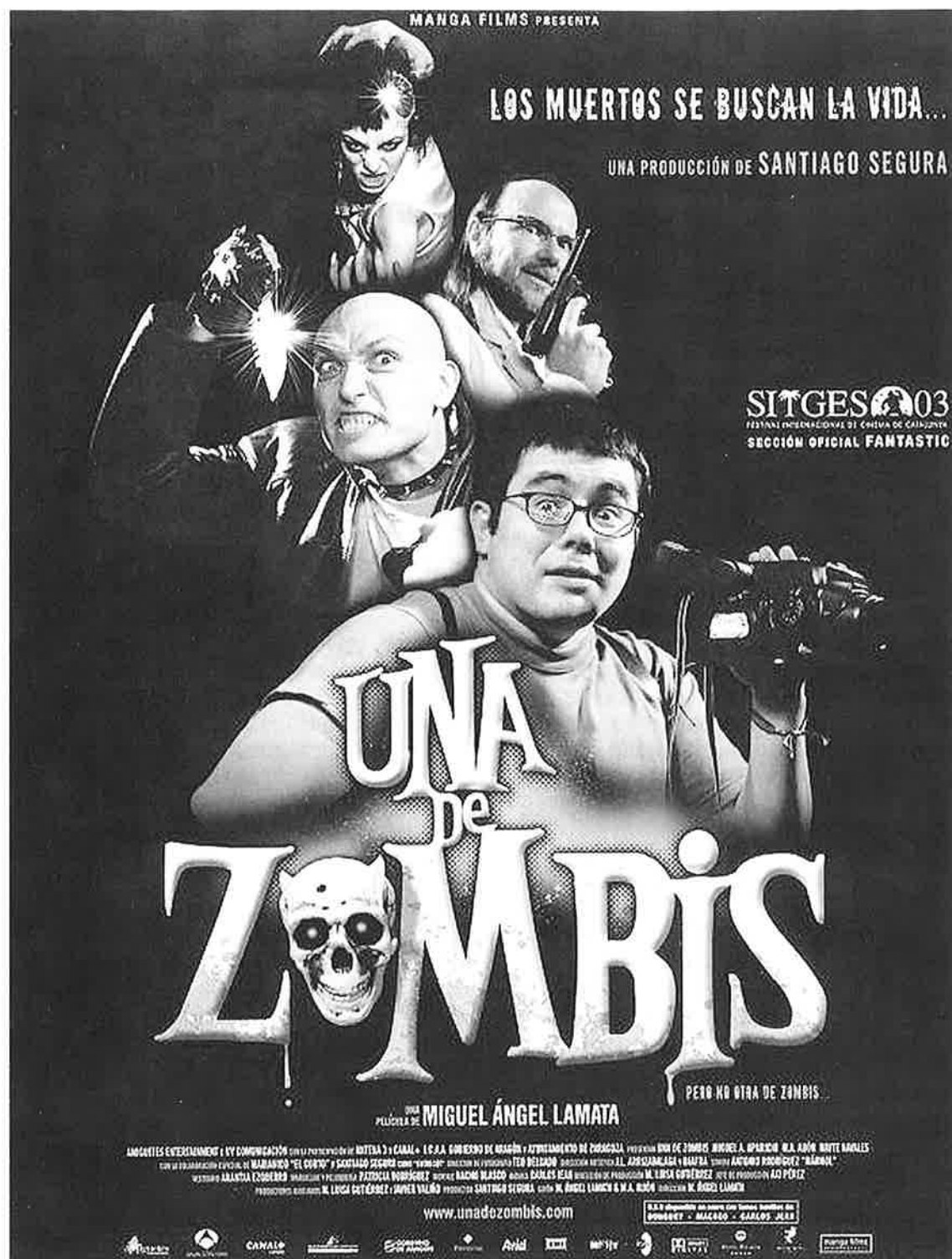


Nacho Rubio en *Una de zombies*. 2004

que agradecer el apoyo de todas las amistades. Así, Luis Roderas, presentador en aquel momento de *Un, dos, tres*, nos hizo muchísima publicidad en uno de los programas del popular concurso. Ya una vez estrenada la película todavía realizamos un contraataque. Mientras Tom Cruise promocionaba su samu-

raí firmando autógrafos en la Gran Vía madrileña, Nacho Rubio, uno de los actores, y yo nos fuimos por Malasaña y otras zonas a pegar posters de *Una de zombis* mencionando el «roto» que nos iba a hacer el señor Cruise.

La película empezó a flaquear en su cuarta semana de exhibición pero para entonces



Cartel de *Una de zombis*. 2004

ya habíamos cumplido objetivos y estábamos todos contentos aunque, todo hay que decirlo, nos habíamos dejado la piel.

Nuestro público principal, ese entre los quince y los veinticinco años, respondió perfectamente pero lo cierto es que hubo bastante apoyo en otras edades. Y en las sesiones en las que he estado presente era muy satisfactorio comprobar como la gente se reía en los momentos pensados para eso.

Respecto al título, y pese a lo que muchos puedan pensar, no surgió ni por imitación ni como homenaje a Eduardo García Maroto y su serie paródica *Una de fieras, Una de miedo y Una de ladrones* que hizo entre 1934 y 1935. Siendo honestos, mi primer contacto con la obra de este señor fue cuando pensamos en titular nuestra película como *Una de miedo* y comprobamos que ese título ya estaba registrado. Ese fue mi primer contacto con Maroto. Después me llamaron para participar en un documental sobre su figura y fue entonces cuando pude ver sus películas. Lo cierto es que es un cineasta a redescubrir ya que su sentido del humor era muy adelantado a la época y, salvando las distancias, me recordó el de los británicos Monty Python.

Uno de los aspectos más gratificantes de la experiencia, junto con haber trabajado con gente que ya conocía, fue el poder grabar los exteriores en mi propia ciudad. Por un lado, ya conocía muchos de los sitios que empleé e incluso cuando era más joven y aún no me dedicaba a esto me fijaba en lo cinematográficos que eran lugares como el Paseo de la Independencia, el colegio Joaquín Costa y otros. Por otro lado, ha sido muy cómodo tra-

bajar en Zaragoza. La gente nos apoyó muchísimo quizá porque compartían la ilusión y no es habitual encontrarse rodajes en las calles. En Madrid, donde hay filmaciones prácticamente todos los días, los ciudadanos están más cansados y te ponen más complicaciones o piden mucho dinero simplemente para rodar en un bar.

Es cierto que en Madrid tienes las cosas algo más fáciles si te quieres dedicar a este negocio que si te quedas en Zaragoza, donde apenas hay nada en el terreno audiovisual. Por eso creo que las instituciones deberían apoyar más a los jóvenes ya que el cine no sólo es cultura sino economía y promoción de la comunidad. Gente que probablemente seguirá mis pasos y dará su salto al largo, como Jorge Blas o Ciro Altabás, tienen que venirse a Madrid porque en su tierra no pueden desarrollar sus proyectos. Ampliando esto al cine español, debería ocurrir algo parecido. Es algo que los norteamericanos han entendido muy bien. El cine no sólo es una industria que da dinero sino que con ella pueden vender sus hamburguesas, sus cocacolas y, en definitiva, exportar su estilo de vida que para muchas cosas no es el mejor del mundo que digamos. Quizá aquí los políticos deberían ampliar sus miras y contemplar el cine como algo más que entretenimiento y palomitas. También está mejor en Francia, donde invertir en cine desgrava y así muchos particulares se animan a ello. Fórmulas hay para mejorar el estado de las cosas. Sólo hace falta que quien dispone de los medios tenga interés y se siente a dialogar con los interesados. Puede que así empezara a cambiar la situación y a mejorar.

Panorama del audiovisual aragonés contemporáneo y últimas tendencias

VICTORIA CALAVIA SOS

Un recorrido por los estilos, autores, eventos y diferentes propuestas de la creación audiovisual aragonesa de los últimos quince años, haciendo especial hincapié en las iniciativas de mayor calidad, en su renacer y en los nuevos lenguajes creados a raíz del intercambio y la fusión de diversas disciplinas con el mundo de la imagen, posibilitados además por las nuevas tecnologías.

Ficción, documental, vídeo creación, animación, cine experimental, arte digital, vídeo instalaciones, vídeo clips,..., son las diferentes formas narrativas relacionadas con la imagen que serán revisadas en el texto, junto a los realizadores aragoneses más destacados de cada campo, desde los más veteranos (José Miguel Iranzo, Eugenio Monesma, La Estética Moderna, Emilio Casanova,...) hasta las jóvenes promesas (Luis Zamora, Samuel Zapatero) pasando por realizadores que ya empiezan a consolidarse (Javier Calvo, Nanuk P.A.).

I. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, para hablar del audiovisual sin circunscribirse al ámbito de la narración convencional, es necesario fijarse en toda una gama de posibilidades artísticas que debido a su carácter minoritario no han gozado del suficiente reconocimiento. Aunque siempre han ocupado un espacio propio, hoy se están desarrollando con más fuerza gracias a las nuevas tecnologías, que han favorecido su expansión, además de generar una nueva forma de expresión: el arte en la red. Por otro lado, se está experimentando una progresiva apertura hacia la fusión de técnicas y de estilos posibilitada por los avances tecnológicos mencionados. Animación, vídeo creación, ficción, documental, cine experimental..., interaccionan constantemente con diversas disciplinas como escultura, danza,

teatro, objetos, arte sonoro, performances, talleres de radio en directo, sesiones de DJ's y vídeo-jockeys..., abriendo nuevas vías de representación formal y conceptual, collages de arte en construcción.

Lo consustancial a la imagen en movimiento es la experimentación, de la que el cine ha bebido desde sus orígenes y que ha llevado un camino paralelo, aunque más modesto, a la ficción argumental impuesta por la industria americana. Hoy el vídeo y los sistemas digitales están favoreciendo la búsqueda de nuevos lenguajes visuales gracias a su inmediatez, frescura y bajos costes (sin olvidar que el desarrollo de la imagen videográfica nace ya en los sesenta de la mano de Nam June Paik y del interés creciente de algunos creadores hacia el medio televisivo y el formato vídeo).

En Aragón estas líneas de trabajo tienen más dificultades para su desarrollo que en otras regiones. Los creadores no reciben los mismos apoyos que en las comunidades vecinas y la falta de información por la ausencia de facultades (Bellas Artes y/o Ciencias de la Información) o canales de difusión adecuados (salas de exhibición, televisión autonómica¹,...) acrecienta el desconocimiento de esta realidad emergente, que cuenta actualmente con más de cien realizadores en activo. Por tanto, se hace imprescindible acercarse al público a la historia y el desarrollo del lenguaje audiovisual, recuperar la comunicación entre ambos y favorecer la producción de nuevas iniciativas.

II. LOS AUTORES Y SUS PROPUESTAS

El mundo de la imagen ha ocupado siempre un espacio indefinido en el panorama artístico aragonés, avivado de cuando en cuando por una nómina de autores de calidad y de muy diferentes características, que han emprendido caminos dispares a lo largo de su

1: A la espera de la concreción de la promesa de una televisión autonómica aragonesa por parte de los responsables políticos de la comunidad, la oferta existente se limita a las desconexiones territoriales de Televisión Española (TVE Aragón) y a las emisiones de algunas cadenas privadas locales: Antena Aragón, Radio Televisión de Aragón (RTVA) y Canal 44.

trayectoria profesional: ficción, documental, vídeo creación, cine experimental, animación, vídeo clips, televisión, vídeo danza, arte en la red, vídeo instalaciones,... De los autores veteranos a los más recientes, de los formatos clásicos hasta los últimos avances técnicos, de la narrativa más ortodoxa a la amalgama de estilos, se reseñan a continuación algunos que destacan por sus propuestas originales, de calidad o de vocación innovadora.

Paco Algaba entrega en diversos formatos obras de poética experimental, como *El honor de las hormigas* o *Geografía de la memoria extrema*. Colabora en el guión de *Justo antes* con Víctor Lope como realizador y Pedro Rebollo de protagonista, basado en la obra de teatro del mismo nombre y centrada en la soledad del inmigrante.

Ciro Altabás gana más de una decena de premios en distintos festivales con *Phobia*, recreación humorística de un documental de creación en torno a las manías.

Carlos Amselem y Alberto Franco. Veteranos realizadores que en los años noventa producen conjuntamente vídeo creaciones como *Arrebato*, parábola sobre la incidencia de la televisión en el mundo contemporáneo, o *El altar del sacrificio*.

Nacho Blasco es el autor de *Luz y perro*, una de las piezas de vídeo creación incluidas en la serie *Visiones alrededor de Buñuel*, producida por el CPA (*Centro de Producción Audiovisual*) con motivo del centenario del nacimiento del realizador. Protagonizada por Pedro Avellaneda, reconocido fotógrafo y cineasta experimental zaragozano, que también aporta el texto en el que se basa el guión.

Otras de las piezas realizadas para la serie fueron dirigidas por **David Cubillo, Javier Paricio, Germán Roda, Estefanía Led e Iñaki Lacosta**.

Clemente Calvo, de formación cinematográfica autodidacta, profundiza en la interacción del medio fílmico con la poesía, la pintura, la música, la fotografía y los objetos transmutados. Posteriormente experimenta con la edición digital. En su obra *The mutant* muestra un paralelismo entre la ruptura del modo de vida del protagonista y la lógica narrativa del propio experimento cinematográfico.

El realizador **Javier Calvo** genera, mediante un lenguaje muy personal, auténticos poemas visuales en forma de cortometrajes, como *Bocetos*, ensayo sobre la muerte y el azar, o la pieza de un minuto *Si consideramos*.

Un artista de sólida y dilatada carrera, **Emilio Casanova**, ha puesto en común el audiovisual con las artes plásticas, el teatro y la música. Un ejemplo es su *Goya, pintar hasta perder la cabeza*, ópera videográfica que reúne pintura, danza, canto e imágenes electrónicas, con el hilo conductor de las experiencias póstumas del pintor. En *Octavio Paz: El río del lenguaje*, al autor conjuga imagen y poesía.

Entre los autores de vídeo instalación destaca especialmente **Javier Codesal**, acreedor de múltiples premios nacionales e internacionales. Algunas de sus obras más significativas son: *El milagro de la carne*, *Fragmentos de un hombre amado*, *Padre hembra* o *Estudio*. Sobre las nuevas tecnologías comenta: «Las diferencias que aporta la tecnología no son sustanciales. Los trabajos que se hacían en cine en los años veinte eran tan avanzados como los que se hacen hoy en vídeo».

Perteneciente al grupo de artistas aragoneses **Pértiga, Antonio Chipriana** utiliza sobre todo el happening como «un momento final de un pensamiento que se va germinando hasta cobrar realidad». «El vídeo permite documentar un acontecimiento que sucede una sola vez, en el que nos encontramos algo que va a ocurrir y que no sabemos qué es; existe siempre un guión invisible que transcurre debajo, escondido. Por eso para el autor lo que va a realizar es tan novedoso como para el público, porque nunca se ha podido ensayar.» Se declara influido por autores como Tàpies.

La compañía de danza **Dies Irae** transforma con diferentes apuestas escénicas los espacios en los que interviene: espectáculos de danza, audiciones, acciones, instalaciones artísticas e industriales, diseño gráfico, imagen, vídeo, fotografía,...

Jesús Floría sobresale fundamentalmente en el campo de la vídeo danza y la creación en vídeo, reflexionando sobre la locura o la poesía. También ha realizado vídeo clips para grupos como *Kerkhoff*.

Miguel Ángel García, vídeo creador cuyas piezas son propuestas visuales de corte experimental sobre poemas o hechos cotidianos (*Cuerpos* o *Formas del pensamiento V.O.*).

Carlos Gil-Roig pone en conflicto una visión intimista y poética de la realidad con la sociedad urbana contemporánea, en obras como *Fit to be tied* (*Vendados Vendidos*), *Uomo blue* o *S. (South)*. Está preparando el documental *The nude four corners: Berlin*.

Tomás Gimeno comenzó con la utilización del sistema vídeo como soporte para sus instalaciones, lo que le llevó a interesarse por el mundo de la vídeo creación, campo en el que ha realizado obras tan coherentes e hipnóticas como *Speed* o *Zapping*.

Antón Jodrá desarrolla su actividad multimedia en los campos de la pintura, escultura, instalaciones, performances y vídeo. Ha realizado los audiovisuales *Renacer* (*Yo soy la luz*) e *Himnario. Diario de reconstrucciones*, de marcado carácter innovador.

Víctor Lope. De vocación experimental, tanto en formato cinematográfico como videográfico, inicia en 1981 una larga serie de producciones, que abarcan desde una trilogía sobre Teruel, compuesta por *Mayumea* (con **José Miguel Iranzo**), *Mudéjar* y *Amante de Teruel*, hasta su último medimetraje, *Justo antes*, pasando por toda una serie de trabajos experimentales en vídeo, como *La austera danza del sueño de la razón*, *Somnio ergo sum*, o *Hipótesis*.

Lorenzo Montull, oscense, realiza vídeo collages tomando como referencia hechos cotidianos que reelabora con una lectura divertida y tierna, véase *Machismo con patatas* o *Pedro Antonio* (*Contar las viejas*), ambos ganadores de numerosos premios y exhibidos en *Metrópolis*, TVE.

Domingo Moreno ha cultivado varios géneros, integrando en ocasiones el documental y la animación como en *Miguel Fleta: una voz en imágenes*. A destacar también *Arte en el libro*, vídeo creación a partir de ilustraciones de Francisco Meléndez.

Javier Peñafiel, con un trabajo que cuestiona las disciplinas y los procesos de formalización, es otro valor en alza que se mueve en el campo del vídeo, la instalación o el arte sonoro. Entre sus obras, *Ignorancia. Tragedia de las corporaciones*; *Desactivo domicilios*; o *Maltrato* (vídeo instalación que pudo verse en eventos como *Periferias* y *Travesía*).

Sobresalen además títulos como *Amo a la gente que reza*, pequeño homenaje de **Miguel Lobera** a los que dedican un tiempo de su vida a desear lo mejor para los demás; o los trabajos de **Germán Roda**, cuya obra gira en torno a la creación artística y los trastornos psíquicos, y que junto a **Sofía Rodrigo** dirige la poética *Fantasma de espejo*. **Paula Ortiz** elabora piezas en las que la creación literaria está muy presente, como *Saldría a pasear todas las noches*, basada en un relato de Bernardo Atxaga.



Pedro Antonio o contar las viejas.
Lorenzo Montull. 2000

José Ignacio Tofé, que en la actualidad difunde sus obras en la red, destaca con *Es una historia de amor*, un vídeo minuto sobre las relaciones entre un tomate, una lechuga y una cebolla. **Álvaro Rigual** mezcla animación y vídeo creación, alcanzando resultados de gran frescura (*El elefante rosa*, *Rasputín*,...) pese a contar con pocos medios. **Antonio Tausiet** da su toque de humor crítico en la desasosegante *Stari Poznanici*, en torno a la eterna lucha entre el bien y el mal.

El *documental* tiene en Aragón un espacio propio, destacando especialmente un núcleo de autores altoaragoneses. En la vertiente más creativa de este género, el colectivo **La Estética Moderna PC / PKB-6**, formado por **Ángel Gonzalvo**, **Julián Martín** y **Félix Serna**, realiza en los ochenta una excelente labor de crítica humorística con su obra *Res mes es the best*, ficción documental pionera.

Otras obras a subrayar en este panorama: *Marcianos y rinocerontes*, de **José Manuel Fandos**, en torno a la obra del pintor zaragozano Óscar Sanmartín; el interesante documental sobre el cineasta turolense Antonio Maenza, titulado *In girum imus nocte et consumimur igni*, dirigido por **Graciela de Torres** y **Francisco Plou**; o la inteligente pieza de documental creativo *Calcetín.es*, del prolífico realizador turolense **Ángel Gonzalvo**.

En el apartado de *animación*, resaltar la galardonada con un Goya por *El sueño de Adán*, **Mercedes Gaspar**, realizadora que mezcla elementos de ficción con una animación de objetos muy depurada, como en *Las partes de mí que te aman son seres vacíos*, peculiar metáfora sobre el amor en la que un hombre y una mujer se ofrecen, durante la



Las partes de mí que te aman son seres vacíos. Mercedes Gaspar. 1995

cena, sus cuerpos, trozo a trozo. En *El sabor de la comida de lata*, una comida fotográfica será devorada por seres invisibles dentro de un mundo enlatado.

También destacan **Alberto Calvo**, creador del famoso personaje de cómic *Supermaño*, que esconde una gran lucidez tras formas supuestamente abruptas, y **Calpurnio Pisón**, que con su *Cuttlas* minimalista llegó a crear una famosa serie de televisión.

Alfonso Sánchez, antiguo fundador junto a Pedro Rodríguez del colectivo *Paranoia* (dedicado a los efectos especiales en el cine), elabora actualmente piezas de animación digital, como *Mental Troopers*.

El oscense **Luis Zamora** controla en la totalidad del proceso una interesante animación en dos dimensiones, a partir de dibujos a lápiz, como en *The family*, desgarradora y emocionante pieza en torno a determinadas realidades familiares.

Isidro Ferrer, diseñador gráfico e ilustrador, también se ha aventurado en el terreno de la animación realizando una serie de cortinillas para Canal +, con objetos que él mismo construye.

A destacar también la debutante **Sara Carrera** y su divertida pieza *Con nosotros no se juega*.

Vídeo-clips, vídeo-jockeys y otros planteamientos

Otro aspecto a tener en cuenta es la abundante producción de clips musicales, que con **Julián Martín** (también autor de vídeo creaciones como *A contracorriente*) y **Luis F. Párraga** a la cabeza, cuenta hoy día con jóvenes autores como **Samuel Zapatero**.

Pedro Santero realiza también vídeo clips para distintos grupos aragoneses, cortometrajes y un capítulo piloto de una serie televisiva de ficción, *Moff*, que desata su vena más surrealista. Como *vídeo jockey*, organiza y dirige montajes de edición de imagen y sonido en directo.

Error Vídeo es un equipo de vídeo jockeys formado por **Anita G.** y **Calpurnio Pisón** en el año 1997. Desde entonces han realizado sus actuaciones en numerosos clubs de toda España. Han colaborado con diversos músicos y DJ's, como Christian Martí o Nacho Marco. Su trabajo consiste en la edición en directo de vídeos de animación abstracta. Todas sus películas son producciones propias.

El lúcido y personalísimo **Pedro Bericat** experimenta con variadas opciones: arte sonoro, happenings, performances, mail art..., como en su obra *Transfiguraciones*.

Yago de Mateo monta instalaciones con objetos encontrados, en las que incorpora luz

y movimiento, obteniendo sugerentes proyecciones como resultado.

Begoña Morea se expresa a través de diferentes disciplinas artísticas tales como dibujos digitales, texto, polaroids, vídeo, videoinstalación y fotografía. Con su escultura *Cómeme los pechos*, fue premiada en el certamen *Arte Joven 2001* organizado por el Gobierno de Aragón. Ganadora también con el XVIII «Premio de Arte Santa Isabel de Portugal» en la modalidad de escultura e instalaciones, por su obra *Mapping a Territory*, una reedición de una película protagonizada por Paco Martínez Soria.

Maica Ontiñano, jacetana afincada en Valencia, donde ha cursado sus estudios y ha recibido numerosas becas, realiza vídeo instalaciones, vídeo danza y performances como *De la realidad al sueño*, llevado a cabo en Inglaterra o *Proyecto Identidad*, su último trabajo.

Desde la instalación de vídeo hasta la ficción más mordaz, **Tasio Peña** lleva años organizando todo tipo de eventos (*Muestra de Cine Industrial...*) y animando el panorama audiovisual aragonés con propuestas siempre originales, como el reciclaje artístico de objetos encontrados.

Aránzazu Peyrotau, seleccionada en el concurso fotográfico *Caminos de Hierro*, recibió el premio 2001 del certamen *Arte Joven* junto a **Antonio José Sediles** con el vídeo *Nacht Träne* y el primer premio 2002 del mismo certamen por su obra *In extremo*, una serie de siete fotografías de gran formato.

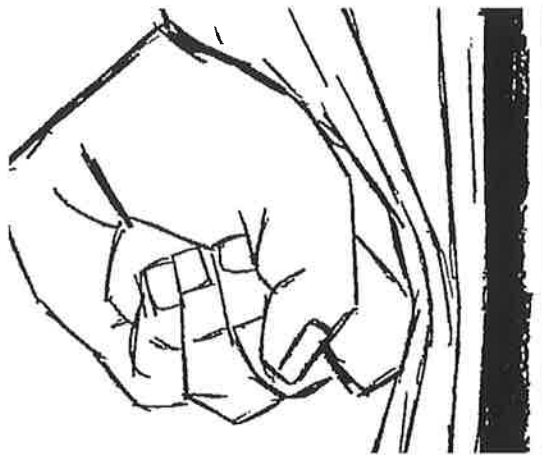
Helena Santolaya elabora objetos en la línea del dadaísmo y las vanguardias de los años veinte, transformando el uso de los elementos cotidianos en sus montajes. En la instalación *Rumpete-libros* incorpora imagen vídeo.

Arte en la red: Internet y las nuevas posibilidades

Los continuos avances técnicos de Internet la convierten cada vez más en un medio idóneo para desarrollar proyectos audiovisuales y para la difusión del arte en todas sus vertientes.

Fotografía, diseño, experimentación, música, exposiciones virtuales..., son sólo algunos ejemplos en los que Internet es un excelente medio de promoción y difusión: barato, sin fronteras e interactivo.

Atrás han quedado las webs estáticas. En la actualidad los denominados «Motion Graphics» y los interfaces de navegación de cierta complejidad van ganando terreno, sobre todo en lo referido a *Net-Art*, o arte en la red.



The family. Luis Zamora. 2002

Estas son algunas de las páginas realizadas por creadores aragoneses que, en ocasiones, combinan sus trabajos en la red con obras audiovisuales elaboradas específicamente para este medio:

Oscar Sanmartín (www.oscarsanmartin.com): Un ejemplo de sobriedad en el diseño del portafolio de este artista, que contrasta con el barroquismo de su obra. En la web se muestran apartados como dibujo, diseño digital o dioramas (escenografías tridimensionales en miniatura).

Polo (www.elelec.com/polo): Proyecto creado por el diseñador aragonés afincado en Londres Eduardo de Felipe. Un site conocido mundialmente, en el que las propuestas artísticas de diferentes creadores se muestran conformando un ecléctico espacio de creación.

Oddcity (www.oddcity.com): Rubén Cárdenas, ganador del Festival Off 2002, muestra en este espacio sus trabajos más experimentales, además de un blog de noticias y una serie de covers aleatorios. Una web en la que la interactividad y el dinamismo son los verdaderos protagonistas

Espiral (www.webspiral.net): David López, dibujante de cómic, nos muestra sus dibujos de manera muy acertada en esta vistosa y desenfadada web. Desarrollada y mantenida por Luis Alejandro Díez.

Bubbylon (www.bubbylon.com): Una completa comunidad virtual en la que los usuarios pueden sentirse partícipes protagonizando episodios de muy diferente índole, en función de los internautas que en ese momento se encuentren conectados a ella. Seleccionada como sitio de la semana por Macromedia España.

H2o Magazine (www.h2omagazine.com): La vanguardia en las tendencias del diseño tie-

ne cabida en este magazine electrónico en el que se tratan temas tan dispares como Informática, Música, Cine, Diseño y Arte, haciendo un especial hincapié en el diseño gráfico, dando a conocer el panorama del diseño español y parte del extranjero.

Hit People (www.hitpeople.com): Escaparate para gente creativa. Diseño mínimo y acertado uso de colores, un interesante modo de promoción en el que el visitante puede participar de manera activa, aportando comentarios o realizando votaciones de las creaciones expuestas en este site.

Render Zone (www.renderzone.net): Si en Aragón hablamos de infografía y postproducción de vídeo, Render Zone es una referencia obligada. Su web es muy efectiva: continuo uso de gráficos en movimiento, elementos vectoriales e imágenes de sus últimas creaciones en diversos campos

Calpurnio Pisón (www.viaapia.com/calpurnio): Web personal de Calpurnio Pisón, creador de «El Bueno de Cuttlas», un peculiar pistolero de grafía simplificada al máximo. Además forma un equipo de videojockeys junto a Anita G. con el nombre de «Error vídeo». Web promocional, desde la que se pueden admirar algunos de sus trabajos, además de poder adquirir sus libros o descargarse originales iconos.

Quique Radigales (www.idealword.org): proyecto artístico «IdealWord», publicado en internet en agosto de 2003, aunque su creador lleva desarrollando proyectos artísticos en medios digitales desde 1995, con actividades en CCCB y Sonar (Barcelona), Hangar, etc. Su faceta audiovisual está representada por obras como *My addiction for drama office workers* (Mi adicción por los oficinistas dramáticos), la «traducción» de una obra digital que se visualiza en la pantalla de un ordenador a un formato artísticamente estandarizado (mercantilizado) y que evidencia anecdóticamente y a través de los matices perdidos o descolgados, las diferencias entre la producción artística física (analógico) y el net-art (digital).

Colectivo Zombra (www.zombraweb.com): página que aglutina desde 1999 el trabajo «de diversas mentes y manos que encuen-

tran bajo esa denominación no una máscara, sino un espacio, a veces real, a veces virtual, en el que dar una de sus mejores caras». Realizan actividades de creación, producción, edición y difusión, con propuestas flexibles de aplicación y creatividad a coste cero. Su obra visual «(...)», es un intento cinematográfico de trasladar la superficie de proyección a la retina de los espectadores, de entrar en cada uno de ellos a través de los fosfenos. Un poético texto para una seducción visual que a través de la sencillez extrema consigue un notable efecto.

Existen en la actualidad un gran número de webs aragonesas relacionadas con el arte, que aumentan día a día, por lo que sería imposible citarlas a todas. Sirvan estas líneas a modo de guía para los interesados.

III. PROPUESTAS INSTITUCIONALES E INICIATIVAS PRIVADAS

Para dotar al audiovisual aragonés de coherencia y cierta unidad, se han sucedido diferentes esfuerzos a lo largo del tiempo, pero éstos nunca han llegado a enraizarse con suficiente fuerza como para crecer y fructificar a largo plazo.

Entre los años 1983 a 1987 se realizaron diversas muestras y ciclos siguiendo las diferentes corrientes y manifestaciones creativas realizadas en vídeo². Estas muestras, que fueron referencia en el panorama videográfico español, atrajeron a numeroso público interesado en el mundo de una imagen que se transformaba a gran velocidad.

Ya en el ámbito aragonés se celebró en Zaragoza, entre 1990 y 1995, la *Muestra aragonesa de Cine y Vídeo Independiente*, organizada por la Agrupación Artística Aragonesa. En la actualidad, y al margen de los diferentes y necesarios festivales existentes, se han llevado a cabo muestras de obras audiovisuales gracias a la tenacidad de sus organizadores. Excepción aparte merece el ciclo *Inventario, I Muestra Audiovisual Aragonesa*, que ha comenzado su andadura en el año 2004 bajo los auspicios del Ayuntamiento de Zaragoza.

2: Muestras realizadas en Zaragoza entre 1983 y 1987: 1983 *Vanguardia y últimas tendencias*. 1984 *Zaragoza, vídeo 84*. 1985 *Imagen Nueva 85*. 1986 *I Muestra de vídeo español*. Programación de muestras en las Salas de Sástago de la Diputación de Zaragoza. *Vídeo creación en Europa. Seminario con participación de Robert Cahen y Francesc Torres*. 1987. *II Muestra de vídeo español. Muestra de vídeo alemán. I Muestra de realizadores aragoneses. European Media Art Network*.

No obstante, no existen apenas propuestas arriesgadas, espacios para la creación, galerías de arte especializadas, ni eventos estables y consolidados. Entre las actividades multidisciplinares ofertadas, destacar en la provincia de Huesca opciones como *Okuparte*, *Periferias* o *Huesca Imagen* y en Zaragoza la felizmente rescatada *En la frontera* y una serie de actos de carácter alternativo.

Huesca

Dadelos. Se trata de un proyecto artístico singular y contemporáneo nacido en el año 2001, alrededor de la población de Ipiés (Huesca). Concebido como una revista bianual, recoge los trabajos de un colectivo variable de artistas vinculado con Ipiés, o con quienes viven allí.

Huesca Art Lab. Instalado en el *Centro Cultural El Matadero* de Huesca existe un laboratorio de Arte Digital, que da servicios de apoyo a los creadores.

Huesca Imagen. Este Festival Internacional de Fotografía, organizado por la Diputación Provincial desde 1995, convierte a la ciudad en la capital de la fotografía en Aragón, además de ser una de las citas más importantes del mundo de la imagen en España.

Okuparte. Experiencia de intervención artística en el casco antiguo, organizada por el área de cultura del Ayuntamiento de Huesca. Participan diversos artistas ocupando espacios en la zona vieja de la ciudad y mostrando así su creatividad a través de trabajos de diferentes líneas, corrientes y formas de representación artística. En su última edición (cumple ya cuatro, desde el 2000), este festival de arte en la calle ha contado con las aportaciones de más de treinta creadores, algunos de ellos llegados de Francia o Rumania.

Periferias. Festival heterodoxo y multidisciplinar; referencia y punto de encuentro para quienes buscan la creatividad emergente, las nuevas tendencias culturales y la innovación artística. En *Periferias* tienen cabida la música, el cine, la literatura, las artes plásticas, las performances, los debates ideológicos, el teatro o la danza contemporánea.

Renovarte. Iniciativa llevada a cabo en el verano de 2003, reúne exposiciones e instalaciones de arte contemporáneo, repartidas a lo largo de la comarca de Sobrarbe. Las exposiciones se ubican en antiguos edificios y espacios de gran valor patrimonial, histórico y artístico: torres, castillos, iglesias, ermitas, molinos, caserones...

Zaragoza

Artic. Feria bianual de la creación joven en Zaragoza. Se celebra desde el año 2000. La edición *Artic 2002 Tiempos confusos* incluyó, entre otras actividades, *Fotoacción de múltiples cuerpos desnudos vestidos a brochazos*, concurso de cortometrajes, graffiti, *Coge la puerta y vete* (artistas plásticos interviniendo en puertas y ventanas posteriormente expuestas), exposiciones de fotografía, instalaciones, o *Room XXI* (performances).

Cambio Constante. Organizado por la asociación *Arte en Órbita*, comienza en el año 2000. Es un evento cultural multimedia en el que participan artistas procedentes de todo el mundo. Durante su estancia en Zaragoza llevan a cabo instalaciones específicas para el lugar.

En route. Proyecto de la asociación *Arte en Órbita* llevado a cabo en los alrededores de Fuendetodos en octubre de 2003. En él, artistas de Alemania, Polonia y España ofrecieron sus obras bajo la forma de un viaje, por el que nos guiaron con una mirada crítica e irónica.

Festival Internacional de Poesía Moncayo. Celebrado en 2004 por tercer año consecutivo en el Monasterio de Veruela (Zaragoza), reúne a un gran número de creadores en torno a la poesía «con el objeto de evidenciar la cada vez más patente y progresiva difuminación de las fronteras sociales y culturales que propicien la convivencia idiomática y el intercambio no ya solo de formas de pensar, sino de maneras de sentir». Integra exposiciones y espectáculos de luz, imagen (proyecciones y performances), sonido y palabra. Coordinan los responsables de la editorial *Olifante*.

Protesto. Es un proyecto abierto del colectivo artístico independiente C.C.S., que pretende la construcción de un punto de encuentro anual, dinámico, multidisciplinar y reivindicativo contra «un sistema general que no les satisface» entre músicos, actores, DJ's, periodistas, pintores, escritores, fotógrafos, ... y asociaciones y colectivos sociales.

En la Frontera. Festival multidisciplinar que se celebró en la capital aragonesa en los años noventa y que llegó a alcanzar prestigio a nivel nacional respecto a propuestas estéticas y conceptuales de la época. Su recuperación por parte del Ayuntamiento de Zaragoza ha supuesto un feliz reencuentro entre artistas aragoneses, nacionales e internacionales con un público ávido de propuestas frescas, nuevas y enriquecedoras. En su primera edi-

ción de 2004 ha abarcado un amplio espectro de posibilidades artísticas, tales como instalaciones, performances, conciertos, audiovisuales, danza, exposiciones, conferencias, acciones, diseño gráfico..., todas con el denominador común de ser iniciativas de vanguardia que han intentado aplicar distintos procesos integradores del espectador con el arte.

Proyectos en suspenso (algunos de ellos han dejado de celebrarse y otros están a punto de extinguirse):

Con-mutaciones. Jornadas de arte alternativo, organizadas por el colectivo *Pértiga*, sustentadas en tres pilares: nuevas tecnologías, performances e instalaciones. Los espacios intervenidos eran elegidos por su historial arquitectónico y museístico: Museo Pablo Serrano, Edificio Pignatelli, Centro Cultural Delicias, Paraninfo de la Universidad y diversas calles de la ciudad. Recitales, conciertos y fiestas completaban la oferta.

Cortos de Café. Desde 1999 se vino celebrando en el clausurado café-restaurant Casa Lac esta muestra de cortometrajes, que hasta su quinta edición hizo un recorrido del panorama audiovisual aragonés. La intención que inspiraba estas proyecciones iba más allá de la mera muestra de producciones anuales, valorando además de la calidad de las obras, su carácter diferencial.

Este local también celebraba otro tipo de actos culturales como exposiciones, conciertos, recitales poéticos,... y aisladamente experiencias artísticas multidisciplinares que, ocupando durante un día las tres plantas del edificio, reunía a un conjunto de creadores en torno a un eje temático central (*La pasión de Buñuel*, alrededor del fascinante y complejo universo del cineasta aragonés y *comoquecomo*, que se centró en la comida y su relación multipoliédrica con el individuo).

La ventana. TUTÚ. En diciembre de 2002 el local zaragozano *La caja de los hilos* inauguró un espacio para el arte. Se trataba del escaparate hacia la calle que Helena Santolaya y María Ángeles Cuartero bautizan con el nombre de TUTÚ. Esta particular «galería de bolsillo» —como ellas la definen— abría sus cortinas cada tres semanas para acoger las fórmulas artísticas de creadores como Pedro Bericat, Luis Marco, Susana Martínez y Pierred.la, Yago de Mateo y Piluca Molero, Beatriz Navarro, Raúl Navarro, Palmira Morán, Miguel Ángel Gil,...

IV. TRAVESÍA

En abril de 2003 se inauguró una muestra en Zaragoza (*Travesía. El audiovisual aragonés*), que recopilaba más de quinientas obras de casi cuatrocientos autores de la comunidad, abarcando los últimos cuarenta años de producción aragonesa (del celuloide al soporte digital). Un inventariado exhaustivo e inédito, pero sobre todo útil para recuperar la memoria, dando a conocer al público y a los jóvenes creadores obras prácticamente ignoradas hasta la fecha.

Travesía reivindicaba a todos esos autores desconocidos (se programaron obras que ni siquiera habían sido estrenadas, o de pase único) y rendía un homenaje al audiovisual realizado en Aragón, en su mayor parte de procedencia amateur, especialmente durante los años sesenta y setenta. Se recuperaba así la memoria emocionada de decenas de realizadores. Muchas de las imágenes que se pudieron ver en la exposición no son todavía reconocibles para el público. En este aspecto, *Travesía* propició el reconocimiento de un imaginario colectivo aragonés, un tema sobre el que quizás no haya una verdadera conciencia en la región.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Esta experiencia, al igual que otras precedentes, corre el riesgo de ser un trabajo aislado. Para no caer en la amnesia de tantos esfuerzos olvidados, es imprescindible conservar la memoria y salvaguardarla.

Y tras la recuperación de tanta producción olvidada y su catalogación, el futuro. Muchas de las obras realizadas en Aragón lo han sido desde el ímprobo esfuerzo o la singularidad, pero nunca desde un tejido sólido proclive a la implantación de una industria cultural —no olvidemos que Aragón está situada en uno de los últimos lugares en cuanto a presupuestos destinados al audiovisual—.

Se hace necesario pues, promover la creación de un caldo de cultivo base para estimular la elección de caminos alternativos que generen una producción sugestiva. Sólo mediante una apuesta institucional decidida se podrá conseguir el impulso que necesita el audiovisual en la región.

II JORNADAS

(17 de enero al 2 de febrero de 2005)

Florián Rey y los oficios del cine español entre 1920 y 1950:

El caso de *Orosia* (1943)

FERNANDO SANZ FERRERUELA

No cabe ninguna duda de que Antonio Martínez del Castillo, más conocido como Florián Rey, es una figura de la cinematografía española, con la suficiente trascendencia y envergadura, como para poder ser abordada desde muy diversas perspectivas y puntos de vista.

En nuestro caso no aspiramos a un análisis sistemático, pormenorizado o global, siguiendo el habitual recurso de la evolución cronológica, tarea ésta que llevó a cabo con ejemplar celo y eficacia el profesor Agustín Sánchez Vidal¹, en el que hasta ahora es el más amplio, novedoso e inteligente estudio sobre este cineasta nacido en La Almunia de Doña Godina allá por el año 1894. Tampoco vamos a realizar un exhaustivo estado de la cuestión sobre los estudios acerca de Florián Rey, algo que también puede encontrarse en la referida obra².

Por tanto, nuestro objetivo es en definitiva, el de reflexionar acerca de cómo Florián Rey puede considerarse como un cineasta total, un «hombre de cine» que, por las peculiares características de la famélica industria cinematográfica española, hubo de dominar, o al menos conocer, como pocos, la mayoría de las parcelas u «oficios» que conforman la realización de una película.

Una vez argumentada esta circunstancia, en un segundo momento y centrándonos en su tarea como director, dedicaremos algún comentario a la tarea desarrollada por Florián Rey en el género cinematográfico por el cual mostró especial predilección y que fue el del drama rural.

Por último, en este recorrido de lo general a lo particular, tomaremos como referencia una de las películas de su abundante filmografía (participó en siete cintas como actor, dirigió treinta y ocho largometrajes y tres cortometrajes, y supervisó otras ocho películas, quedando en el tintero no pocos proyectos

frustrados), como es *Orosia* y que reúne una serie de características que la hacen especialmente significativa e interesante, siendo un compendio de los principales logros de Florián Rey.

FLORIÁN REY, HOMBRE DE CINE:

- Bien es sabido que en España, hasta una fecha tan tardía como 1947 —medio siglo después de la invención del cinematógrafo— no existió un organismo destinado a la enseñanza y al aprendizaje del cine (éste fue el célebre Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, más adelante Escuela Oficial de Cine). Dicha circunstancia provocó que aquellas personas que quisieran dedicarse al mundo de la cinematografía en las primeras etapas del cine español (correspondientes al periodo mudo, II República y primer franquismo) tuviesen que aprender de forma intuitiva y casi siempre de una manera empírica, es decir, dentro de los propios estudios, el lenguaje del cine. Nunca más acertada que en este caso aquella expresión de que en España se aprendía a hacer cine, haciendo cine.

- Asimismo las adversas condiciones de una industria cinematográfica que apenas consiguió estructurarse determinaron que, aquellos que como Florián Rey, quisieran hacer en el cine algo que superase la mediocridad habitual, debieran tomar las riendas y sacar adelante con sus propios medios los proyectos en los que se enrolasen.

- En este caldo de cultivo, y debido sobre todo a estas dos circunstancias (falta de organismos de enseñanza y carencia de un entramado industrial), Florián Rey fue uno de aquellos pocos valientes cineastas que se entregaron a la arriesgadísima aventura de hacer cine en la España de los años veinte, empezando desde cero pero llegando a dominar, en la cumbre de sus carreras, prácticamente

1: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991. Una breve aproximación a este estudio, puede encontrarse también en: SÁNCHEZ VIDAL, A., *Realizadores aragoneses*, col. CAI 100, nº 46, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1999, págs. 23-42.

2: Para la bibliografía esencial sobre Florián Rey, remitimos nuevamente al manual del profesor Sánchez Vidal, de manera que nosotros tan sólo citaremos las más importantes referencias bibliográficas publicadas después de 1991.

todos y cada uno de los oficios o de las parcelas que rodean eso que llamamos la realización de una película. Así, vamos a ver sucesivamente cómo Florián Rey fue actor, productor, supervisor de producción, guionista, participando en ocasiones de forma muy directa y decisiva en la música, la fotografía y el montaje de sus cintas, siendo por supuesto director y en definitiva un realizador total de muchas de sus obras.

- Comenzando por el principio, Florián Rey accedió al mundo del cine por el mecanismo más habitual que había en los años veinte y que era el de la **interpretación**³.

De ese modo, los primeros pasos de su carrera cinematográfica datan de una fecha tan lejana como 1920 y los constituyeron diversos papeles de actor que llevó a cabo en varias películas dirigidas por el enérgico José Buchs para la recién fundada productora madrileña Atlántida Films, cuyas puertas le abrió a Florián Don Jacinto Benavente⁴. Esta circunstancia que hoy en día, cuando los oficios del cine están perfectamente compartimentados de forma casi estanca, podría resultarnos al menos chocante, no debe llamarnos la atención, pues el hecho de comenzar en el cine como actor, y desde allí, ir ascendiendo hasta convertirse en realizador o productor, fue lo más habitual en aquellos momentos intuitivos del cine español. Fue precisamente siguiendo este mismo proceso como, no sólo Florián Rey, sino también la mayoría de los que serían los principales cineastas en las décadas de los veinte, treinta y cuarenta, como el propio José Buchs, Benito Perojo o Juan de Orduña, pisaron por primera vez un estudio de rodaje y empezaron a familiarizarse con la técnica y el lenguaje del cine.

Así pues Florián Rey se puso por primera vez delante de una cámara a finales de 1920, cuando Buchs lo contrató para trabajar de galán principal en *La inaccesible*. A partir de entonces Florián irá alternando papeles cinematográficos con papeles teatrales, llegando su consagración en el campo del cine con el papel protagonista de Julián en *La verbena de la Paloma*, dirigida por Buchs en 1921. En esta cinta, tal y como se recoge a través de varios testimonios de la época, Florián destacó por ser un actor «natural», nada gesticulante y exagerado, creíble en definitiva y muy ex-



Florián Rey

presivo para un momento en el que el cine aún no hablaba. En 1922 hace *Alma rifeña*, alternando todavía con teatro —no hay que olvidar que en estos años participa en alguna obra junto a la célebre actriz teatral Carmen Ruiz Moragas—, mientras que en 1923 protagoniza *Maruxa*, de Henry Vorins para Celta Films. Su fama como actor sigue en creciente ascenso, y de forma muy especial tras su papel (secundario por cierto) en *La casa de la Troya*, de Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega, en 1924, por el que cobra la nada desdeñable suma de 1.000 pesetas.

La de 1924 es una fecha clave para Florián ya que por primera vez va a pasar de estar delante a estar detrás de la cámara, comenzando su carrera como director, cuando Juan de Orduña le encarga la primera película de la productora Goya Films y que será *La revoltosa*. Desde entonces Florián no volverá a actuar más, a excepción de un pequeño papel en la segunda de las películas dirigidas por él, que fue *La chavala*, al año siguiente (1925).

El hecho de que Florián comenzara en el cine como actor, puede parecer anecdótico, aunque no lo es tanto, ya que sus interpretaciones, además de facilitarle las primeras lecciones de cine, le marcarán en toda su carre-

3: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 15.

4: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 14.

ra posterior y determinarán la gran labor que, como director de actores, llevará a cabo en las décadas posteriores. Ese férreo seguimiento de los intérpretes que trabajaron a sus órdenes en sus obras maduras, e incluso el establecimiento de ese pequeño *Star system*⁵ que llevó a cabo en los años veinte y treinta (entre los actores que trabajaron para él destacan José Nieto, Juan de Orduña, Pedro Larrañaga, Imperio Argentina, Manuel Luna, Miguel Ligeró, Juan Espantaleón, etc...) sólo alcanza a entenderse si partimos de la base de que desde sus inicios, Florián conoció muy de cerca esta parcela de la cinematografía que es la interpretación. Por tanto, la experiencia previa en este terreno, favorecerá que Florián Rey sea un estupendo director de actores, a los que, como sabemos por diversos testimonios, adoctrinaba de forma férrea, haciéndoles repetir sus papeles hasta que llegasen a implicarse con los personajes. Florián llegaba incluso a actuar delante de ellos si era necesario, para mostrar a sus actores el registro expresivo más adecuado que debían alcanzar, empleando para ello en los primeros años, sistemas bastante heterodoxos⁶.

Además, sin ninguna duda, esta primera formación determinó que en sus obras maduras, educara a sus intérpretes para evitar caer en el que ha sido uno de los males endémicos del cine español y que es la sobreactuación, la exageración a veces casi esperpéntica de los caracteres y de las actitudes de los personajes de muchísimas cintas españolas durante los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta. Por norma general y sobre todo en aquellas películas en las que Florián ejerció un control más férreo y comprometido, sus personajes serán mucho más comedidos, más sinceros, más sobrios y en definitiva, mucho menos gesticulantes y chillones, más contenidos y expresivos, como veremos con especial fuerza en *Orosía*.

El hecho de haber trabajado como actor seguramente le dio también los rudimentos necesarios para llevar a cabo de forma eficaz

la pintura de caracteres o, dicho de otra manera, para construir los personajes de los numerosos guiones que firmó.

- Pero desde luego al margen del oficio de actor, que fue el primero que desempeñó en el cine, y el de director, que fue el más amplio, conocido y destacado, no hay que olvidar que a lo largo de su carrera Florián estuvo también muy vinculado con las tareas de la **producción**.

Ya hemos comentado que Florián participó en la fundación de la productora Goya Films, con Juan de Orduña (que también empezó de actor con Buchs) en 1924, casa para la que se estrenaría en la dirección, con *La revoltosa*.

Sus siguientes películas fueron producidas por la potente aunque efímera productora Atlántida S.A. Cinematográfica Española, que ya conocía sus dotes cinematográficas, época a la que pertenecen *La chavala*, *Los chicos de la escuela*, *Lazarillo de Tormes*, *Gigantes y cabezudos* y *El cura de aldea*, las cuatro primeras de 1925 y la última del año siguiente. Pero en la Atlántida, Florián Rey, además de dirigir, ocupó el cargo de director artístico en una época en la que la empresa había estado a punto de quebrar, pero que resurgió de forma decidida, al menos por unos años, gracias en parte a su dedicación⁷.

Sin embargo tras la quiebra definitiva de la Atlántida en 1927, Florián Rey debió actuar de forma autónoma como productor, autofinanciándose algunas de sus películas o echando mano de otros productores independientes, con lo que Florián tomó de forma decidida las riendas de la producción de algunos de sus films como *El pilluelo de Madrid* (1926) y sobre todo la celeberrima *La aldea maldita*, de 1930. Esta necesidad de costear sus propios proyectos, constituyó una maniobra forzada que no fue sino la constatación del mucho más que precario estado de la casi inexistente industria cinematográfica española. En la España de esos años, casi nadie que supiese medianamente de cine se atrevía a producir una película, porque sabía que con ello iba a arriesgar un dinero que muy a

5: COMAS, Ángel, *El star system del cine español de posguerra* (1939-1945), T&B Editores, Madrid, 2004.

6: Testimonios bien jugosos sobre este particular se recogen en: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), págs. 22-24.

7: Interesantes datos y anécdotas sobre la actividad de Florián Rey en la Atlántida pueden encontrarse en: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), págs. 40-41. Alguna otra información sobre la actividad del almuniese en ésta y otras empresas productoras y estudios cinematográficos puede consultarse en: VV.AA., *Los estudios cinematográficos españoles, Cuadernos de la Academia*, nº 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001.

duras penas iba a lograr recuperar, triste situación favorecida por «la escasa capacidad adquisitiva del público, la competencia extranjera y la práctica imposibilidad de exportar, así como las precarias redes de comercialización»⁸. Mientras tanto, aquellos pocos que se dedicaban al cine, salvo gloriosas excepciones como Perojo, Noriega, Orduña y sobre todo Florián Rey, lo hacían casi por mero entretenimiento y sin tener las dotes y conocimientos necesarios, lo que empeoraba más si cabe el resultado final de las películas, revertiendo a su vez en el escaso éxito de las mismas y entrando en un círculo vicioso de muy difícil solución en el que se sumió la producción cinematográfica española.

Y desde luego sólo gracias a la autonomía y autosuficiencia de Florián Rey, bien rodeado de valiosos colaboradores como Pedro Larrañaga, hombres y cineastas mucho más ágiles y dotados que la gran mayoría de la media, fue posible una cinta de tal envergadura y tan novedosa como *La aldea maldita*. Ésta es una obra a la que mejor que nunca puede aplicarse la expresión de ser «una película de Florián Rey», ya que fue el intrépido almuniente el encargado de producirla, de escribir el guión, de realizarla y de supervisar todos y cada uno de los procesos de la producción. Con esta cinta Florián llevó a cabo una verdadera proeza que sólo se explica gracias a las palabras del profesor Sánchez Vidal, que afirma que con ella «no se buscaba el lucro» (algo que por otro lado era lo más habitual en la industria cinematográfica española) «sino la dignidad artística y la libertad creadora»⁹ y donde supo exprimir al máximo las potencialidades narrativas y expresivas del lenguaje del cine, en la obra que puede denominarse el canto del cisne del cine mudo español.

Pero la crisis producida en España por el advenimiento del sonoro, provocó que Florián marchase a trabajar a París, donde aprendió los rudimentos del nuevo lenguaje del cine sonoro. Y es que Florián, a diferencia de otros muchos detractores, desde un principio defendió el cine sonoro, consciente con preclara inteligencia, de las nuevas posibilidades expresivas que ese nuevo sistema ofrecía.

Florián fue uno de los muchos cineastas españoles que trabajaron al servicio de las productoras americanas, supervisando algunas de las célebres versiones múltiples de películas de Hollywood, para los mercados de habla hispana¹⁰.

Llegado a España en 1933, realiza *Sierra de Ronda* para la productora Orphea, antes de comenzar su prolífica etapa a las órdenes de CIFESA, en la que realizará, antes de la Guerra Civil, lo mejor y más continuado de su carrera.

Sin embargo y pese a la dependencia de Florián a empresas productoras de gran calibre, nunca abandonará del todo su tarea en la producción independiente, una labor que retomará, de forma más esporádica eso sí, en las décadas posteriores, tal y como por ejemplo hizo en 1934 con *El novio de mamá*, película que le abrió las puertas de CIFESA.

Tras la Guerra Civil y las películas rodadas en Berlín en 1938 y 1939 (*Carmen la de Ronda* y *La canción de Aixá*), Florián trabajará en los años siguientes para las principales casas productoras españolas del momento: de nuevo para CIFESA en *La Dolores* (1939), y más adelante para Suevia Films-Cesáreo González en *Polizón a bordo* (1941), *Audiencia pública* (1946) y *La nao capitana* (1947), así como con otras empresas de menor renombre como Mercurio Films (*Éramos siete a la mesa* - 1942), Sevilla Films, (*Ídolos* - 1943), Iberia Films (*Orosia* - 1943), Chamartín (*La luna vale un millón* - 1945), Filmófono (*La cigarra* - 1948), Hércules Films (*Brindis a Manolete* - 1948), o Peninsular Films (*Cuentos de la Alhambra* - 1950), entre otras.

En la década de los años cuarenta, cuando la aceptación de las películas de Florián comenzaba a decaer, de nuevo intentó salir del bache, implicándose en las tareas de producción. Así en 1943 fundó Producciones Rey-Castillo, con Manuel del Castillo, desempeñando las funciones de consejero técnico¹¹. Sin embargo tras *Orosia* (1943), Florián había dejado de brillar con la misma luz, y parece que su entusiasmo, su afán por dotar de calidad técnica y dignidad artística a las películas, no fue correspondido por la crítica y el público, sus esfuerzos cayeron en saco roto y

8: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 82.

9: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 119.

10: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), págs. 143-165.

11: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 298.



Florián Rey dirigiendo *La Dolores*. 1939

Florián Rey nunca volvió a rendir a la misma altura que hasta entonces. Pese a todo aún participó en la producción de *La luna vale un millón* (1945) y *Audiencia pública* (1946).

El último coleteo, tal vez el menos conocido, y hasta la fecha inédito, que Florián Rey dio en el terreno de la producción cinematográfica, tuvo lugar en 1950, en un momento en el que a la desesperada, intentó buscar la última bocanada de aire, que pudiese sacarlo de la mediocridad a la que se había visto relegado. Gracias a la revista *Cámara*, sabemos que en febrero de 1950, Florián Rey está firmemente decidido a dedicarse a la producción independiente tal y como él mismo afirma: «La idea de convertirme en productor independiente no es cosa de poco tiempo. En realidad la venía meditando desde hace mucho»... «Hace cosa de cuatro años que iniciamos las cosas en serio. Hemos estado buscando asuntos para lanzarnos a la producción»... «Precisamente para no verme obligado a hacer cosas contra mi gusto, es por lo que he terminado de decidirme y crear productora propia»¹². La misma fuente nos informa de que por aquellas fechas Florián tie-

ne en diversos estados de preparación tres proyectos diferentes, entre los que destaca *Catalina de Aragón*, un «tema goyesco» todavía sin título y el más sorprendente de todos, *Molokay*.

La realización de *Molokay*, película que dirigirá Luis Lucía mucho después, en 1959, tiene una largísimo proceso de gestación, pasando por varios proyectos frustrados, uno de los cuales fue éste de Florián Rey. Esta película iba a ser dirigida por Juan F. Mercadal y su rodaje se anunciaba para fechas inminentes en mayo de aquel año 1950. Varias semanas después, sabemos también los nombres de algunos actores que iban a participar en dicha obra, como los portugueses Isabel de Castro y Carlos Otero¹³. Conocemos incluso, a través de una entrevista, que el actor Ángel Picazo iba a ser el protagonista de *Molokay* interpretando al Padre Damián de Veuster. El mismo actor nos revela que sin embargo dicho proyecto no llegó a ser realizado, aunque desgraciadamente desconocemos las causas¹⁴.

Parece ser que ciertas circunstancias, provocaron un cambio de planes en Florián

12: *Cámara*, nº 171, 15-2-50.

13: *Cámara*, nº 176 y 177, 1 y 15-5-50

14: *Cámara*, nº 183, 15-8-50.

Rey, que abandonó definitivamente, y ya para siempre, sus pretensiones como productor, entregándose al rodaje de su siguiente película, *Cuentos de la Alhambra*, y quedando los anteriormente citados tres proyectos nuevamente en eso, en proyectos.

• Otra de las facetas del medio cinematográfico que Florián Rey dominó sobradamente fue la del **guión**. Exceptuando algunos de los de sus últimas películas como *Ídolos*, *La luna vale un millón*, *La nao capitana*, *Brindis a Manolete*, *La moza del cántaro*, *La danza de los deseos*, *La cruz de mayo* y *Polvorilla*, una gran parte de los guiones que rodó, fueron escritos por él mismo. Algunos de ellos llegaron incluso a ser argumentos propios, mientras que otros fueron adaptaciones de obras ajenas. De sus treinta y ocho largometrajes, nada menos que nueve fueron rodajes de argumentos escritos por Florián Rey, destacando muy especialmente dos de ellos, por su originalidad, fuerza y solidez, que fueron *El Lazarillo de Tormes* y *La aldea maldita*. Sin embargo y aun en el caso de las historias (bien fueran narraciones, novelas, zarzuelas, piezas teatrales, etc.) que no eran originalmente suyas, en diversas ocasiones también fue él mismo quien se encargó de la adaptación cinematográfica de dichos argumentos, y de la elaboración de los correspondientes guiones, algo que sucedió nada menos que en otras dieciocho de sus películas.

A este respecto, no debe resultarnos extraño que Florián Rey mantuviese un especial interés por sus guiones literarios¹⁵, pues no hemos de olvidar que mucho antes de que su vocación cinematográfica aflorase, Florián Rey desde su más temprana juventud, había demostrado su gran afición por la escritura, tanto de poesía, como de relatos o piezas dramáticas¹⁶, trabajando además un buen número de años como redactor de diversos periódicos en Zaragoza o Madrid. Por ello es más que comprensible que Florián Rey prefiriera trabajar sobre textos propios, los cuales

cuidaba y reelaboraba muy a conciencia, al menos en sus obras más logradas.

Al margen de los guiones que llevó a la pantalla, Florián escribió un buen número de ellos que nunca fueron trasladados al celuloide, habiéndonos llegado constancia de algunos, como el de *Goya*, que comenzó a rodar en 1926¹⁷, entrando en conflicto con un proyecto similar de Luis Buñuel, ninguno de los cuales llegó a buen puerto. Asimismo tenemos noticias de un guión de la versión sonora de *Agustina de Aragón*, escrito en 1942 con el título de *Zaragoza*¹⁸ y de algunos otros proyectos frustrados como *La niña del pecado mortal*, *La petenera* y *Que rueda la bola*, los dos primeros de 1951 y el último de 1954¹⁹.

• Pero desde luego, si Florián Rey destacó, aunque sea a modesta escala, como productor, y guionista, fueron también muy importantes los conocimientos de carácter **técnico** que llegó a atesorar. En este caso, y aunque Florián Rey no se ocupara directamente de aspectos como la fotografía o el montaje, sabemos a ciencia cierta, que el almunense supervisó de forma muy estrecha todos y cada uno de los puntos de la producción y postproducción de muchos de sus films. Además, en su mejor época supo rodearse de valiosísimos colaboradores técnicos, sobre todo en el terreno de la **fotografía**, que contribuyeron a que la mayoría de las cintas de Florián Rey estuvieran rodadas con una calidad muy superior a lo habitual en cada una de sus épocas. En este terreno podemos decir que Florián tuvo bajo su mando a los más importantes directores de fotografía que trabajaron en España entre los años veinte y cincuenta, destacando algunos como Luis R. Alonso, Carlos Pahissa, Alberto Arroyo o José María Beltrán, en su época Atlántida, Enrique Guerner en la etapa CIFESA y en los años cuarenta, junto a Ted Pahle, José Fernández Aguayo, Juan Mariné, Cecilio Paniagua o Alfredo Fraile, ya en los cincuenta.

15: La gran importancia que la literatura juega en la obra de Florián Rey queda bien patente en los diversos estudios que se recogen en: VV.AA., *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Cuadernos de la Academia, nº 11-12, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2002.

16: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 12.

17: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 99.

18: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 108.

19: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), págs. 321-325 y SÁNCHEZ VIDAL, A., «Tres guiones inéditos de Florián Rey», en: *Artígrama*, nº 11, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1994-1995, págs. 83-96.

A este respecto, *La aldea maldita*, *La Dolores*, *Orosia*, y muy especialmente, *Carmen la de Triana*, van a alcanzar unos extremos de elaboración y calidad fotográfica, difícilmente superables en las condiciones y circunstancias técnicas existentes en su momento.

- Un interés muy especial prestó también Florián Rey al ámbito de la **música**, pues no en vano, además de su vocación cinematográfica y literaria, Florián contaba en su familia con destacados músicos como sus hermanos Rafael y Guadalupe. Esta circunstancia motivó que siempre prestara una especial atención a los acompañamientos musicales de sus películas, fenómeno que puede apreciarse ya desde su primera cinta sonora, *La aldea maldita*, en la versión sonorizada que llevó a cabo en París en 1930 y con partitura de su propio hermano.

Para reforzar esta idea no hemos tampoco de olvidar que un buen número de sus películas costumbristas, van a tener muy presente el componente folclórico. Florián va a rendir a lo largo de su filmografía un cumplido homenaje a la canción y la música popular de los cuatro puntos cardinales de la geografía española, siendo rara la cinta en la que no aparece al menos un número musical. Las principales intérpretes de muchas de sus películas van a ser tonadilleras y cupletistas, como la genial Imperio Argentina, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Lola Flores o Estrellita Castro, a cuyo desparpajo interpretativo y musical, Florián Rey sacará abundante partido. Estas actrices nos deleitarán con un variopinto compendio de sevillanas, seguidillas, coplas, soleares, y todo tipo de ritmos andaluces (muy presentes por ejemplo en *La Hermana San Sulpicio*, *Morena clara*, *Carmen la de Triana*, *La cigarra*, *La danza de los deseos* o *La cruz de mayo*, entre otras muchas), sin dejar de lado el folclore aragonés tan presente en las cintas ambientadas en nuestra geografía, desde *Gigantes y cabezudos*, *Agustina de Aragón*, *La Dolores*, *Orosia*, y muy especialmente *Nobleza baturra*, en la que la secuencia de la jota bailada y cantada en el patio del mesón, constituye un verdadero logro del cine español de los años treinta.

Asimismo, no hemos de olvidar que la zarzuela estará muy presente en la obra de Florián, y con especial fuerza, aunque parezca algo paradójico, en el periodo mudo (*La re-*

voltosa, *La chavala*, *Los chicos de la escuela* y *Gigantes y cabezudos*, y ya en el sonoro *La Dolores*).

Además, los números musicales de las películas de Florián Rey, sobre todo en el espléndido periodo CIFESA y, tras él, en *Carmen la de Triana*, tienen la virtud, muy poco habitual en el cine folclórico español, de no interrumpir forzosamente la acción de la cinta, sino que por el contrario, suelen apoyarla y hacerla avanzar sin quebrantar y fraccionar el discurso narrativo de la misma. Este hecho es especialmente significativo en las películas de Florián en las que los arreglos musicales corrieron a cargo de su hermano Rafael, y muy especialmente en la interesante terna compuesta por *La Hermana San Sulpicio*, *Nobleza baturra* y *Morena clara*. Nuevamente, uno de los ejemplos más claros donde podemos percibir esta circunstancia es en la citada secuencia del baile en el mesón de *Nobleza baturra*²⁰. Una secuencia que, narrativamente hablando, no se limita a la mera ambientación anecdótica y folclorista, sino que en su transcurso, el cruce de miradas entre los dos pretendientes de Pilar, Marcos y Sebastián, va a hacer avanzar la acción y la intensidad dramática de la trama. En ella se nos transmite con claridad, en primer lugar la competencia entre los dos aspirantes, y en segundo lugar la creciente ambición de ambos por conseguir conquistarla, tensión que estallará instantes después en la pelea entre ambos que se desarrolla en la habitación de Pilar.

Un curioso ejemplo más de exaltación del folclore español, podemos encontrarlo en la recreación historicista de cartón piedra que constituye *La nao capitana*, en un momento de la cual, durante la travesía trasatlántica, se celebra una fiesta con motivo del paso del Ecuador. En ella participan con sus cantos y danzas los variopintos pasajeros procedentes de toda la geografía española (Andalucía, Galicia, Cataluña, Aragón), situación que emociona sobremanera al capitán Don Diego, interpretado por José Nieto, que afirma rotundamente que con estos bailes «se ha logrado la unidad de España en el barco» a lo que sigue el correspondiente arrebatado castellanista: «En cuanto Castilla habla (en este caso canta) todas las regiones escuchan».

20: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), págs. 198-199.

• En el terreno del **montaje**, sabemos que Florián Rey, ya en 1925, cuando trabajaba para la productora Atlántida, fue uno de los encargados del remontaje de *Venganza isleña*, cinta que Manuel Noriega dejara sin concluir tras su salida de la empresa²¹. Además desde los mismos tiempos del mudo, desempeñó un papel muy activo en la supervisión del montaje de sus propias películas.

Pero si debiéramos seleccionar un momento clave, en lo que al campo del montaje se refiere, de toda la filmografía de Florián Rey, ese es seguramente, la ya referida en varias ocasiones secuencia del baile en el mesón de *Nobleza baturra*. En dicha secuencia, el montador Eduardo García Maroto tuvo la genial idea, seguido muy de cerca por Florián, de sincronizar la duración de los planos con los acordes musicales de la jota, acelerando la sucesión de planos a medida que el ritmo jotero evolucionaba, y consiguiendo una vistosa simbiosis entre imagen y sonido que en definitiva supone uno de los ejemplos más claros y logrados de montaje rítmico que podemos encontrar en la cinematografía española de estas décadas²².

FLORIÁN REY REALIZADOR: EL DRAMA RURAL

Son varias las referencias sobre el talante de Florián como director que hemos llevado ya a cabo, pero no podemos dejar de añadir aquí algún otro comentario adicional acerca de la que sin duda es su más importante, conocida y destacada faceta. Intentar desmenuzar cada uno de los puntos clave del estilo de Florián es algo que desde luego, como ya hemos visto, está hecho, suponiendo además una ambición que supera los propósitos de este trabajo. Pero sin ningún género de dudas, si debemos resaltar una característica destacada de sus inquietudes como realizador, debemos quedarnos con su trabajo dentro del género del drama rural.

La predilección manifestada por este género y en definitiva por la pintura costumbrista de caracteres y situaciones (los temas «genuinamente españoles», como él los denomi-

naba), penetró en Florián Rey a través de su gran maestro José Buchs en los primeros años veinte²³. Pero además hay que tener en cuenta otra circunstancia que explica por qué Florián Rey se movía tan a gusto dentro de este género y es la vocación literaria del mismo. No en vano los principales dramas rurales de Florián, adaptan uno u otro texto literario, bien sea zarzuela o teatro (*Los chicos de la escuela*, de Carlos Arniches, *Gigantes y cabezudos*, de Miguel Echegaray, *Morena clara* de Antonio Quintero, *La Dolores* de José Feliú y Codina, u *Orosía* basada en *La última ronda*, de Soriano y Bolaños, entre otras) o bien sea novela, como es el caso de *El cura de aldea* de Enrique Pérez Escrich.

• Pese a esa vocación literaria, el drama rural llegó a convertirse en un auténtico género cinematográfico, con unas características propias bien identificables. González Requena²⁴ lo describe muy claramente diciendo que este género se caracteriza por 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». Este tabú, generalmente de carácter sexual, se quebranta de uno u otro modo, (entra en juego la maledicencia, los rumores, la venganza, etc.) y esa infracción de la norma se hace pública, lo que conduce a una intervención del cuerpo social en el conflicto dramático.

• A estas consideraciones de González Requena se puede añadir que este género, precisamente por estar ambientado en el campo, por el conservadurismo moral y social que impera en él, así como por el culto a lo tradicional, es muy propicio a tener un marcado carácter regionalista, algo que como hemos visto, también era muy del gusto de Florián Rey.

• Por otro lado, el drama rural tiende en ocasiones a una postura ciertamente maniqueísta, siendo habitual la presencia de personajes «malvados», que pretenden y buscan la desgracia ajena, movidos por el odio o la venganza, y otros personajes «buenos» que se ven envueltos en el drama por un de-

21: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 45.

22: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), págs. 204-205.

23: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), pág. 17.

24: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», en: AGUILAR, C., (ed.), *El campo en el cine español*. Banco de Crédito Agrícola-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, págs. 13-27.



Nobleza Baturra. Baile en el Mesón. 1935

lito que pueden no haber cometido, siendo víctimas injustamente involucradas y arrastradas por el conflicto dramático.

- Dentro de estas premisas temáticas, si hemos de destacar un cineasta particularmente significativo, por número de dramas rurales fílmicos en su haber y por la calidad de los mismos, éste es sin duda Florián Rey, de cuya producción pueden destacarse casi una decena de títulos, claramente vinculados con la temática del drama rural y de los que hemos seleccionado algunos ejemplos para ilustrar la particular visión y características de este género dramático.

- Ya en el periodo mudo, concretamente en *Gigantes y cabezudos*, rodada en 1925, Florián Rey asienta las bases de las que serán sus constantes en el drama rural durante los veinte años siguientes. A diferencia de la zarzuela originaria, que transcurre casi íntegramente en la ciudad de Zaragoza, Florián Rey situó gran parte de la acción en el medio rural, concretamente en Ricla. Es precisamente esa visión rural la que predomina en la película, incluso en aquellas escenas ambientadas en la propia capital, tratada a modo de un «pueblo grande». Así pues en esta trama zarzuelera, que muestra los avatares amorosos

entre Pilar y Jesús, que marcha a la Guerra de Cuba, hay muchos elementos que veremos en sus dramas posteriores, en lo que se refiere a la presencia de arquetipos sociales tradicionales y con un código de honor muy marcado en sus protagonistas. Del mismo modo aparecen ya en esta cinta algunos motivos que serán recurrentes en su filmografía y que irá perfeccionando, como el personaje del usurero, presente luego en *La aldea maldita*, el enfrentamiento entre las rondallas, del mismo modo que sucederá en *Nobleza baturra* y *Orosia*, el recurso a lo cómico mediante los chascarrillos baturros presentes en *Nobleza baturra* a través del simpático Perico, y la mediación religiosa favorable que ayudará a solventar el drama amoroso, pieza clave posteriormente en cintas como *El cura de aldea* y *Nobleza baturra*²⁵.

- Si bien en *Gigantes y cabezudos*, todavía no se apreciaba esa pulsión dramática, casi maniquea, entre el amor y el odio, tan sólo un año después de aquel film, en *El cura de aldea* (1926), el conflicto dramático se establece cuando Gaspar sorprende a Ángela, su mujer, en compañía de un hombre, que en realidad es hermano de ella, pero que Gaspar confunde con un amante, malentendido que

25: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit), págs. 61-73.

origina, tras la muerte de Ángela, la desdichada historia de Diego, hijo de ambos, repudiado por su padre, que lo cree hijo ilegítimo, y enamorado de María, la sobrina del Padre Juan, con la que no puede casarse hasta conseguir el perdón y el consentimiento de su receloso padre.

- Este mismo conservadurismo social y cultural, pieza clave del drama rural, puede apreciarse en la que tal vez sea la obra maestra del cineasta aragonés, *La aldea maldita*, en sus dos versiones, de desigual acierto, de 1930 y 1942²⁶. En ella Acacia, la mujer de Juan, es repudiada por su marido a causa de la discutible vida que ésta lleva en la ciudad, cuando se ven obligados a abandonar su aldea. En este caso, Juan prohíbe a su mujer incluso el acercarse a su hijo, al menos hasta que muera el abuelo ciego, para evitarle que la deshonor amargue sus últimos días de vida. Muerto el abuelo, Acacia debe abandonar su casa y su familia y vagar hasta que recibe el perdón de su marido.

- Por su parte *Nobleza baturra* (1935) gira en torno a la infamia urdida por el envidioso Marco contra María del Pilar, ante el rechazo de ésta, enamorada del humilde Sebastián. De este modo se establece el conflicto de la honra falsamente perdida por culpa de la calumnia y ante la cual la sociedad rural ejerce una agresiva postura de rechazo hacia la inocente víctima.

- Otro caso complementario al anterior en la filmografía de Florián Rey nos lo ofrece *La Dolores*, realizada en 1939, donde Melchor, el celoso barbero de Daroca, idea la copla maledicente contra Dolores, que se ha ido a Calatayud despechándole, y extendiendo el bulo acerca de su afición «por hacer favores».

- Para completar este panorama sobre el drama rural en la filmografía de Florián Rey, ya en la posguerra destaca *Orosia* (1943) que, como veremos, supone un ejemplo prototípico de este ambiente²⁷, donde entran en juego factores como la hidalguía de los personajes, que son labradores y pastores de ancestrales costumbres patriarcales que a toda costa deben intentar perpetuar, y donde cualquier alteración de ese código del honor es inadmisibles. Todas estas constan-

tes quedan personificadas en la figura de la protagonista, Orosia, una mujer que carga sobre sus espaldas la responsabilidad de hacer pervivir una de las casas de más ancestral raigambre de los valles pirenaicos, encarnando la virtud intachable y la honra, pero a su vez el gran carácter, la gallardía y la lucha feroz de la mujer altoaragonesa por conseguir su fines.

- Dando un paso más en la descripción de este género, González Requena llega a afirmar que «el odio es el auténtico protagonista del drama», extremo muy cierto en la mayoría de los casos y presente por supuesto en la obra de Florián Rey. Tal y como hemos visto, ese es el sentimiento que mueve a Marco a difamar a María del Pilar, a lo que podríamos añadir el rencor que, aunque solapado bajo la apariencia de defensa del honor ante la deshonor perpetrada, lleva a Gaspar a repudiar a su hijo, a Juan a castigar tan duramente a Acacia, o a Melchor a idear la copla que pone en entredicho la honra de Dolores.

Otras veces el odio puede llevar a los personajes hasta extremos insospechados, tal y como sucede en *Orosia*, en donde, por una parte, Joselón, que quiere conseguir a Orosia, no cesará su empeño hasta provocar a Eloy y conseguir eliminarlo, a sabiendas de que Orosia lo quiere y va a casarse con él. Pero es que además, un segundo odio, el despertado en Orosia tras la muerte de su prometido, llevará a esta mujer de noble corazón y recio carácter a hacer algo tan reprochable, como casarse por despecho con Joselón, fingiendo un cariño que en realidad es odio interesado, sólo para averiguar quién mato a Eloy, su verdadero amor, y así poder castigar al culpable y vengar su muerte.

- Dentro de esta oposición de sentimientos positivos y negativos, del eterno binomio amor-odio, generalmente suele existir un personaje intercesor cuya función es conciliar ambos extremos, alguien que emplea sus esfuerzos en acercar las posturas, y si es el caso, investigar y descubrir las causas del conflicto, preocupándose de que el culpable reconozca su falta e intentando que todo se solucione sin problemas mayores,

26: El guión original de la segunda versión de *La aldea maldita*, ha sido publicado recientemente con un interesante estudio preliminar a cargo del profesor Sánchez Vidal. Ver: *La aldea maldita*. Guión original. 1942, Asociación de Amigos del Cine «Florián Rey», La Almunia de Doña Godina, 2003.

27: Así es considerado por ejemplo en: MONTERDE, José Enrique, «El cine de la autarquía (1939-1950)», en: *Historia del cine español*, Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid, 2000, págs. 218 y 232.

que los agravios se solventen y la paz y la tranquilidad regrese al medio rural (el pueblo) cuya pacífica rutina ha sido quebrantada por el conflicto dramático. Este personaje conciliador coincide en muchos casos con la figura del sacerdote, un personaje que se alza como el intermediario en lo humano desde lo divino, es decir, que su ministerio le da potestad para intervenir en el drama mundano y buscar, como parte de su misión, la verdad y la justicia en la feligresía que está a su cargo, haciendo recuperar la tranquilidad física y la salud espiritual de sus fieles. Así sucede tanto en *El cura de aldea* como en *Nobleza baturra*. En la primera de ellas el padre Juan es el depositario del secreto sobre la verdadera identidad del hermano de Ángela y por tanto de la certeza de la legitimidad de Diego, mientras que en *Nobleza baturra*, el Padre Juanico (nótese la coincidencia en los nombres del sacerdote) será la válvula de escape de la injuriada María del Pilar y principal artífice del arrepentimiento de Marco, con la consiguiente resolución de la verdad, disipación de todas las dudas y restablecimiento de la paz y triunfo del amor verdadero²⁸.

En *La aldea maldita* sin embargo la resolución del conflicto del honor llega sin una intercesión tan directa, o a través de otros personajes, como por ejemplo el sabio pastor Gracián en *Orosia*, al que todos piden consejo y hasta besan la mano con veneración, que de algún modo intenta conducir el drama por conductos resolutorios.

• Pero el drama rural, además de mostrarnos de forma más o menos idealizada los códigos de comportamiento imperantes en el medio rural, es a su vez un valioso testimonio documental sobre el mismo. Precisamente y

a modo de ambientación del discurso dramático de la película, se nos muestra en muchos casos interesantes testimonios de carácter etnológico, plasmando los modos de vida, las costumbres tradicionales, e incluso las propias labores campestres, tal y como sucede por ejemplo en la famosa Misa de los pastores, de *Orosia*, en la secuencia de la trilla de *Nobleza baturra* o en el comienzo de *La Dolores*, en donde un logrado *travelling* hace un recorrido completo por multitud de labores agropecuarias tradicionales.

OROSIA: CLASICISMO Y PUNTO DE INFLEXIÓN DE LA CARRERA DE FLORIÁN REY

El guión de la película está basado en la obra dramática *La última ronda*, de Soriano y Bolaños, que contó con música del maestro Azagra, y que había sido estrenada en Madrid en 1939.

Orosia fue realizada en 1943 y, pese a que se consideró perdida durante 50 años, afortunadamente pudo ser recuperada en 1992 gracias al hallazgo de una copia conservada por uno de los protagonistas, Ángel Belloc (que interpreta a Eloy, el novio de *Orosia*, en la película), y gracias también a la callada pero productiva y eficaz labor de la Filmoteca de Zaragoza²⁹.

La película fue estrenada con mucho retraso, ya que en Madrid se proyectó por primera vez en el Cine Callao el 31 de enero de 1944, y en Zaragoza no se estrenó hasta el 29 de marzo de 1946, en un local de segunda categoría como era el Frontón Cinema, recibiendo además una escasísima acogida por la crítica³⁰.

Estas circunstancias, así como sus largos años de inexistencia, han provocado que *Orosia* todavía hoy en día sea una gran desconocida para muchos estudiosos del cine español de los cuarenta, quedando en oca-

28: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...* (op. cit.), págs. 209-212.

29: Todo el proceso de descubrimiento de la copia de *Orosia*, las circunstancias que rodearon su recuperación, así como interesantes estudios, restauración y estreno, aparecen perfectamente relatadas en el número 12 de la revista *Archivos de la Filmoteca* (abril-junio 1992) en la que pueden encontrarse los siguientes trabajos: MARQUESÁN, Ana, «La película de los hechos», págs. 6-7; SÁNCHEZ VIDAL, A., «La última ronda de Florián Rey», págs. 8-15; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, «*Orosia* de Florián Rey. Cine de retablos al servicio del imperio», págs. 16-21. Otras referencias a *Orosia* pueden obtenerse en: *Centenario del cine español II. Homenaje a la Filmoteca*, Zaragoza, págs. 33-45; SÁNCHEZ VIDAL, A., «La recuperación de *Orosia*», en: *El Bosque*, nº 2, mayo-agosto 1992, pág. 125-129; MARQUESÁN MODREGO, Ana, «Cuatro recuperaciones», en: *Artígrama*, nº 11, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1994-1995, págs. 167-182.

30: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera. Tomo I. Del Kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1996, pág. 257. Ver también: HUESO MONTÓN, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Volumen F-4, Cátedra – Filmoteca Española, Madrid, 1998, págs. 299-300.

siones sumida en el olvido y habiendo sido injustamente infravalorada, cuando no obviada su existencia, en no pocos trabajos sobre el cine español de esta década³¹.

- *Orosia* es una relato trágico, un verdadero drama rural, con la única concesión a lo cómico que constituye el simpático correveidile Don Cándido interpretado por el estupendo José Isbert, en una figura comparable al Perico (Miguel Liger) de *Nobleza baturra*. Es una historia recia, ambientada en el Alto Aragón a comienzos del siglo XX y que establece un verdadero conflicto dramático en el que entran en juego los más contrastados sentimientos y pasiones, desde el amor al odio y desde la defensa de la honra al engaño, la mentira y la venganza, pasando por el orgullo, el valor y en definitiva, la búsqueda de la verdad y el honor, sean cuales sean los mecanismos utilizados para lograrlo. Por todo ello, *Orosia* puede considerarse como una película paradigmática y, muy posiblemente, como uno de los más elaborados exponentes de este maltratado género del drama rural cinematográfico.

- En cuanto a sus influencias, muy a menudo se han señalado ciertas reminiscencias de *La aldea maldita*, sobre todo por su ambientación, el componente trágico y las relaciones temáticas presentes en ambas, pero analizándola en profundidad, enseguida nos damos cuenta de que en realidad es una obra que va mucho más allá que aquella.

Por otra parte, *Orosia* se ha considerado también como un ejemplo de esa estética del cine «de retablos»³², es decir, de aquellas películas de añoranza histórica del pasado, con un cierto componente épico y construidas mediante un marcado estatismo escénico, muy influido por la pintura decimonónica, tan frecuente en el cine español de la época.

Pero al margen de todo lo anterior *Orosia*, ideológicamente, es una de las películas más valientes y atrevidas de Florián Rey, en don-

de la mujer juega un destacadísimo papel, muy poco frecuente en el cine español del momento, rol que sobre todo se aprecia en la estructura claramente matriarcal con la que se organiza la casa de *Orosia*, que queda especialmente patente en la secuencia en que la protagonista reúne a sus pastores en la Peña de Francia, siendo objeto del respeto y la casi veneración de sus trabajadores.

- En *Orosia* destacan de forma muy especial los intérpretes, sobre todo la pareja protagonista, compuesta por José Nieto y Blanca de Silos, que interpretan a Joselón de Urríes y *Orosia* respectivamente, sin olvidar a los estupendos secundarios, como Ángel Belloc (Eloy), José Isbert (Don Cándido), Nicolás Perchicot (Don Pablo), Delfín Jerez (Gracián), José Sepúlveda (Venancio) o María Bru (Sabel), entre otros. Por lo que se refiere a los protagonistas, no cabe duda de que José Nieto es uno de los actores más sobrios y austeros del cine español, pero también de los más contundentes y expresivos, características que comparte la sin par Blanca de Silos, cuyo recio carácter no debe entenderse como exceso dramático, sino que es el que exige el papel que desempeña y que llega a su máximo extremo de vibración en aquel grito, hacia el final de la cinta, que delata la identidad del asesino de Eloy.

- En el aspecto técnico, hay que reconocer que los medios con los que fue rodada la película, ya no eran los mismos disfrutados por Florián en los años treinta durante la etapa CIFESA y el intermedio berlinés. Pero pese a ello pueden destacarse algunos aspectos como el *travelling* que tiene lugar al principio, en la casa de *Orosia*, ciertos detalles de montaje (como la sucesión de planos sincronizados con el toque de las campanadas de un reloj), y ante todo la inteligente estructura narrativa construida mediante elip-

31: Es curioso por ejemplo que en: CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Ariel Historia, Barcelona 1999, pág. 102, se introduzca dentro de la filmografía esencial de la década de los cuarenta, la versión sonora de *La aldea maldita*, pero no *Orosia*. Lo mismo sucede en: COMAS, Ángel, *Op. cit.*, que incluye *La aldea maldita* e *Ídolos* como algunas de las películas más representativas de los años cuarenta, pero nuevamente se pasa por alto *Orosia*. Igualmente, esta película no llega ni siquiera a ser nombrada en: VV.AA., *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, nº 1, 1997, mientras que en: VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2000, es poco más que citada.

32: HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Orosia* de Florián Rey... (op. cit), págs. 16-21; HERNÁNDEZ RUIZ, J., «Películas de ambientación histórica: ¿cartón-piedra al servicio del imperio?», en: *La herida de las sombras. El cine español en los años 40, Cuadernos de la Academia*, nº 9, junio 2001, pág. 134; CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Col. Sesión Continua, nº 2, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 145.

Blanca de
SILOS
José
NIETO

DIRECTOR
FLORIAN REY



OROSIA

ES UNA PRODUCCION IBERIA FILMS S.A.

Cartel de *Orosia*. 1943

sis (especialmente en el juicio a Joselón) que favorece el avance de la trama de forma eficaz. Otro de los aspectos reseñables de esta cinta es la hermosa fotografía de Enrique Guerner, en una película en la que aproximadamente un 30% de las escenas están rodadas en escenarios naturales, retratando de forma incomparable el paisaje natural altoaragonés de los Valles de Hecho y Ansó, donde se tomaron dichas vistas. En referencia a esto, especialmente destacada ha sido siempre por la historiografía la secuencia de la Misa de los pastores, en la que a la magnitud del paisaje se van sumando, por medio de sobreimpresiones, las figuras de los devotos pastores que asisten desde las cumbres a la ceremonia celebrada en el valle, así como algunas imágenes del interior de una catedral, todo ello en medio de un ambiente lleno de luz que no hace sino apoyar el misticismo de una secuencia profundamente espiritual, resuelta técnicamente de forma muy apreciable³³. De algún modo, la grandiosidad de la naturaleza configura una enorme catedral al aire libre.

• *Orosia*, en definitiva, es una película que si bien no es la más original y novedosa de la década de los cuarenta, encierra la justa entidad y los suficientes méritos narrativos, técnicos y temáticos como para no pasar desapercibida en cualquier historia cabal del cine español del franquismo. *Orosia* es un producto de madurez de Florián Rey, una obra clásica en la que su autor todavía supo y pudo dar testimonio de su gran valía cinematográfica. En ella el almuniese desplegó algunos de los principales recursos de su arte y reunió, en primer lugar, sus más contundentes gustos e intereses, así como sus principales logros, en una cinta sobre la que aún ejerció ese férreo control que caracterizó las producciones de Florián Rey. *Orosia* constituye un ejemplo de lo mejor de su cine en época franquista, suponiendo un verdadero punto de inflexión en su carrera, puesto que tras *Orosia*, y debido a los factores ya comentados, Florián Rey jamás volvería a poner tan alto el listón de su talento y de su «oficio» cinematográfico.

En conclusión, si tras este breve y parcial comentario, hemos contribuido a clarificar la

33: Seguramente a esta secuencia se refiere José Luis Castro de Paz al afirmar que «constituye una acertada y meditada decisión formal, capaz tanto, y por un lado, de conectar con el imaginario colectivo que las clases populares poseen del pasado histórico como de, y dada su pátina de prestigio, permitir ciertos atrevimientos semánticos ocultos bajos férreas composiciones visuales (*Orosia*, 1943, del propio Rey)». Ver CASTRO DE PAZ, J. L., *Op. cit.*, pág. 145.

verdadera y justa posición que Florián Rey alcanzó en la cinematografía española, sus grandes cualidades, sus múltiples aciertos (y también errores), su éxito y su decadencia, y si además hemos ayudado a borrar del mapa

ese injusto estigma de la españolada y el folclorismo, atribuido a Florián Rey por aquellos que se limitan a un análisis de lo superficial, nuestro objetivo estará plenamente satisfecho.

Adolfo Aznar, escultor y cineasta

JOSÉ MARÍA PEMÁN

Debo agradecer la invitación que se me hizo a través de Luis Antonio Alarcón para hablar en el Centro de Historia del cineasta y escultor Adolfo Aznar. No se presenta con frecuencia una oportunidad como ésta. Y lo digo porque no es fácil que en ningún foro cultural-cinematográfico se oiga hablar alguna vez del cine de Adolfo Aznar. Debo incluso reconocer que ni yo mismo hace unos pocos años sabía con certeza quién era este realizador almuniese ensombrecido por la mayor gloria de Florián Rey, cineasta mucho más conocido y reconocido. Adolfo Aznar ha sido, como dice Julio Pérez Perucha, injustamente olvidado cuando no deliberadamente ignorado.

En el año 2000, año del centenario del nacimiento de Buñuel y también de Adolfo Aznar, la Diputación Provincial de Zaragoza en colaboración con la Asociación que presido publicó un trabajo de Javier Hernández y Pablo Pérez, *Huellas de una ausencia*, N° 1 de la colección Benjamín Jarnés), que vino a reivindicar la trayectoria de Aznar sobre todo a partir de los trabajos de Manuel Rotellar, de las hemerotecas y del escaso material que existe en los archivos de Filmoteca Española (*El milagro del Cristo de la Vega*, *El Tempranillo*, *La casa de la Troya* y *Dos mujeres y un rostro*, todas ellas en mal estado).

A partir de aquí comenzamos una línea de investigación que nos llevó a conocer a una sobrina suya, Jesusa Quirós, pintora residente en Madrid, que guardaba con celo exquisito un buen número de materiales de su tío: fotografías de rodaje de sus películas, guiones, recortes de prensa, piezas escultóricas, etc. que nos proporcionaron la ocasión de montar una exposición en La Almunia y de editar un catálogo que venía a complementar el libro antes citado. Y desde entonces, es continua la aportación de información que venimos recibiendo de Jesusa Quirós a quien siempre le agradeceremos la donación totalmente desinteresada del legado de su tío que hizo a la Asociación «Florián Rey».

De modo que, a través de esta documentación, hemos podido conocer con más exactitud la circunstancias vitales y profesionales de este cineasta almuniese.

ADOLFO AZNAR (Fe de bautismo)

-transcripción literal- (*)

En la Iglesia parroquial de la Villa de La Almunia, Provincia y Diócesis de Zaragoza a uno de octubre de mil novecientos. Yo su arciopreste Cura bauticé solemnemente un niño nacido en la misma a las nueve de la mañana del día veintisiete de septiembre próximo pasado hijo legítimo décimo de Alejandro Aznar y Matilde Fusac mis parroquianos naturales aquel de Ateca y esta de Lupiñén (Huesca). Impusieronle por nombre Adolfo: fue su madrina Feliciano Nona? Y soltera de esta vecindad a quien advertíle que previno? el Ritual Romano, Abuelos paternos el difunto Francisco y Manuela Ibáñez naturales de Ateca; maternos Juan y la difunta Miguela Lasiera de Lupiñén de que certifico

Fdo.: Dr. Carlos Sazatornil

Cura

* Fuente: Archivo parroquial de La Almunia

Sabemos que Adolfo Aznar nació en La Almunia en la casa-cuartel de la Guardia Civil. Su padre, Alejandro Aznar había estado en Morata de Jalón y fue trasladado a La Almunia donde nació su hijo. Curiosamente, la plaza que le dedicó el Ayuntamiento está situada justo enfrente del nuevo Cuartel de la Guardia Civil de La Almunia.

Con sólo cuatro años se traslada a Madrid y estudia Bellas Artes en la Escuela de San Fernando donde recibe clases de Mateo Inurría, maestro cordobés a cuya muerte Aznar realizó un monumento en mármol blanco que la ciudad de Córdoba le dedicó, entre otras cosas, por su labor como restaurador de la Mezquita.

Es precisamente su trabajo como escultor de bustos y pasos para Semana Santa donde se muestra con más claridad su faceta artística. Destacan entre los primeros, los dedicados a Jesús Tordesillas, a Monseñor Tedeschi o a Ángel Boué. Entre los pasos procesionales, cabe destacar los que esculpió para la Hermandad de la Cinematografía de la que formó parte (*El Cristo de la Luz*, *la Dolorosa* y *el Descendimiento*) que se encuentran en la madrileña Iglesia de la Virgen de la Paloma.

* * *

La mayor parte de su filmografía está comprendida entre 1928 y 1949, es decir entre *Colorín* y *José M^a El Tempranillo*.

Para no recorrer toda la filmografía de Aznar, que nos llevaría quizás mucho más tiempo, he preferido detenerme en algunas de las películas que mejor pueden representarlo: *Colorín*, el cine infantil (*Pupín y sus amigos*) y de animación, (*Pipo y Pipa en busca de Cocolín*). *Miguelón* y *El milagro del Cristo de la Vega*.

SU PRIMERA PELÍCULA

Si bien, no llegó a abandonar nunca la práctica escultórica, su comienzo como realizador cinematográfico responde a su deseo de experimentar búsquedas artísticas complementarias a su trabajo como escultor. Su primera película tiene mucho que ver con la actividad que había venido desarrollando hasta entonces y el cine de animación y algunas de sus películas más notables están también en la línea de la estética como mayor preocupación.

En cualquier caso, en unas declaraciones publicadas en 1933 en *La voz valenciana* manifiesta que su «dedicación al cine se debe en buena medida a que con la escultura había sufrido una terrible desilusión. Es muy desagradable, continúa, ver cómo unos señores que se hacen llamar críticos y no son más que pésimos literatos, se permiten el lujo de tejer su censura, falta de sinceridad alrededor de un artista hecho que supo poner en la obra el alma entera... Hago cine porque en él sólo triunfan los que tienen un valor positivo... Este sí que no admite medianías... ni críticas con mala intención...»

En esta misma entrevista, a la pregunta de cuáles fueron las primeras dificultades que se encontró como director de cine, contesta: «Los mismos profesionales. Cuando rodé *Colorín* me prepararon un pateo que afortunadamente fue apagado por los espectadores sensatos».

Es cierto, durante el preestreno celebrado el 14 de febrero de 1929 el film fue pateado por un grupo de reventadores integrado por profesionales del cine mientras recogió los aplausos de los espectadores en general y resultó muy bien aceptado por la crítica especializada.

Aznar escribe, dirige e interpreta su primera película sin ninguna experiencia (no había visto jamás rodar a ningún director).

Rodada en los estudios Atlántida y en la Escuela de Bellas Artes (alumnos de figuran-



Adolfo Aznar. 1928

tes) la película se estrena en el mes de marzo de 1929. La fotografía es de Segis y Amador Cuesta (fotógrafo conocidísimo que tenía su estudio en la Puerta del Sol).

Argumento:

Colorín es el nombre de un pajarillo que simboliza la inocencia de su dueña, una humilde modista madrileña (interpretada por la actriz Dina Montero) que se enamora de un escultor (el propio Aznar con el seudónimo de José Alejandro). Éste se ve seducido por una vampiresa que engaña al artista hasta que se da cuenta de la situación y vuelve a la situación primera después de algunos escarceos.

Aznar cuenta una anécdota sobre el jilguero amaestrado que da nombre a la película y es que en pleno rodaje se les escapó y hubo que sustituirlo por un «doble» al que hubo que enseñar en menos de dos horas a trabajar como el anterior y al que le dieron la libertad como premio al concluir la película.

Fernando Méndez Leite (padre) le dedicaba el siguiente comentario: «El estreno de *Colorín* supone la vibración de una nota aguda y aislada, que resuena por todo el ámbito de nuestra cinematografía. El film es mudo y, no obstante, el eco de su éxito e inesperado repercute y emociona, moviendo lenguas y plumas y suscitando extremas alabanzas. Adolfo Aznar es un escultor, buen origen para «plasmar imágenes». *Colorín* es el grito de guerra de un artista que pasa de un campo a otro súbitamente, como impelido por la fuerza arrebatadora de una



Pipo y Pipa en busca de Cocolín. 1936

vocación hasta entonces no manifestada. Jamás ha pisado un estudio de cine y de pronto compone una película y alza su palabra de triunfo ante el asombro de idóneos y profanos. ¿Cómo puede ser esto? ¿Cómo puede improvisarse una técnica? Misterios de los temperamentos geniales. Lo cierto es que, sin preparación y sin medios apenas, un hombre turba el ambiente cinematográfico con una audaz realización».

Pero quizás la audacia a la que hace referencia Méndez Leite se deba a que en esta película se muestran, aunque censurados, los primeros desnudos del cine español.

En la revista *Popular Film* se publica el 13-9-28 donde aparece la fotografía de la actriz Consuelo Jiménez con Adolfo Aznar y un pie de foto en el que se puede leer: «La belleza del desnudo triunfa también en *Colorín*».

Cuatro años después del estreno de su ópera prima, en el año 1933 Adolfo Aznar da muestra de su espíritu inquieto y abordará varios proyectos casi simultáneos.

El empresario Antonio Guzmán Folgueras funda Index Film en la que Adolfo Aznar será el director artístico, Tomás Duch el operador y Mario Arnold el informador periodístico.

Con esta productora aborda en este mismo año el rodaje de la primera película espa-

ñola de cine infantil (*Pupín*), *El millón de Luana* (con la famosísima actriz Luana Alcañiz, recién llegada de Hollywood, que no llegaría a estrenarse) y *Miguelón* de la que más tarde hablaremos.

El realizador almuniese se había empeñado en el rodaje de varias películas protagonizadas por niños y formó un grupo de actores infantiles que bautizó con el nombre de «La Pandilla».

Pupín y sus amigos, realizada totalmente en exteriores y con sonido directo, se rodó en los pinares de Chamartín. Cuenta la divertida historia del enfrentamiento de dos pandillas, una de soldados y otra de indios, que se disputan a la niña Pupín, papel interpretado por Lupita Garci-Nuño.

El empeño de Adolfo Aznar en continuar con el cine infantil le lleva a convocar a través de la productora Index Film un concurso de argumentos para películas infantiles. Se pedían trabajos de escritores españoles e hispanoamericanos y algunas de las condiciones eran las siguientes:

1.- El tema será libre y apropiado para su interpretación por niños de 5 a 10 años.

2.- En el argumento ha de tomarse como base de protagonista una niña de 6 años que puede interpretar canciones y bailes.



Rodaje de Miguelón. 1933

- 3.- Todo el desarrollo ha de ser en exteriores.
- 4.- Podrán intervenir personas mayores pero solamente en papeles muy secundarios.
- 5.- El premio será de 500 pesetas y el concursante premiado se compromete a componer el diálogo y la letra de las canciones.
- 6.- Los originales estarán escritos a máquina, a un renglón y en diez cuartillas por una sola cara, con la firma y domicilio de su autor.
- 7.- Los trabajos que se presenten han de ser absolutamente inéditos.
- 8.- El plazo de admisión de los originales terminará el 20 de julio de 1933.

Se premiaría el trabajo titulado *¡Servicio de Socorro!* de la madrileña Elvira Hernández. Esta película, también interpretada por Lupita Garci-Nuño, no llegaría a estrenarse a pesar de que en septiembre de ese año se anuncian en prensa tres producciones: *¡Servicio de Socorro!*, *El millón de Luana* y *Miguelón*.

En 1936 se embarcaría en otro experimento: el cine de animación. A partir de los personajes de una serie infantil de la época escrita e ilustrada por Salvador Bartolozzi publicada por el semanario *Estampa*, realiza el cortometraje de 11 minutos titulado *Pipo y Pipa en busca de Cocolín*.

Con la colaboración del propio Bartolozzi, Aznar conjuga su doble faceta de escultor y cineasta. El director almuniese confesaría en una entrevista a Manuel Rotellar que tuvo que inventarlo todo porque no se había hecho nada parecido en España hasta ese momento. En su estudio madrileño diseñó y modeló

los muñecos y en un reducido decorado (una mesa de dos metros) los hizo moverse por el procedimiento de la manivela hasta impresionar un total de quince mil seiscientos fotogramas para los trescientos metros de celuloide de que constaba la película.

La mala suerte se cebó con Aznar ya que la guerra civil paralizó la explotación comercial de la película y acabada la guerra fue censurada porque el muñeco Pipo llevaba en su cabeza un gorro de papel hecho con una portada de un diario de la época republicana, *Ahora*. Prohibieron la película salvo que borrarse el título del periódico.

MIGUELÓN

Pero volvamos al año 1933, año que ya se ha comentado antes en el que Aznar empezó varios proyectos con la productora Index Film, uno de los cuales fue el rodaje de la película *Miguelón* con Fleta como protagonista.

Rodada en los meses de octubre y noviembre de 1933 en Hecho y Ansó, la película despertó el interés nacional y en especial el aragonés por la popularidad de su protagonista. No hay más que echar un vistazo a la prensa de la época para ver cómo la totalidad de los medios se hacen eco de la noticia, teniendo en cuenta además que Fleta había tenido que aplazar una gira por varios países europeos para rodar la película.

El argumento es un folletín, enmarcado en la guerra carlista, en el que el tenor aragonés encarna a un contrabandista de armas que

sufre un trauma interior por la imposibilidad de tener hijos. La solución llega cuando enviuda y su segunda mujer da a luz a una niña, lo que también le hace abandonar su oficio de contrabandista.

La historia importaba poco porque el objetivo era el lucimiento de Fleta en un marco como el pirineo oscense, pero los resultados no fueron los esperados. Por un lado, y a su pesar, el rodaje fue supervisado por un director judío-austriaco llamado Hans Gaertner con el cual tuvo serias desavenencias, pero lo más grave de todo fue el fracaso de los equipos sonoros Marconi con los ingenieros ingleses Leonard Hartley y James Stewart contratados y anunciados a bombo y platillo por la Index Film.

Las doce canciones compuestas por Pablo Luna e interpretadas por Fleta y la Rondalla Ramírez con los danzantes del Alto Aragón tuvieron serios problemas en la sincronización. Esto, unido a las carencias interpretativas del propio Fleta (es lo que suele pasar cuando se hacen películas con estrellas de la canción que lógicamente no son actores), hizo que la película no pasara a la historia del cine. Lo cual no significa que no sea una pena que no exista una copia de la que se pueda disponer como documento fílmico.

Francisco Rodríguez Redondo y Justo Rojo (El Gavilán y El Cebadero) interpretan unas jotas de ronda que incluyen unas coplas de picadillo que acaban con una disputa entre los mozos.

La película se estrenó en el cine Coliseum de Madrid el 5 de febrero de 1934.

El *ABC* decía al día siguiente:

«Adolfo Aznar, aquel muchacho que en *Colorín y Gloria* nos sorprendió por su cierto instinto de animador cinematográfico tan lejos de la mediocridad ambiente en los heroicos tiempos del cinema mudo, ha luchado ahora con los inconvenientes de llevar a la pantalla un argumento hecho a la medida de Miguel Fleta».

Informaciones decía:

«La expectación que existía en la sala no quedó defraudada. En la película se han reunido los elementos necesarios para entretejer al espectador».

El *Sol* afirmaba que «tras reconocer la música de Luna, la fotografía de Duch y la aceptable interpretación en su conjunto, Miguelón no puede pasar por una excelente producción. El libro de Pérez Soriano no tiene nada de cinematográfico y Aznar no ha con-

seguido hacer que desaparezca su carácter fundamentalmente teatral».

En Zaragoza se estrenó en el cine Alhambra el 31 de marzo de 1934 (sábado de Gloria) y se anunció como «una magnífica película con todas las virtudes de la raza aragonesa», pero ni esta versión ni la segunda, estrenada al año siguiente con algunas modificaciones en el montaje y en la banda sonora, permanecieron mucho tiempo en cartel. Todo el despliegue que la prensa había hecho en el rodaje y en los días previos al estreno no tuvo continuidad después probablemente debido al fracaso que supuso.

Aznar guardaba, en un álbum dedicado por entero a la película, los recortes de prensa dedicados a *Miguelón* en todo el proceso de producción. He entresacado los que me han parecido más representativos:

La voz de Aragón 27 de octubre de 1933: «En un soberbio camión sonoro que ostenta la marca Index Film llegaron anoche a Zaragoza camino de Jaca los ingenieros cinematográficos que intervendrán en el rodaje de *Miguelón*. Relacionado con la filmación de esta película, hemos de registrar el homenaje de que fue objeto el divo aragonés Miguel Fleta a su llegada a Jaca, homenaje que se hizo extensivo a todos los artistas que le acompañan. El intérprete de *Miguelón*, feliz según nuestras noticias, se vio obligado a dirigir la palabra al público desde un balcón del Casino para corresponder a las aclamaciones de la multitud. Ello obliga a predecir la buena acogida que tendrá *Miguelón*».

El mismo periódico el 4 de noviembre da cuenta ya del rodaje con el siguiente titular:

«UNA PELÍCULA DE AMBIENTE ARAGONÉS. UN DÍA ENTRE MONTAÑAS Y PRECIPICIOS».

En el *Heraldo de Aragón*, del 14 de noviembre, en un artículo firmado por José Abizanda, se puede leer:

«*En este ambiente de arte puro del valle de Hecho, se desenvuelve el argumento de la obra de Miguelón. Ambiente y costumbres netamente aragonesas. Escenas interesantísimas de la época del contrabando en estas montañas y valles pirenaicos.*

Si a todo esto añadimos que el protagonista de la obra, como actor y como cantante, es el mismísimo Miguel Fleta y que las escenas más interesantes se han filmado en los parajes más pintorescos y bravos de este valle, se comprenderá la expectación que ha de producir el solo anuncio de la aparición de la original película».

La prensa de San Sebastián publica el 15 de noviembre una entrevista con el tenor aragonés bajo el siguiente titular:

«POR QUÉ MIGUEL FLETA
SE INCORPORA AL CINE».

A la pregunta de por qué hace usted cine, contesta: «Porque me ha gustado muchísimo la película. Me enamoré enseguida de mi papel y me inspiró tal confianza el compositor que escogieron desde el principio para hacer la partitura, que no tuve tiempo de vacilar. Olvidé en el acto los prejuicios que siempre sentí por el cine, con la sola esperanza de conseguir colocar a nuestra producción en el lugar que merece».

El periodista le pregunta que si continuará haciendo películas, a lo que Fleta responde: «Tengo ya varias proposiciones pero aún no las he aceptado porque quiero ver antes cómo resulta *Miguelón*. Yo he sido siempre refractario al cine, tal vez por no haber penetrado dentro de él o por haberlo conocido bien durante mi estancia en Hollywood. Hasta no tener la seguridad de un éxito completo, cosa que espero, voy dejando sin respuestas las muchas ofertas recibidas».

La crítica más dura empero es la que publica el escritor Tomás Seral en la revista zaragozana *Noreste*: «Han entrado a saco en el folklore aragonés, tan rico y sugestivo en la región agredida. Nos han brindado un engendro. Unos malos retazos de zarzuela, fotografiados rudimentariamente, y una sonorización lamentable. Una anécdota estúpida digna de que los cineastas aragoneses hubiesen ejercitado una ejemplar acción directa sobre el director.

En Madrid permaneció seis días en cartel. En Alcañiz y Calatayud, según nos dicen, hubieron de devolver el importe de las entradas al público indignado».

Lamentablemente, no podemos tener una opinión propia al no existir copia de la película.

Tras el paréntesis de la guerra civil, en 1940, Aznar realiza *El milagro del Cristo de la Vega*, una adaptación de la leyenda de Zorri-lla con un argumento bien conocido. Con localizaciones en Toledo, la película es una muestra bastante representativa del cine aznariano. Cine plástico por antonomasia, cuidados encuadres, juegos de iluminación...

En esta película tuvo el director almu- niense la oportunidad de colaborar por pri- mera vez con Santiago Aguilar (Villanueva de Gállego, 1899-1953) que ya había inter- venido en *Agustina de Aragón* de Florián Rey en 1929. Curiosamente, con Aguilar escribió el guión del proyecto cinematográ- fico que no llegó a concretarse de *Don Juan Tenorio*, con Rafael Durán y una jo- vencísima Sara Montiel en los papeles de Don Juan y Doña Inés.

Con Santiago Aguilar colaboraría en estos años en la escritura de los diálogos de las pe- lículas *Todo por ellas* (1942), *Con los ojos del alma* (1943), *Dos mujeres y un rostro* (1947) o *El rey de Sierra Morena*. Esta última, reali- zada en 1949, será la última de sus películas, una historia de bandoleros, una película de Rosario y Antonio o mejor aún una película con Rosario y Antonio.

Antes, en agosto de 1943, hablaba de tres interesantes proyectos:

- La libre adaptación de *Don Juan Tenorio* a la que ya se ha aludido.
- Un extracto de las aventuras de Don Qui- jote.
- Una biografía de «El Gran Capitán».

Sin embargo, como dijo alguna vez en al- guna entrevista, «el director propone y el pro- ductor dispone» y estos proyectos no llegaron a realizarse.

En el año 1963 escribe el guión para la pe- lícula *Aquí Madrid* que consiguió el Premio al mejor guión del Sindicato Nacional del Es- pectáculo.

Muere en Madrid el 15 de junio de 1975.

Como conclusión podríamos decir que Adolfo Aznar es un autodidacta, de espíri- tu inquieto e innovador, con mala suerte por las circunstancias históricas que vivió y un pionero en el cine infantil y de anima- ción.

BIBLIOGRAFÍA

- HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo. *El cine de Adolfo Aznar: Huellas de una ausen- cia*. DPZ (Colección Benjamín Jarnés). Zara- goza 2000.
- Archivo-legado de Adolfo Aznar. Aso- ciación «Florián Rey». La Almunia (Zaragoza).

Santos Alcocer: Cine de géneros populares

PABLO PÉREZ RUBIO

0. ALCOCER EN EL CINE ESPAÑOL: UN APUNTE

Santos Alcocer Bádenas pertenece a lo que hace algún tiempo, al referirnos a otro director cinematográfico aragonés (Adolfo Aznar)¹, llamábamos el «segmento mudo del cine español»; una categoría teórica que integraría a los cineastas que, especialmente durante la larga travesía del franquismo, protagonizaron —es sólo una forma de hablar— un enorme *corpus* de películas para consumo popular y que hoy es despachado con tópicos que esconden el desdén crítico, la ignorancia historiográfica y la pereza intelectual. Estas actitudes nacen de un presupuesto teórico tan falso como injusto: aquel que prejuzga que todo el cine español del periodo aproximado 1940-1970 es, salvo las excepciones por todos conocidas —el Nuevo Cine Español y *adláteres*, Edgar Neville, Fernán-Gómez, Bardem, Berlanga y poco más—, un vasto catálogo de filmes zafios, industrialmente raquíticos, intelectualmente pobres, etc., cuando no directamente fascistas, escapistas, adocenados y pertenecientes a los dos o tres géneros de rigor: el cine histórico de cartón-piedra, el film folklórico y de coros y danzas y la comedia costumbrista acrítica.

Podemos admitir, justo es reconocerlo, que todo ello encierra parte —pero sólo una parte— de la realidad, que el *caso Alcocer* que aquí nos ocupa no se atreve, sinceramente, a desmentir. Pero tal realidad, sin embargo, fue afortunadamente más compleja de lo que muestra este desdichado y perezoso ejercicio de lugares comunes: ni así era todo el cine español ni todo el que era así se erigía en necesariamente malo y despreciable. Un repaso juicioso por este amplio periodo, que afronte sin pereza el análisis de los textos fílmicos, desvela que en él trabajaron todo tipo de artistas que hoy reclaman, por fin, y al margen de su calidad individual como creadores, la voz del historiador. La ya abundante literatura sobre cine que se produce actualmente en

España comienza a sentir como necesario el acercamiento a algunas de estas figuras menores, que no han contado con el beneplácito general de la crítica pero que igualmente forman parte de la historia de nuestro cine y cuyo estudio revela —y ahí radica precisamente su pertinencia— importantes datos y fuentes sobre su idiosincrasia, sus modos de producción, sus prácticas industriales, sus nutrientes culturales y sus mecanismos de contacto con el espectador. Uno de esos nombres es, precisamente, el de Santos Alcocer; si en el cinema español existen las grandes figuras, las figurillas, así como ciertos figurones, al realizador zaragozano cabría inscribirlo en la categoría de los figurantes, es decir, de los comparsas prácticamente anónimos que habrían contribuido a rellenar los huecos dejados en la pantalla por los protagonistas. Pero eso no significa de forma necesaria que tal condición exija el menosprecio sistemático o el olvido despectivo. Parece más fértil y justo el rescate de su breve obra fílmica, que contribuya a situarla en su lugar adecuado; interpelar a los textos, establecer un diálogo con ellos, pondrá en evidencia las carencias e insuficiencias del cine de Alcocer, pero también será capaz de aliviar sus aciertos situándolos en el contexto de la época de su producción y comprendiendo su funcionamiento interno, sus vinculaciones culturales y sus deudas cinematográficas, permitiendo como mínimo aseverar que su autor, al menos, lo intentó.

Nacido en Zaragoza el 26 de noviembre de 1907, conocemos que en 1927 Alcocer trabaja en Madrid —en donde vive desde niño— como funcionario de correos. A la vez, se licencia en Derecho y colabora con diversos diarios y agencias (*El debate*, *Ya*, agencia Logos). Durante la guerra es redactor de la publicación falangista *No importa* y después ejercerá el periodismo en varios diarios del Movimiento, las agencias EFE y Cifra, *Arriba* y *Pueblo*. Su irrupción en el cine se produce en los años cuarenta como guionista de la

1: Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, *El cine de Adolfo Aznar. Huellas de una ausencia*, Diputación Provincial de Zaragoza - Asociación de Amigos del Cine «Florián Rey», Zaragoza, 2000.

productora catalana Emisora Films de Ignacio F. Iquino, aunque no suele aparecer acreditado como tal. En el periodo 1945-49 es, también, secretario de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. Sin embargo, pronto se introduciría en el campo de la producción, en el que desarrollaría el grueso de su filmografía. Después de ejercer de director de producción en la empresa Paesa Films, funda Amsara Films (1951-1955), para después crear la que lleva su nombre, Producciones Cinematográficas Santos Alcocer (PC-SA). Allí comenzaría produciendo películas a otros directores, de títulos tan significativos de su posición ideológica como *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), *La vida es maravillosa* (Pedro Lazaga, 1955), *Torrepartida* (Pedro Lazaga, 1956), *El hombre que viajaba despacito* (Joaquín L. Romero Marchent, 1957) o *Un ángel tuvo la culpa* (Luis Lucia, 1959), hasta que en 1959 decide asumir él mismo labores de realizador y poner en escena sus propuestas más afines y personales.

La obra de Alcocer como director se reduce, no obstante, a sólo seis largometrajes, claramente adscritos a la vertiente más convencional y poco arriesgada del cine español de la época: drama folklórico (*La novia de Juan Lucero*, 1959; *Puente de coplas*, 1961; *Pachín almirante*, 1962), recreación histórica nacional (*Las últimas horas*, 1965) y cine de terror (*El enigma del ataúd* / *Sólo un ataúd*, 1966; *El coleccionista de cadáveres*, 1967). Fueron películas que no lograron superar las limitaciones de su modestia económica y técnica, y que tampoco supieron dar con la fórmula que le proporcionara el ansiado éxito popular, aspecto que motivaría la retirada prematura de Alcocer de la profesión. Aun así, bien podría afirmarse que en esta media docena de títulos Alcocer alcanza la categoría de «autor total»: en la mayoría de los casos no sólo es el realizador, sino también el productor y el responsable principal del argumento y el guión. En este último campo (y a veces con el pseudónimo Edward Mann, también utilizado en la explotación internacional de alguna de sus películas como director), intervino en diversas coproducciones de los años sesenta, como *Los gemelos de Texas* / *I gemelli del Texas* (Steno, 1964), *Mercenarios del aire* / *Le canard en fer*



Santos Alcocer

blanc (Jacques Poitrenaud, 1967), *Jaque mate* / *Le paria* (Claude Carlietz, 1968). Además, escribió, junto al director, el guión de *Platero y yo* (Alfredo Castellón, 1965), basado en el texto de Juan Ramón Jiménez. Entre 1968 y 1971 realiza diversos programas televisivos, pertenecientes a los espacios *Teleclub* y *No estamos solos*. Ya en la Transición, producirá *Juventud drogada*, de José Trucado (1977), su última incursión en el cine. Es también autor de tres libros de memorias sobre sus experiencias durante la Guerra Civil con el bando nacional publicados durante la Transición: *...Y Madrid dejó de reír. Andanzas de un periodista por la zona roja*², *Fusilado a las tapias del cementerio*³ y *La quinta columna (Madrid, 1937)*⁴. Alcocer fallece en la capital de España el 19 de abril de 1987.

Tales apuntes biográficos resultan bastante elocuentes sobre la personalidad de este multifacético aragonés. Y no sólo ello: también revelan suficientes aspectos que permiten comprender cuáles podrían ser sus inquietudes como realizador en el momento en que emprende su breve trayectoria como tal.

2: Gregorio del Toro, Madrid, 1974.

3: Gregorio del Toro, Madrid, 1975. Reeditado por Plaza & Janés, Barcelona, 1978.

4: Gregorio del Toro, Madrid, 1976.

Conservador en sus ideas políticas y tradicionalista en las creencias morales, no sorprende pues que Alcocer optase por el drama folklórico como primer vehículo para introducirse en el campo fílmico; que localizase en una Andalucía estereotipada sus tres primeras ficciones; que efectuase una defensa de los valores del régimen franquista (milicia, religión, Patria, familia) en la tercera de ellas; que en 1965 realizase una defensa de la Monarquía que cabe entender, sobre todo, como una diatriba contra el advenimiento de la República en 1931; o que, ante el fracaso de sus propuestas anteriores, se despidiese del cine con dos películas de género que intentaban buscar nuevos caminos comerciales a una filmografía en franco declive. Vayamos, pues, por partes.

1. TRES MELODRAMAS FOLKLÓRICOS

La novia de Juan Lucero es, además de la primera obra de Alcocer como director, la más inspirada y elaborada de sus propuestas. El film parte de un débil planteamiento folklórico —un excesivo argumento melodramático contextualizado en una tópica Andalucía y encarnado en las figuras del torero Ángel Peralta y Juanita Reina—, que intenta asimilar, como tantas ficciones de la época, los modelos hollywoodienses. Sin embargo, el realizador zaragozano era capaz de mostrar cierta vena creativa, al menos en aspectos concretos como el montaje, la composición del encuadre y la planificación, que lograban llevar la corrección formal a un material constituido por canciones, bailes, paisajes andaluces y amores apasionados, pero de escasa espesura dramática.

Estamos, así, ante un film que se articula de acuerdo a los cánones marcados por el modelo institucionalizado de melodrama, no sólo desde el punto de vista del cañamazo narrativo-dramático, sino sobre todo de algunos de los elementos constitutivos, como la densidad en el planteamiento de un entramado simbólico y en la búsqueda de simpatía con el personaje principal —aquí lastrada parcialmente por las limitaciones interpretativas de una Juanita Reina muy escasa de registros—. El personaje paciente es aquí, como en tantos melodramas, el femenino; huérfana de padre y con una madre empobrecida y enferma, María Angustias deberá renunciar a su amor-deseo (Miguel, un trabajador del puerto

de un pueblecito costero andaluz) para dejarse caer en brazos de un amor-institución (Juan Lucero, un rico hacendado que salvará a su familia tanto desde un punto de vista económico como de prestigio social). Es, pues, el sacrificio (uno de los sentimientos que aquilatan el discurso melodramático) el eje sobre el que gira el relato: Angustias renuncia a su deseo, que queda anulado con la esperanza de una vida cómoda, ya que, como le viene a prometer Juan, «el amor vendrá con el trato cotidiano». La renuncia, sin embargo, será aquí completa, ya que el matrimonio entre Angustias y Juan no será finalmente consumado.

Así, en la secuencia de la boda, Alcocer vierte su incipiente talento fílmico, y consigue momentos de bella intensidad. A la ceremonia nupcial siguen los festejos colectivos que, por el contrario, y como en tantas ocasiones, anuncian un drama personal. Tras el convite, Angustias es requerida por sus amigas para que cante «Deja de darme tormento», cuya letra pone en evidencia los sentimientos de la protagonista causando la inquietud entre la concurrencia. La siembra ha sido efectuada, a modo de preclaro presagio de lo porvenir. No extraña, por ello, que Angustias sufra al final de la canción una crisis nerviosa, con sus ojos bañados en lágrimas (poderosa iconografía melodramática); que, a continuación, suba a su habitación para cambiar su vestido blanco de novia por otro violeta; que Juan, herido en su sentimiento de hombría, se dirija a hacer una exhibición con una de sus yeguas y que, finalmente, caiga de la misma y sufra un grave accidente que un análisis psicoanalítico vincularía con la castración. La secuencia se cierra, de este modo, habiendo dejado abiertas dos puertas de alto contenido melodramático: por un lado, la conversión de una celebración (en este caso, una boda) en un drama; por otro, el nacimiento en la protagonista del sentimiento de *culpa*.

Al sacrificio sigue, pues, la culpa. Y, con ella, la expiación. Angustias se aprestará a convertirse en una esposa abnegada y módica; ello implica la aceptación del marido no deseado —y ahora inválido— tanto como el olvido del viejo amante sí deseado. El destino ayuda a Angustias (paradójicamente) colocando un nuevo sufrimiento en su devenir: la muerte de la madre que hace nuevamente que cambie el color de su vestimenta por un riguroso negro. Ante tal vacío deseante, la

muchacha ha sabido renunciar a todo lo que amaba: ya es posible la catarsis final. Así, Miguel, que ha regresado al pueblo tras una larga ausencia, acude una noche de tormenta a ver a Angustias; ésta, con las ropas empapadas por la lluvia y a medio vestir, pone de manifiesto en la cuadra del cortijo su poderosa sensualidad, pero renuncia de nuevo a su amor. El celoso Juan, arrastrando sus enfermas piernas hasta el lugar, sorprende a ambos en lo que cree que es un reencuentro amoroso, disparando contra ellos. El resultado es referido por la voz *over* del narrador: Miguel muere, Angustias se salva de sus heridas (nada más se dice de ella: su figura es, por tanto, anulada por el discurso) y Juan acaba sus días en un penal de la comarca.

Como melodrama, *La novia de Juan Lucero* no descuida algunos de sus ingredientes más recurrentes. Así ocurre con los espacios y los fenómenos atmosféricos convertidos en estereotipos alegórico-psicológicos (heredados de la tradición romántica), casi siempre basado en un sistema bipolar; el mar será testigo del amor entre Angustias y Miguel, mientras que el hogar burgués se convertirá en epicentro de la relación entre la chica y Juan; igualmente, si el luminoso sol de Andalucía presidía la secuencia de la boda, la tormenta será el marco contextual en el que se desarrolla la tragedia final y la lluvia generosa el elemento natural que coadyuvará a la purificación conclusiva. Menos inspirado se muestra Alcocer en la utilización de, por ejemplo, los objetos, otro de los significantes que hacen de los relatos melodramáticos un entramado de densas metáforas; así se observa en los desaprovechados rastros dejados por cartas, fetiche religiosos o prendas que están aquí bien lejos de ser, como en otros modelos del género, detonantes del drama o sustitutos (por medio del *pars pro toto*) de otras realidades profundas ocultas en los márgenes del relato.

Adscrito, pues, al modelo melodramático, el primer film de Alcocer se desmarca parcialmente del otro gran molde subgenérico desarrollado por el cine español, el drama rural de resonancias calderonianas, en el que la preservación del honor femenino se convierte en motor de una trama defensora de los valores tradicionales en clave alegórico-metonímica que remite tanto a la tragedia clásica como a elementos de la tradición bíblica. Desde su propia estructura en *flash-back*, o en la asunción de sus constituyentes iconográficos

y dramáticos, *La novia de Juan Lucero* opta por una vía distinta, que remite más bien al grueso de melodramas norteamericanos contemporáneos que giran en torno al modelo patriarcal de familia (a veces puesto en crisis; otras, como sucede aquí, apuntalado).

También elegirá Alcocer este mismo molde genérico para inscribir el relato de su segundo film, *Puente de coplas*, diseñado en esta ocasión para hacer posible el lucimiento canoro de Antonio Molina y Rafael Farina. De hecho, el grueso de la película está constituido por la filmación de números musicales de ambos artistas, además de un recorrido turístico —en no pocas ocasiones, digresivo e irritante— primero por Buenos Aires y después por las tierras de Andalucía. Alcocer, de hecho, pierde el pulso narrativo de la acción en beneficio de la mostración abusiva de la Alhambra granadina, de los monumentos sevillanos o de los pastos y los ganados del cortijo en que transcurre la mayor parte del metraje. El folletín —breve, sucinto— se atisba más bien como un mero pretexto para el que parece objetivo principal del film: la mezcla de turismo+folklore, de evidente inspiración patriótica, que no rehuye la plasmación de una Andalucía arcádica detentora de los valores eternos de la españolidad. Aún así, el melodrama (en este caso, abiertamente familiar) se abre paso en los márgenes, y presenta, con un cierto planteamiento determinista, a un hombre incapaz de luchar contra su destino. Antonio Lorca (Molina) es el heredero de un rico hacendado andaluz, cuyo carácter mujeriego lleva a renunciar a su fortuna para convertirse en cantante de éxito. Dos acontecimientos planean sobre su personalidad como sendos estigmas familiares en forma de herida primigenia: de un lado, la ausencia de madre; de otro, la rivalidad que tiene con su hermano Rafael (Farina), ya que éste sí se corresponde con el estereotipo de heredero apegado a su propiedad, preocupado por sus tierras, sus ganados y su hacienda.

Tras un largo periplo de cinco años por tierras sudamericanas —en el que vive pasajeros amores con diversas mujeres—, Antonio decide regresar a su casa, encontrando que Rafael ha decidido casarse con Carmen, la que fuera su gran amor juvenil. La tensión entre los hermanos se manifiesta en las miradas, en el roce de sus cuerpos (de nuevo parece que Alcocer desaprovecha el potencial dramático de estos elementos), e incluso en su rivalidad como cantantes y como hijos. La lle-

gada de Antonio provoca la desazón de Carmen que, habiéndose sentido abandonada por él años atrás, observa cómo su amor se ha reavivado con el tiempo. Sin duda el más intenso segmento de *Puente de coplas* es aquel que relata la tensión entre los hermanos y, a la vez, el debate interior de Carmen entre —de nuevo— un amor pasional (por Antonio) y un amor institucional (por Rafael), que finalmente se decanta por el primero. Es una lástima que Alcocer, que esboza el melodrama familiar con cierta convicción sirviéndose de los filmes coetáneos dirigidos en Norteamérica por Delmer Daves, Vincente Minnelli, Vincent Sherman, Anthony Mann e incluso Douglas Sirk, no sea capaz de desarrollar con la misma fortuna la vertiente del drama pasional, y la relación renovada entre Antonio y Carmen se derrumbe en el terreno del estereotipo, tanto visual como narrativo. No hay intensidad dramática en la plasmación de ese amor ilegítimo, ni siquiera hay la mínima búsqueda de elementos que lo doten de identificación (simpatía) con el espectador, que asiste sin demasiado interés a un romance desprovisto de verdadera pasión. Y ello ocurre sin duda porque el realizador confunde *melodrama* con *argumento melodramático*, aquí todavía más que en *La novia de Juan Lucero*; el relato está totalmente desprovisto de ese entramado de significantes que lo dotan de verdadero sentido dramático, por lo que el film es, simplemente, una yuxtaposición de situaciones en las que la profundización está ausente. Reducido, pues, a un esquema de melodrama, a un mero esbozo sin desarrollar, *Puente de coplas* resulta un film frustrante, con un final feliz forzado y casi inverosímil —en realidad, un nuevo estereotipo— en el que Carmen y Antonio consolidan su amor por la vía institucional (petición de matrimonio incluida), mientras Rafael se casará con la hermana de la primera como premio de consolación. Los planos finales, con las dos parejas cabalgando por las tierras familiares mientras los varones entonan juntos una canción, sugieren de manera implícita la cicatrización de la doble herida familiar de Antonio: la restitución de la ausente figura materna (aceptación de la herencia unida al matrimonio) y la reconciliación con el hermano ejemplar, cerrando así la crisis con un nuevo apuntalamiento del orden patriarcal.

La universalidad de los argumentos de *La novia de Juan Lucero* y *Puente de coplas* se conjuga con cierta naturalidad con la ambien-

tación en la Andalucía contemporánea. Pero si el melodrama es, según su propia esencia etimológica, una unión de drama y música, un espectáculo popular de naturaleza mixta, Alcocer explota tal combinación hasta el exceso, cuidándose de elegir como protagonistas a prestigiosos tonadilleros como Juanita Reina, Antonio Molina y Rafael Farina. Hay ocasiones en que los números musicales están perfectamente incardinados en la trama, como ocurre en el referido tema «Deja de darme tormento» del primer film, o con las variaciones de *Carmen* del segundo, que vinculan la obra de Bizet con la peculiar relación entre el protagonista y su propia Carmen. Son, empero, casos aislados que no tienen continuación en otros números musicales de ambos filmes que están, simplemente, incrustados en los relatos y no contribuyen a su progresión dramático-narrativa.

Lo mismo ocurrirá en *Pachín almirante*, una poco oportuna continuación de *Pachín* (Arturo Ruiz-Castillo, 1960) que constituye la única película dirigida por Alcocer en la que no figura como autor del guión, no está producida por su empresa sino por Argos PC y no parte de un proyecto propio, todo lo cual no obsta para que esté concebida como una apología de los valores del franquismo. Film propagandístico (quizá con la intención de fomentar entre los jóvenes españoles las vocaciones militares), el tercer trabajo de Alcocer parte de una estructura de folletín decimonónico para abrirse a lo largo de su metraje a otros referentes genéricos como la comedia, el musical o el apólogo moral, hasta conformar un *pastiche kitsch* pleno de desmesura. Pachín —irritante niño-prodigio Angelito— vive con inusitada pasión la vocación marina de su padre, un marino pesquero que ejerce tal profesión como consecuencia de la frustración de no haber podido ingresar en la armada. La oportunidad llegará para el pequeño con la muerte de su padre (alcanzando a ser, sintomáticamente, el tercer personaje huérfano de la filmografía de Alcocer), producida en un acto altruista al tratar de salvar a un subordinado, momento que la madre viuda aprovecha para hacerlo ingresar en la Escuela de Flechas Navales Francisco Franco de Huelva. La lectura ideológica de tal avatar se nos antoja palmaria: será la Patria la que sustituya en Pachín los valores propios de la figura paterna ausente (autoridad, disciplina, valor moral, inducción de convicciones, salvaguardia de la seguridad). Podría decirse que



Pachín Almirante. 1962

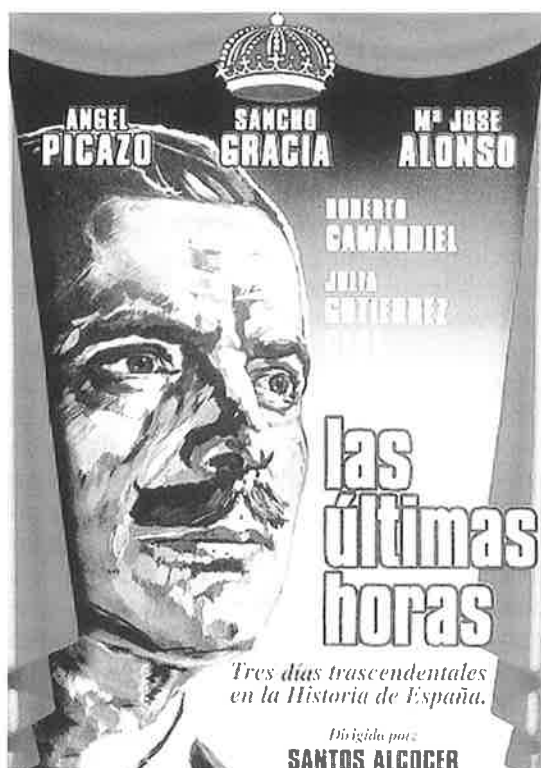
el niño vivirá de manera vicaria la existencia que su padre no pudo llevar a cabo, y lo hará por medio de un mecanismo de sustitución: la madre, desaparecido su marido, pone a Pachín en manos de una institución que ejercerá las funciones de nuevo padre (no se olvide que *padre* y *Patria* son dos palabras que provienen de la misma raíz latina). El folletín se diluye aquí para dejar paso al territorio de lo mítico-simbólico y se instala, si bien a través del trazo grueso, en la categoría del arquetipo patriótico.

2. UNA RELECTURA DE LA HISTORIA

A la altura de 1965, cuando España acaba de celebrar los «veinticinco años de paz», Alcocer plantea en *Las últimas horas* una recreación histórica en clave dramática que se postula como una defensa de la Monarquía y, sobre todo, como un alegato contra las fuerzas que provocaron su caída en 1931 y la subsiguiente proclamación de la II República, entendida aquí —si bien sólo en esbozo, pero contundente— como el inicio de la caída del país en la revolución, el desorden y la falta de patriotismo. Se certifica, pues, en su planteamiento, una justificación de la sublevación militar posterior de 1936 (algo así como «aquellos vientos trajeron estos lodos») contemplada como la única vía

para salvar España de esos males citados. ¿Una toma de partido de Alcocer en un momento de especial tensión ideológica entre las diferentes familias políticas del régimen: franquistas, monárquicos, católicos, tecnócratas, reformistas?

Desde su inicio, el discurso del film se bifurca en dos direcciones complementarias. Por un lado, la trama individual presenta a una pareja de novios cuyas familias están ideológicamente enfrentadas e impiden la consolidación de su relación. Isidro trabaja como cronista político en un diario conservador y pertenece a una familia burguesa fervientemente defensora de la Monarquía. Almudena, aunque también pertenece a esa misma clase social, tiene un padre que —a causa de unas perniciosas influencias— se ha convertido en inconsciente defensor de las ideas republicanas. Como una suerte de Romeo y Julieta modernos (una peculiar ilustración de «las dos Españas»), su periplo, sin embargo, no acabará en tragedia, ya que el padre de la chica terminará tomando conciencia de su error y admitiendo su *ceguera* política. Derrotado y contrito, reconocerá a su abnegada mujer —una esposa y madre extraída de la tradición como estandarte de los valores morales cristianos— haberse dejado llevar por las pasiones más primarias e irracionales en defensa de un ideal



Cartel de *Las últimas horas*. 1965

que ahora, cuando éste se ha convertido en una realidad, «me da miedo». En este personaje Alcocer proyecta su visión retrospectiva de los hechos que analiza: si todos los españoles que defendían la República se hubieran retractado a tiempo, la historia reciente de España habría sido bastante diferente (es decir, mejor) de lo que fue.

Una segunda trama paralela desarrolla en la figura de Alfonso XIII los últimos dos días de su reinado —las *últimas horas* del título— después del fracaso monárquico en las elecciones municipales de abril de 1931. Este segmento, que concita a las más significativas figuras políticas de la época, pretende efectuar la reconstrucción de la «intrahistoria» de esas jornadas decisivas, enalteciendo la disposición patriótica de los miembros del gobierno (especialmente de Romanones, algo menos de un intransigente De la Cierva) por salvar a España por encima de sus intereses —de clase, diríamos nosotros—. El núcleo monárquico ostenta al punto de vista durante todo el relato, salvo el significativo momento en que aquél se desplaza hacia Maura y Niceto Alcalá Zamora para mostrar justamente todo lo contrario: su única y aviesa pretensión es alcanzar el poder manipulando a las masas. El grosero maniqueísmo es lo de menos, si se interpela al film desde su propia



***Las últimas horas*. 1965**

instancia enunciativa; quizá lo que más lo lacere sea su estatismo formal, que confiere a cada una de sus secuencias un arcaico tono de *tableau*. Así, Alcocer desaprovecha las imágenes documentales contemporáneas a la acción que conforman buena parte de su metraje, al estar inscritas no en un *continuum* armónico, sino en un conjunto de escenas *teatralizantes* que dotan al discurso de una artificiosidad determinante. Por ello, las imágenes *reales* de los colegios electorales o de las manifestaciones callejeras a favor del advenimiento de la República constituyen los únicos momentos verosímiles del film, al convivir con los acartonados retablos reconstruidos por Alcocer.

3. DOS PROPUESTAS DE CINE DE TERROR

Las dos últimas películas dirigidas por Alcocer se inscriben en el subgénero hispánico de terror, quizá como un intento de buscar un nuevo camino expresivo ante los fracasos económicos de sus anteriores tentativas. Ni *El enigma del ataúd* (o *Sólo un ataúd*, como figura en los créditos de la versión que conocemos, la depositada en Filmoteca Española), ni *El coleccionista de cadáveres* figuran entre los ejemplos más señeros de un tipo de

celuloide que tanto proliferó en el cine español de la segunda mitad de los sesenta y comienzos de la década siguiente; sin embargo, una ajustada dignidad sobrevuela por ambas redes textuales, que se nutren de elementos propios de modelos foráneos (expresionismo, *film noir* francés, cine fantástico Hammer, *pop*) con la esperanza de que doten de una cierta especificidad a sus propuestas narrativas y formales.

El enigma del ataúd se revela como un film francamente híbrido, que parte de un prurito internacional motivado por la elección de algunos de sus actores principales (Howard Vernon, Danielle Godet) y por su *look* extraído de raíces expresionistas, de una clara inspiración hitchcockiana o de algún toque propio del *polar* francés. Con este forzado *totum revolutum*, Alcocer plantea (a partir de una novela de Enrique Jarber que desconozco) un argumento tosco que remite tanto al *Volpone* de Ben Jonson como a ciertas narraciones de Agatha Christie, a *Gritos en la noche* de Jesús Franco (1961) o al viejo tratamiento de *El gato y el canario* (*The Cat and the Canary*, Paul Muni, 1927): un desafiante moribundo reúne a toda su familia en un viejo caserón para, una vez allí, fingir el suicidio con objeto de birlar a todos ellos la herencia que les ha prometido. El realizador intenta con pulso desigual dotar a este relato de ciertos ribetes de terror psicológico, apoyado en la plasticidad expresionista del castillo de reminiscencias góticas (formulada con tino por el blanco y negro de Emilio Foriscot) y en la retórica descripción de los diferentes personajes, del marido alcohólico y machista a la joven inocente y virginal, pasando por la criada sospechosa, la anciana esquizoide, la mujer madura sensata o la adolescente reprimida. El juego coral no ofrece sorpresas, aunque Alcocer puede presumir aquí de saber combinar con cierta pericia tan heterogéneos materiales e ingredientes para lograr un discreto producto de consumo que cabe situar en un nivel medio de la abundante cosecha de filmes españoles coetáneos adscribibles al género.

Aparentemente, *El coleccionista de cadáveres* es más una película de productor que de director. Alcocer reincide en su pretensión de apuntarse a la citada moda del cine de terror que tantos filmes legó al celuloide español de la época, pero para intentar esta aproximación se fundamenta ahora más en aspectos relacionados con la mercadotecnia que con la representación. Apoyado en el ré-

gimen de co-producción estadounidense con Robert D. Weinbach, Alcocer consigue reunir en la película a un grupo de actores de cierta resonancia internacional como Boris Karloff, Jean-Pierre Aumont o Viveca Lindfors, sin duda buscando una posible venta al extranjero. Además, y con evidentes fines parecidos, el *look* formal del film se amolda con cierto rigor a los criterios vigentes en el mundo anglosajón: una estética *pseudo-pop* basada en un uso extremo de la gama cromática, la discontinuidad del montaje y el abuso efectista de recursos de moda en el momento (*zooms*, abundantes planos de detalle, composiciones anguladas...). Este artificioso aparato visual se pone al servicio de un argumento igualmente truculento y desaforado, pero sobre todo plagado de inverosimilitudes narrativas que lastran el resultado pretendido y obtienen, sin embargo, un efecto de deslizamiento hacia el desafuero más desmedido. Estamos ante la historia de un viejo escultor ciego que, tiranizado por una mujer posesiva y explotadora, realiza sus trabajos con fragmentos de cadáveres humanos, desconociendo que ella encarga la comisión de diversos asesinatos para obtenerlos. Así expresada, la trama —contextualizada en la Costa del Sol— podría haber servido para modular un discreto relato inscrito en el *fantastique* terrorífico-criminal; Alcocer, empero, opta por inscribirlo dentro de un nuevo *pastiche* en el que tienen cabida el universo carnavalesco (la subversión de lo aparente en una sombría fiesta de disfraces), las fiestas gitanas (las esencias raciales frente al cosmopolitismo de los ociosos turistas extranjeros), el ambiente gótico (el sótano en el que se manipulan los cadáveres, diseñado por Gil Parrondo, parece extraído de un film británico sobre Drácula o Frankenstein) e incluso alusiones a la representación goyesca (*Saturno devorando a sus hijos*). Demasiados referentes para un recorrido tan corto.

Porque el mayor defecto de *El coleccionista de cadáveres* es, en efecto, su indefinición. El exceso de registros, la falta de un modelo que vertebralice la narración y la conduzca por territorios de una auténtica densidad dramática, produce que éstos se conviertan, más que en arquetipos, en clichés desprovistos de contenido y, sobre todo, provoca —por acumulación y exceso— la pérdida de una auténtica atmósfera *fantastique*. Esta desorientación impide el desarrollo fértil de algunos apuntes que, convenientemente tratados, habrían resultado interesantes:



El coleccionista de cadáveres.
Programa de mano. 1967

1. Durante los créditos, el cuerpo de una hermosa mujer tendida en la playa al sol se transforma en un esqueleto; una advertencia sobre el aspecto central de la trama y, a la vez, una prosaica referencia al tópico clásico del *tempus fugit*. Eros y Thánatos confluyen a lo largo del relato en la práctica de Badulescu; sólo la muerte de esas jóvenes mujeres (de activa vida sexual, se da a entender) hace posible que su belleza se inmortalice en las obras de arte que compone el escultor a partir de sus cadáveres fragmentados;

2. Como ha señalado Trías en sus ensayos sobre el cine de Alfred Hitchcock⁵, la categoría de lo bello aparece edificada sobre la elipsis de lo siniestro, que es reconocido sin ser apenas mostrado. Las hermosas y cotizadas piezas de Badulescu son a su vez producto de la muerte y de la destrucción de la belleza (las modelos asesinadas).

Insistimos en que tales materiales quedan en meros esbozos y se erigen en hallazgos parciales. Alcocer parece más interesado en profundizar en los aspectos moralistas del relato, sobre todo en aquellos que muestran a los extranjeros que viven en la Costa del Sol

como representantes del falso progreso y como ricos y disipados ociosos que sólo van allí en busca de alcohol, sexo y buen clima («barato, sol y chicas guapas», exclama uno de ellos al comienzo del film), en contraposición a los nativos que se erigen en símbolos de una España esencial y rural aún respetuosa con los valores tradicionales. Una dicotomía que, en la cámara de algunos directores de la Hammer, por ejemplo, era capaz de proporcionar inquietantes mosaicos sociales, pero que en la de Alcocer se reduce a una maniqueísta y reaccionaria visión de un fenómeno social y económico de creciente importancia en la época. Y, como ocurría en el ámbito de sus dramas folklóricos, el realizador deviene más eficaz cuando adopta soluciones fílmicas propias de modelos ajenos e institucionalizados, tal como sucede con la utilización dramática de los decorados o con soluciones de montaje que remiten al cine de *suspense* hollywoodiense: así, la secuencia climática del film, en la que Alcocer alterna con cierta inspiración planos de un reloj, de un coche que se dirige a la mansión, de la prisionera a punto de ser arrojada al ácido, de un intranquilo Badulescu..., dotando al segmento de un atractivo ritmo fílmico. Secuencia que cabe entender como colofón (discreto, como toda su obra) del trabajo de un director que intentó sin éxito buscar su sitio en el difícil panorama de la industria del cine español de los años sesenta.

FILMOGRAFÍA⁶

LA NOVIA DE JUAN LUCERO

España, 1959. Producción: Santos Alcocer PC. Argumento: Santos Alcocer. Guión y diálogos: Santos Alcocer, Manuel Atalaya y Félix Atalaya. Director de fotografía: Godofredo Pacheco, en Eastmancolor. Música: Juan Solano, Ochaita y Xandro Valero. Decorados: Tedy Villalba. Montaje: Antonio Gimeno. Intérpretes: Juanita Reina, Ángel Peralta, Conchita Bautista, Mario Morales, Josefina Serrato, Rafael Bardem, Ana de Leyva, Vicky Gómez, Félix Atalaya, Lola del Pino, José García, Ana Marta Mayor, Guillermo Hidalgo, Antonio Molino Rojo, Rufino Inglés, Paquito Chamorro. 84 minutos.

5: Nos referimos a *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, y a *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Taurus, Madrid, 1998.

6: Establecida a partir de los títulos de crédito de las películas.

PUENTE DE COPLAS (1961)

España, 1961. Producción: Santos Alcocer PC. Argumento, guión y diálogos: Santos Alcocer, Manuel Atalaya y Félix Atalaya. Director de fotografía: Sebastián Perera, en blanco y negro. Música: Ramón Perelló y Daniel Montorio, con canciones de Ramón Femenía. Decorados: Augusto Lega. Montaje: Juan María Pisón. Intérpretes: Antonio Molina, Rafael Farina, Ángela Bravo, Sun de Sander, Manuel de Juan, Aurora de Alba, Maruja Tamayo, Manuel Atalaya, Porrina de Badajoz, Maruja Baena, Ezpeleta de Cádiz. 96 minutos.

PACHÍN ALMIRANTE

España, 1962. Producción: Santiago Peláez para Producciones Cinematográficas Argos. Guión: José Lucas y Luis Gallardo. Guión técnico: Santos Alcocer. Director de fotografía: Emilio Foriscot, en blanco y negro. Música: Antonio Valero. Decorados: Román Calatayud. Montaje: Juan María Pisón. Intérpretes: Angelito, Roberto Camardiel, Julio Núñez, Julio Riscal, Sun de Sander, Luis Sánchez Pollack, *Tip*, Marta Padovan, Aníbal Vela, Carmen Luján, Matías Conde, Beny Deus. 85 minutos.

LAS ÚLTIMAS HORAS

España, 1965. Producción: Santos Alcocer PC para Hispamer Films. Guión: Santos Alcocer. Director de fotografía: Emilio Foriscot, en blanco y negro y pantalla panorámica. Música: Ramón Femenía. Decorados: Tedy Villalba. Montaje: Alfonso Santacana. Intérpretes: Ángel Picazo, María José Alfonso, Roberto Camardiel, Julia Gutiérrez Ca-

ba, Sancho Gracia, Alfredo Mayo, Ángel Calero, Ricardo Canales, Beny Deus, Jorge Vico, Antonio Cintado, Jaime Blanch, Ángel Jordán, Matilde Muñoz Sampedro. 92 minutos.

EL ENIGMA DEL ATAÚD / SÓLO UN ATAÚD

España, 1966. Producción: Santos Alcocer PC para Hispamer Films. Guión: Santos Alcocer, según la novela homónima de Enrique Jarber. Director de fotografía: Emilio Foriscot, en blanco y negro y pantalla panorámica. Música: Ramón Femenía. Decorados: Tedy Villalba. Montaje: Rosa Salgado. Intérpretes: Howard Vernon, Danielle Godet, María Saavedra, Adolfo Arles, José María Seoane, Rosita Yarza, José Bastida, Tota Alba, Meri Leyva, Nuria Jimeno, Javier Rivera, Emilio S. Espinosa, Rosita Yarza, José M. Seoane. 97 minutos.

EL COLECCIONISTA DE CADÁVERES

España-Estados Unidos, 1967. Producción: María Ángel Coma Borrás – Hispamer Films (España) y Robert D. Weinbach Productions (Estados Unidos). Argumento: John Melson, Ed Mann (Santos Alcocer), José Luis Bayonas. Guión: Santos Alcocer. Director de fotografía: Francisco Sempere, en Eastmancolor y pantalla panorámica. Música: José Luis Navarro. Decorados: Gil Parrondo. Montaje: José Antonio Rojo. Intérpretes: Jean Pierre Aumont, Boris Karloff, Viveca Lindfors, Rosenda Monteros, Rubén Rojo, Milo Quesada, Mercedes Rojo, Manuel de Blas, Mary Lou Palermo, Dianik Zurakowska, Eduardo Coute-len. 89 minutos.

Aurora de Esperanza.

Un ensayo de cinema social en la España de 1937

ÁNGEL GONZALVO VALLESPÍ

INTRODUCCIÓN

Griffith se refirió a su cámara como «un objeto que puede cambiar el mundo», Lenin también reconoció el poder del cine: «la principal arma cultural del proletariado». En los años treinta en España el cine ya había sido utilizado por las Misiones Pedagógicas para elevar la cultura del pueblo; el crítico Juan Piñeras en la revista *Nuestro Cinema* (nº. 4 septiembre de 1932) decía «yo haría un cinema documental con la seguridad de que sería, al mismo tiempo, un cine revolucionario. A través de este cinema, los mineros vascos sabrían cómo y por qué luchan sus camaradas andaluces y viceversa. Este cinema podría también enseñar al proletariado en marcha hacia la lucha de clases muchas cosas que se le ocultan (...); de manera que cuando la sublevación fascista del treinta y seis dio lugar a la guerra civil, en el bando leal no dudaron de su importancia como vehículo de información y propaganda y, además, los anarcosindicalistas creyeron posible con sus largometrajes de ficción ayudar a ganar la guerra e impulsar la revolución social. En este momento histórico y con estos condicionantes, Antonio Sau escribe y dirige *Aurora de esperanza*.

ANTONIO SAU OLITE

Luceni (Zaragoza) 1910 - Barcelona 1987.

Antonio Sau emigra a Barcelona en 1923 y tras una juventud políticamente inquieta, empieza a colaborar en revistas cinematográficas especializadas, entre las que destacan las barcelonesas *El Cine* y *Popular Films*. Iniciándose en el mundo profesional como realizador de películas mudas.

Poco antes de la guerra civil traba contacto con dos profesionales que habían montado un modesto laboratorio en los bajos de una portería (con el tiempo Fotofilm). Al llegar el cine sonoro-parlante entra a trabajar como «doblador» en los Estudios Trilla-La Riva, a las órdenes de Pedro Puche (futuro director de *Barrios bajos*, otra de las películas base del cine sindical – película en la que colaboró en la fotografía el aragonés José María Beltrán) y, más tarde, en *La Voz de España*, ambos en

Barcelona.

En 1936, con 26 años, se presentó a la convocatoria del S.U.E.P. (Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de Barcelona, controlado por la CNT-FAI) que pretendía hacer un cine nuevo, y entre los cientos de argumentos, la mayoría de aficionados como él, es elegido el suyo, titulado *La marcha del hambre* (luego *Aurora de esperanza*).

La historia que Antonio Sau propuso era la de Juan, un obrero que, al volver con su familia de las vacaciones, encuentra que la fábrica ha cerrado y han despedido a todos. Para evitar la miseria y el hambre envía a su familia al pueblo y empieza a buscar trabajo iniciando una progresiva toma de conciencia junto con otros trabajadores.

Si el argumento era seleccionado, se dirigía la película, y Antonio Sau que formaba parte de un comité afiliado a la CNT pareció la persona idónea. De él, en la promoción de la película se decía que era «un espíritu rebelde, un hombre de ensayos, de estudios, de pensamientos hondos, de ambiciones artísticas infinitas (...) Con *Aurora de esperanza*, inicia su carrera como director este joven artista llegado al cinema con ansias de renovación y un sentido social de lo que ha de ser el arte de las imágenes bajo el signo libertario».

Al poco de terminar la película, en marzo de 1937, fue movilizado al frente, por lo que no pudo seguir de cerca las peripecias de su película hasta que se estrenó.

Terminada la guerra civil fue depurado por el régimen franquista y condenado. Así lo recuerda el propio Antonio Sau en conversación personal con José María Caparrós Lera:

«Estuve un mes y medio en la cárcel. A otros que habían realizado películas para la CNT-FAI no les pasó nada... ni tampoco me ayudaron. Era comprensible por el miedo que todos teníamos. Pero tras un proceso en el cual pudieron analizar el contenido de *Aurora*, fui liberado. Me salvó ese tono universal, inconcreto de país, etc., que se puede apreciar en la película».

Sin duda la ambigüedad universalista de la película, esa mención a una revolución que no tiene apellido, su ambivalencia, salvaron a

su director de mayores problemas, problemas que si tuvo a la hora de su estreno, precisamente por su falta de concreción con el momento histórico. «Sin embargo, gente de cine –antiguos compañeros cuyos nombres prefiero evitar– quisieron que no brillara mi nombre al regreso a la industria y dificultaron mi vocación de realizador. A mí, me hubiera gustado ser un continuador de los pioneros aragoneses Chomón, Buñuel... Por tanto tuve que reducirme a tareas de ayudante de dirección, jefe de producción y colaborador de guiones sin firmar. Calculo que desde 1940 he trabajado en dos cintas anuales.»

Ésta es una entrevista de 1979, a la que Antonio Sau accedió con muchas reticencias, pues no quería parecer como «mártir» ni que lo usarán con fines «partidistas»; Sau no toleraba a los exiliados que volvían como héroes cuándo él tuvo que padecer el ostracismo aquí y pese a ello había podido subsistir y vivir bien con su familia gracias a su trabajo: «no quiero caer en el fácil revanchismo. Acepto las cosas como fueron, la injusticia, pero no guardo ningún rencor. He olvidado el pasado, vivo el presente, feliz con los míos», –son las palabras de un hombre desilusionado con los suyos y, sobre todo, vencido como tantos otros por la dictadura franquista: «no soy anarquista, soy un liberal que espero escribir un día mis memorias (que se sepa no lo hizo). No soy un ideólogo, aunque no desprecio la ideología, sino un hombre de cine, una persona enamorada de mi profesión, que se siente un tanto frustrado. Además a mí no me interesa el cine por sus entresijos, me interesa como medio de expresión».

Filmografía de Antonio Sau

- Director:

Aurora de esperanza, 1937 (también guionista).

Alma baturra, 1947. Un folletín folklórico de tipo regionalista, un drama rural ambientado en la ribera del Ebro, donde rinde homenaje a su tierra natal a través de diversos recuerdos infantiles, que tardó en estrenarse siete años.

La gran barrera, 1947 (también guionista). Un melodrama donde dos amigos abogados, de diferente extracción social, rivalizan por la misma mujer. Ambas de poco éxito comercial salvo en el mundo rural (2.233 y 2.579 espectadores, frente a los 37.665 de *¿Dónde vas Alfonso XII?* –en la que fue director de producción).



Antonio Sau instruyendo a Carolina Giménez y Rafael Durán en el rodaje de *La Gran Barrera*.
(Primer Plano. Número 350 - 19 junio 1947)

- Ayudante de dirección, destacamos:

Los millones de Polichinela (Gonzalo Degrás, 1941)

- Director de producción, destacamos:

La honradez de la cerradura (Luis Escobar, 1950)

Muchachas de Bagdad (Edgar G. Ulmer y Jerónimo Mihura, 1952) Coproducción USA.

Luna de sangre (Francisco Rovira Beleta, 1956)

¿Dónde vas Alfonso XII? (Luis César Amadori, 1959)

En 1965 Antonio Sau abandona Madrid y se retira de la profesión, vuelve a Barcelona y trabaja en una empresa de importación de aparatos foto-cinematográficos hasta su jubilación.

En resumen, como dice su viuda Teresa Fontova, en carta a Pablo Pérez y Javier Hernández (1992): «él sabía que la película que había rodado durante la República le había dejado marcado. Encontró trabas por todas partes».

Contexto histórico de producción

La crisis económica mundial comienza en 1929 con la quiebra de EE UU que revela las consecuencias de la falta de un plan internacional para la producción y la distribución. Empieza un periodo de crítica social, de radicalización de las actividades políticas que llevan a la convicción de que sólo es posible una solución radical. Tanto los fascistas como los bolcheviques consideran al estado burgués un cadáver viviente.

España, en el plano cinematográfico, antes del golpe militar de 1936 era el séptimo mercado mundial por número de salas y uno de los doce primeros países por producción de películas. En Aragón había 128 cines estables, 69 en Zaragoza.

Cuando en julio de 1936 España queda dividida en dos, la zona republicana tiene los



Cartel de *Aurora de Esperanza*. 1937

dos núcleos de producción cinematográfica del país: Madrid y Barcelona.

En Barcelona los cines se socializan y pasan a manos de la CNT-FAI. La cartelera funcionó con normalidad desde el otoño de 1936 con noticiarios de actualidad, documentales de guerra y películas de ficción estadounidenses, soviéticas y españolas (a mediados de 1937 por falta de pago las distribuidoras USA dejarán de enviar películas).

Con el avance de la guerra Barcelona gana importancia como centro de producción, con cuatro estudios: Orphea (donde se rueda *Aurora de esperanza*), Trilla-La Riva, Kinefón y Lepanto, con las organizaciones anarcosindicalistas monopolizando las producciones (hasta 1937). La propiedad y gestión de las salas también pasan a depender de ellos a través de un Comité Económico de Cines inscrito en el SUEP, así como la dirección de la industria por medio del Comité de Producción Cinematográfica. El SUEP se transforma en el SIE (Sindicato de la Industria del Espectáculo), que presentará sus producciones con el sello SIE Films.

Aparte de los reportajes SIE Films produce cortos para remover la conciencia del público respecto de temas políticos o sociales,

mediometrajes de ficción que divierten o atacan algún vicio social como el alcoholismo, y largometrajes de ficción, sumando más de 100 producciones en esta época. Todo con dos objetivos: mantener los puestos de trabajo de sus afiliados y hacer un nuevo cine revolucionario que «barra de las carteleras el cine burgués».

La concepción anarquista del cine

El líder anarquista José Peirats en un folleto titulado *Para una concepción del arte: lo que podría ser un cinema social*, escrito antes de la guerra, arremete contra el cine de Hollywood: frívolo, pervertido, fruto de una industria que explota al hombre; también ataca a los cines nazi y fascista por convertir las películas en armas contra la cultura, la paz y la libertad de los pueblos; el cine soviético, de gran calidad técnica, es criticado por demagógico y por mitificar a las masas como Hollywood mitifica a sus estrellas.

A continuación, tras estas críticas, cita algunas películas que reflejan un modelo de vida acorde con el ideario anarquista: *Viva la libertad* (René Clair, 1931, comedia social que analiza la problemática laboral del momento), *Carbón* (Pabst, 1931, con un mensaje pro-solidaridad y paz entre naciones vecinas), la danesa *Eskimo* por su naturalismo o la checoslovaca *Éxtasis* (Gustav Machaty, 1932, por su visión de la libertad sexual). Todas estas películas podían verse en los cines españoles de la época y Antonio Sau, cinéfilo, las vería; pero lo cierto es que en la cartelera predominaban títulos que muestran la consolidación de modelos cinematográficos populares en los que a menudo se imbrican las tradiciones teatrales autóctonas –sainetes, zarzuelas– con los géneros cinematográficos en boga de procedencia hollywoodiense. Y es en este sentido en el que orientaban sus estrategias las principales empresas productoras: Cifesa y Filmófono.

Será en este contexto, con estos antecedentes, donde se desarrollará la producción sindical de ficción, evidentemente sin un lenguaje cinematográfico propio.

Y, en opinión de los dirigentes sindicales que hacen balance en agosto de 1937 para lograr un mayor éxito de público: lastrada por la falta de profesionales –realizadores– capacitados (para Antonio Sau fue su primera película) que no supieron abstraerse del peso teatral de la producciones anteriores, por lo que la actualización de los folletines pasados cambió la española por la «socializa-

da: una cinta de emoción fácil y falsa, filmes que embrutece al público, ya que dan una imagen poco dinámica del proletariado y alejan a los espectadores», según el análisis de la época.

Aurora de esperanza

Diciembre de 1936-marzo de 1937.

Estreno: septiembre 1937 (Barcelona) y enero de 1938 (Madrid).

En los Cines colectivos de Alcañiz se vio el 10 de octubre del año 37.

La marcha del hambre era en principio un guión sobre:

- El proletariado como víctima primera de la crisis económica.

- Y sobre el carácter explotador del capital.

Lo que resultó demasiado generalizador para el Comité, por lo que Antonio Sau renunció en parte a su afán universalista y accedió a atender más las circunstancias del momento.

Se rodó en la Barcelona de la retaguardia sin escatimar esfuerzos, construyéndose veinte decorados en el Estudio nº. 2, y hasta cerca de mil extras desfilan en la Marcha del Hambre (lo que creó cierta alarma en las calles el primer día de rodaje).

Una vez acabada, la tardanza de casi seis meses en su estreno sólo puede explicarse por la división de opiniones existente dentro de la CNT, donde convivían dos tendencias: la profesional, que prima la taquilla y por lo tanto los salarios para los trabajadores, y la política, que busca una renovación urgente del cine en formas y contenidos.

En definitiva, se esperaba que *Aurora de esperanza* fuera un largometraje comercial de argumento con ambiciones sociales que además sirviera para paliar el desempleo en el sector, es decir, fuera una traducción del programa anarcosindicalista en sus dos frentes: guerra y revolución. Sin duda, para una primera película y en el momento en que se hizo, era esperar demasiado.

La prensa de la época recibió así la película:

- *Espectáculo* (portavoz cenetista, en septiembre del 37), decía: «*Aurora de Esperanza* es la primera película española en la que juega un papel la multitud trabajadora y revolucionaria, con una significación artística, a la par que social, muy honrada y bien resuelta. *Aurora de Esperanza* es una película del trabajo y para los trabajadores, que



Cartel de *Aurora de Esperanza*. 1937

llena casi por completo las realidades cinematográficas del momento en que está hecha y que, sin duda alguna, abre el círculo de nuestras auténticas esperanzas. Por eso y porque de la obra en conjunto puede decirse que es la mejor cinta española que se ha filmado, disculpamos algunos fallos de dirección y guión que en pocos momentos se le encuentran».

- *Mi revista* (septiembre 1937): «un ensayo bastante atrevido en el enclenque cinema nacional».

- *Blanco y negro* hablaba del «incipiente director Antonio Sau, entregado a lo fácil y lo vulgar» (abril 1938).

- *Umbral* (octubre 1938): «resultó un mal film, desde el punto de vista social y desde el punto de vista comercial: no así en su aspecto artístico (...) Todo el desarrollo de la obra carecía de emoción, pero el ambiente había sido logrado magníficamente y un buen gusto artístico se advertía en todas las escenas. Abundan los planos de gran belleza plástica y los intérpretes se movían libres del recuerdo del clásico escenario de tablas (...). Era una película en la que los errores de bulto se mezclaban continuamente con destellos de arte y de ingenio».

Antonio Sau, en entrevista de Caparrós Lera (en 1979), explica lo siguiente: «La no aceptación del público hispano se debe a que

Aurora de esperanza era una rotura, una renovación del cine que se había hecho hasta entonces, y el espectador no conectó —acostumbrado a otro tipo de películas— con el cambio. Pienso que logré el tono: exponer unos hechos sin más... , por otra parte hay un dato histórico, pese al poco éxito comercial que se le achaca al film, se exhibió no sólo en la España republicana, sino también en algunos países europeos: Francia, Bélgica e Italia, que recuerde concretamente».

¿Qué han dicho, años después, los estudiosos del tema?

El propio Caparrós piensa que «*Aurora de esperanza* es precursora del neorrealismo al sacar la cámara a la calle y captar la realidad cotidiana del mundo obrero anónimo; siendo uno de los pocos filmes directamente ideológicos del cine republicano español que constata con creces el ambiente socio-político y humano de la época, el cual no está tan alejado del anarquismo como aparentemente parece».

Para Ramón Sala Noguera, *Aurora de esperanza* es «un folletín obrero de valores humanos (...) aunque no siempre consiga esa emoción que el género busca (...). Y para el público contemporáneo una fallida película sobre algo que tenía más que ver con los derechos humanos que con la refriega militar e ideológica en la que estaban inmersos (...) Para los que la vieron después (...) una película a la que se le nota en exceso el artificio y el esfuerzo, al igual que la poca credibilidad de un guión que debió sufrir numerosas negociaciones para salir adelante».

Pablo Pérez y Javier Hernández, que recogen estudios anteriores, afirman que «*Aurora de esperanza* es una película preciada y singular (...), que rememora el espíritu del cine francés del Frente Popular y de las vanguardias soviéticas de la década anterior, adelantando también algunas soluciones argumentales y formales que luego se desarrollarían en el llamado neorrealismo italiano».

Puntos de interés antes de ver la película

Unos puntos de atención:

1. La cabecera de las películas del SIE, que se abre con tres trabajadores moldeando el metal en un yunque (imagen que recuerda claramente al cuadro de Velázquez *La fragua de Vulcano*), al tiempo que tres cámaras ruedan la escena, exaltando así el trabajo manual y el cine como moldeador de conciencias, además de homenajear a Durruti, herre-

ro y obrero metalúrgico (el cuadro es reproducido por la República en un sello de 5 céntimos en 1938).

2. Los títulos iniciales, sobre imágenes de playa. En los diálogos se dirá que han pasado las vacaciones en el pueblo (las vacaciones pagadas fue uno de los logros de la CNT). Posiblemente este desajuste sea fruto de las revisiones que sobre su guión original hubo de hacer Antonio Sau.

3. La presencia constante de la música (de la orquesta sinfónica del SIE) en su faceta convencional transmitiendo emociones.

4. La interpretación de Félix de Pomes que, aunque bastante teatral, da bien como proletario (anecdótico: él era de origen aristocrata).

5. El inicio de la cinta donde se nos describe con realismo la casa.

6. Y el mundo del paro en la calle: los mendigos, la búsqueda de empleo, la larga cola para un puesto de trabajo, la contratación en el puerto...

7. El planteamiento demagógico y manipuleo de buenos y malos, explícito en el cuento de Juan a su hijo sobre el reparto de juguetes, con personajes muy simples y contrapuestos como «el señorito» que revienta mil pesetas y «la tanguista» que da dinero a Juan sin que este lo sepa, o en la dicotomía ciudad inhóspita-campo solidario.

8. El papel subsidiario de Marta, la mujer de Juan, para nada la compañera emancipada que cabría esperar del ideario libertario. E, igualmente, la moral de él: más bien conservadora.

9. En conjunto se observa cómo las dos líneas argumentales (la folletinesca y la revolucionaria) tienen tratamientos formales diferentes: los momentos melodramáticos convencionales son retratados del modo clásico, y los de mayor significado político remiten al cine soviético y su épica revolucionaria: masas avanzando, ángulos contrapicados cargados de intención simbólica, fundidos encadenados significativos...

10. Destaca la progresión dramática de la historia, con buenas elipsis, a través de carteles, periódicos, cartas...

11. En general una buena concepción de los encuadres, que en el clímax alcanza un gran significado ideológico, patente formalmente en como se han rodado la secuencias de los mítines.

12. La marcha del hambre, que muestra tipos proletarios muy veraces y, como la mar-

cha final cuando estalla la revolución, da cierto protagonismo a las masas.

13. Todo sin olvidar un final familiar y feliz.

Por último, les invito a pensar en otros títulos de nuestro cine social y verán que no salen tantas películas como nos gustaría: *La aldea maldita*, *Las Hurdes*, *Surcos* (...) hasta llegar a las más recientes como *Pídele cuentas al Rey*, *Los Lunes al sol*, etc. Menos, muchas menos películas socialmente comprometidas de lo que nos gustaría. Y esto, sin duda, debe dar más valor a *Aurora de esperanza*, no tanto un ensayo de cinema social, como un intento de cinema social en la España de 1937, porque la palabra ensayo conlleva unas reflexiones y unas intenciones que no aparecen de modo claro en la película de Antonio Sau.

Así pues, compañeras, compañeros, tan pronto como se os presente la ocasión (en algún festival o filmoteca, a las tantas de la noche en la televisión —no está en venta—, hoy por hoy desgraciadamente el patrimonio cinematográfico no lo cuidamos como debiéramos) os invito a ver *Aurora de Esperanza*, la

obra de un director cinéfilo que pensamos pudo haber desarrollado una interesante carrera, una película de escasa sutileza propagandística, de construcción débil, rodada por un joven sin experiencia y en plena guerra, una película llena de infantil ilusión anarquista, ante la que es bueno recordar que gracias a la pasión de aquellas personas que entonces pedían lo imposible, tenemos hoy lo posible.

BIBLIOGRAFÍA

CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-39)*, 1981.

GUBERN, Román, *1936-39: la guerra de España en la pantalla*, 1987.

HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo *Cineastas aragoneses*, 1992.

SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana durante la guerra civil*, 1993.

CLAVER ESTEBAN, José María. *El cine en Aragón durante la guerra civil*, 1997.

PEYROU, Óscar. *El cine anarquista, el inicio de una ilusión*, 2004.

José María Forqué: El otro cine español

ENRIQUE MORA DÍEZ

1. INTRODUCCIÓN

En 1958 José María Forqué (Zaragoza, 1922-Madrid, 1995) estrenó en el cine Pompeya de Madrid una película titulada *La noche y el alba*, una obra maestra compleja y sugerente que no fue comprendida por la crítica y fue menospreciada por el público. Este fracaso marcó la carrera de un director que diría, años más tarde: «Se me clasificó de modo absurdo como un director intelectual cuando yo creo que el director de cine tiene que tener un diálogo constante con la gente porque el cine no es un monólogo. El cine no es elitista, es aristocracista; no se puede, como los señores del Renacimiento, financiar una película para el puro goce personal. Eso es un disparate porque el cine está destinado a la colectividad». Las palabras de Forqué cobran relevancia si nos situamos en un contexto más amplio y vemos que en ese momento Fellini está preparando *La dolce vita*, Bergman rueda *El rostro*, en Francia Resnais filma *Hiroshima mon amour* y mientras tanto un grupo de jóvenes críticos parisinos han elaborado el concepto de «cine de autor» y preparan ya el asalto a la escena internacional que años más tarde se conocerá como Nouvelle Vague. Nos situamos, por tanto, en el momento de eclosión del cine moderno, aquel que marcará el primer gran divorcio entre el cine culto y el popular.

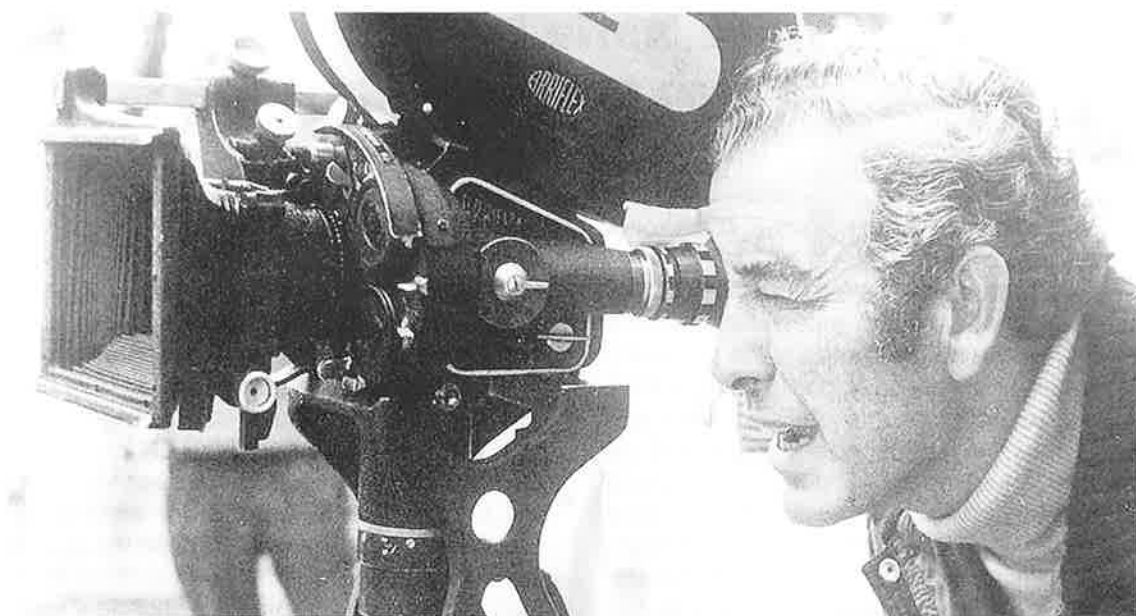
Este pequeño panorama nos ofrece una lectura muy sugerente de lo ocurrido con el cine en el último medio siglo. Hemos hecho una historia del cine edificada sobre los grandes nombres, los grandes artistas, los grandes autores. Cuando hablamos de cine aragonés estamos hablando de Luis Buñuel, de Saura, de Borau... y mencionamos por su carácter de pioneros a Chomón y a Florián Rey. Y olvidamos lo que señalaba Forqué, que el cine es ante todo un arte de masas, un modo de expresión que por su peculiar sistema de producción necesita de un complejo aparato industrial. Es conocida la frase de André Malraux, ministro de cultura francés que amparó el surgimiento de la Nouvelle Vague: «El cine es el séptimo arte... pero también la enésima industria». En efecto, para que tengamos esa historia del cine de grandes nombres ha sido necesaria la labor de humildes directores que

entendieron el cine como un trabajo, un modo honrado de ganarse la vida y contribuir al desarrollo de una industria.

¿Cómo es posible que en 1962 un director español pudiera dirigir tres películas: *Accidente 703*, *La becerrada* y esa otra obra maestra que es *Atraco a las tres*? Es posible porque hubo antes directores como Benito Perojo, Sáenz de Heredia o Rafael Gil que hicieron cine de género digno, popular y comercial. Un cine que, además de las ambiciones estéticas, aspiraba a conectar con los gustos del público. Unos directores que, ante todo, eran buenos conocedores de su oficio y solucionaban en un par de horas una secuencia que a excéntricos como Mur Oti podía costarles una semana. Ya saben lo que decía John Ford cuando le preguntaban por su concepción cinematográfica: «Odio las películas. Bueno, me gusta hacerlas. Pero es inútil que me pidan que hable de arte».

Forqué rodó cincuenta películas entre largometrajes, medimetroes y series para la televisión. Es, sin duda, el director aragonés que ha tirado más metros de película, el que más planos ha rodado y el que ha pasado más horas detrás de una cámara. ¿Cómo es posible que en el raquítico panorama industrial del cine en nuestro país alguien alcance semejantes cifras? El motivo es evidente: fue un director rentable, consciente de que el cine es un trabajo, una artesanía de la narración de historias. José María Forqué es el último representante de una generación que estabilizó una cierta industria y cuya labor fue paradójicamente arruinada por los mismos que auspiciaron las Conversaciones de Salamanca en 1955. En resumen, Forqué hizo cincuenta películas, muchas buenas y alguna muy buena, para que Víctor Erice haya podido rodar un par de obras maestras.

Hoy seguimos diciendo que el cine español está en crisis. Es su estado natural: siempre ha estado en crisis. Y no han faltado directores. Tal vez lo que ha faltado es gente como Forqué: excelentes artesanos, humildes trabajadores conocedores de su oficio. Gente que no aspiraba a ser portada en *Cahiers du Cinéma* sino que, como Billy Wilder, rodaban bajo la consigna: «existe un undécimo mandamiento: no aburrirás». Hoy



José María Forqué

ocurre exactamente lo mismo: ¿quién sostiene en este país un cine rentable, que sepa extraer de los géneros la riqueza y el interés de una buena historia bien contada? Sufrimos saturación de aspirantes a autores y faltan artesanos del cine.

Desde esta perspectiva, la figura de Forqué nos sugiere tres grandes tópicos que, por su actualidad o por su interés, van a marcar este texto. Nuestro director es un anti-autor, un **artesano** del cine. ¿Qué ha sido de la tan traída teoría del «cine de autor»? ¿Cómo trabaja un artesano, un mercenario del cine en un país sin industria? ¿Qué es un artesano? En segundo lugar, Forqué es reconocido por ser un director de **género**, con especial atención a la comedia y sus variantes. ¿Qué son en realidad los géneros? ¿Existe algún modo de contar historias fuera de los géneros? Un tercer tópico es que Forqué es un moralista, un crítico de la sociedad. Sin embargo, su cine supo amoldarse sin dificultades a los diversos contextos políticos en que trabajó. En realidad, Forqué se apartará de la visión crítica y victimista de «los que perdimos la guerra» para apostar por un mensaje de **reconciliación**. Un mensaje raro en el cine español, más preocupado por subrayar los motivos de los bandos enfrentados.

2. EL ARTESANO CONTRA EL AUTOR

Se ha convertido en un tópico afirmar que José María Forqué es un perfecto ejemplo de **artesano**. Pero, ¿qué es un artesano? Suele definirse por lo que no es: no es un artista; en

términos de crítica cinematográfica, no es un autor. Y, ¿qué es un autor? Parte de la historia del cine de las últimas décadas está contaminada por la doctrina elaborada en los años cincuenta por los críticos de *Cahiers du Cinéma*, la teoría del «autor». Una tesis, sin embargo, que nunca fue definida con claridad. Alexandre Astruc, en un famoso párrafo escrito en 1954 a propósito de Hitchcock, escribió:

«Cuando un hombre, desde hace treinta años, y a través de cincuenta películas explica más o menos siempre la misma historia, y a lo largo de esta línea única mantiene el mismo estilo, que consiste esencialmente en una manera ejemplar de desnudar a los personajes y sumergirlos en el universo abstracto de sus pasiones, me parece difícil no admitir que nos encontramos por una vez frente a lo que es más raro en esta industria: un autor de películas».

Como los críticos que propusieron la tesis del autor decidieron pasar muy pronto de la teoría a la práctica (Godard, Rohmer, Truffaut, Rivette), fueron norteamericanos quienes la desarrollaron y la radicalizaron hasta lo que hoy conocemos. Primero fue Andrew Sarris, quien dijo: «El arte sólo puede ser expresión de la experiencia y visión de un único hombre, el artista creador». Los criterios que se establecen para definir a un «autor» son la **continuidad** (en temas y estilo) y una **personalidad** reconocible (lo que la crítica fundamentalista llama de forma pedante «un mundo propio»). Este mundo propio es un concepto típicamente moderno, romántico. Los

sucesores de Sarris, como Peter Wollen, radicalizaron sus ideas hasta el punto de afirmar que la recurrencia de constantes y el mundo propio eran más importantes que la calidad de las películas. Por ejemplo, afirmó que no se puede comprender una película de un director hasta que no se ha visto todo lo que ha hecho. Desde estos criterios, fijaron tres dogmas:

- **Excelencia:** todo filme de autor es un buen filme.
- **Intención:** detrás de rasgos comerciales (el género, el final feliz, hipotecas con los actores-estrella), hay que descifrar el código personal del autor.
- **Genio** romántico: el cine es expresión individual, los colaboradores son sólo ejecutores e intérpretes de lo que el autor tiene en mente.

Evidentemente, la teoría del autor está hoy en crisis. Ante esta situación, la crítica ha tomado dos posiciones que podrían definirse con los apocalípticos e integrados de Umberto Eco. Los «apocalípticos» son los que creen que el cine ya no es lo que era. Los que añoran las tertulias en Cannes con Antonioni, la película anual de Ford, los estrenos de Dreier y los escándalos de Fellini. Son los mismos que abuchearon el estreno de *La aventura*, los que tacharon de infantil *El hombre tranquilo*, los que destrozaron *Gertrud* y los que silbaron ante *Casanova*. Para ellos, nostálgicos crónicos del pasado, el cine nunca es lo que era. Desde esa perspectiva, rechazan cualquier propuesta actual. Los «integrados», en el extremo contrario, son los que ven autores en todas partes. Son los que hoy reclaman como autores a Lazaga y Ozores, los que hablan de la autoría de los hermanos Farrelly y los Wachowsky.

La política de los autores pudo ser positiva en un determinado contexto, un momento en que el cine daba el paso definitivo para convertirse en centro del panorama cultural del mundo contemporáneo. Pero lo cierto es que no hay autores y artesanos, lo único que existen son buenas y malas películas. Hoy sus discusiones y análisis de los autores nos resultan inútiles y anacrónicos, porque el autor se ha convertido en una marca comercial. Llamar a un director autor es una descripción que yo no veo muy clara dado el cúmulo de factores creativos que intervienen en un filme. El director de cine tiene una autoridad delegada por los elementos que intervienen en la película: autores, actores, decoradores, música,



Cartel de *Amanecer en Puerta Oscura*. 1957

cos, montadores, directores de fotografía. El cine es un arte de colaboración.

El gran problema de la política de los autores es que es un constructo teórico, está fuera de la realidad. ¿Cuál es la realidad del cine? Cualquiera que se haya puesto detrás de las cámaras sabe que el cine es un trabajo en equipo, que antes que un «universo artístico» es mucha gente poniendo dinero con ánimo de recuperar más, que el cine es levantarse a las cinco y media para aprovechar la luz, que el cine es un trabajo físico extremadamente agotador, repetitivo y aburrido. Que no hay glamour sino cansancio, sueño y tensión. Y todo ese trabajo está dirigido a justificar que alguien pague por ser espectador de una buena historia. Tiene que ser comercial. «Los directores de cine somos unos relatores de historias, como lo fueron los juglares o los que las cuentan en los zocos rodeados de oyentes. Y hay que contarlas de la forma más clara posible para establecer el diálogo.» Eso es lo esencial en el cine de Forqué y la razón de que pudiera trabajar durante cuarenta años y cincuenta películas en la raquítica industria del cine español. Y del éxito comercial de sus filmes, compatible con un excelente dominio del lenguaje cinematográfico. Y el secreto de su forma de trabajar se

encuentra en sus años de aprendizaje. Forqué no se formó en una escuela de cine ni en el mundo del corto, como ocurre actualmente.

Primero, se forma como **espectador** en los cines de Zaragoza, especialmente los de sesión continua, aprovechando para ver varias veces la misma película. Cronometra las secuencias y hace esquemas con las escalas de los planos. Además, se forma en los géneros del cine norteamericano. Después, como **dibujante** ya en Madrid, ciudad a la que se traslada para estudiar Arquitectura, carrera que abandona pronto. Además de esta faceta para la composición de los espacios y ambientes, se une a grupos de teatro, donde entra en contacto con el trabajo de los actores. Pronto empieza a trabajar como montador de **documentales**; labores de moviola y sonorización. Remonta películas y aprende allí los rudimentos de la técnica. «Mi formación cinematográfica es autodidacta y también la cultural. He tratado de formarme una cultura sólida, cosa que nunca he conseguido.» Un cuarto paso en su formación tiene lugar cuando empieza a asistir a los **rodajes**. Allí conoce el funcionamiento del set, las labores de rodaje y observa que tiene capacidad para la composición de planos y el juego con los actores. Por tanto, ha aprendido el cine en la práctica: no es un teórico.

Este tipo de formación convierte a José María Forqué en un trabajador, un artesano sólido y rentable. Los productores podrán invertir porque saben que ofrece un trabajo bien hecho, técnicamente impecable y asequible al público. Y de ahí extraemos las características de su cine.

- Visual: sabe que el cine es contar una historia en imágenes. «Yo no sé escribir, pero sí describir, imaginar las cosas en términos cinematográficos.» De hecho, suele trabajar con guiones muy deficientes, pues colabora con dramaturgos que tienden a presentar situaciones demasiado obvias y diálogos muy literarios. Esta deficiencia queda compensada con un excelente dominio de la caligrafía cinematográfica: la narración en imágenes.

«Así como un escritor se explica con la palabra, nosotros nos explicamos con la cámara. Si, por ejemplo, tenemos que transmitir una expresión de angustia, debemos hacerlo a través de la imagen y no limitarnos a indicar al actor que ponga cara de angustia, pues eso sería teatral. La imagen y el montaje son los medios de expresión del cine. Si quieres que, además de los diálogos, se reflejen el

consciente y el subconsciente, y la parte documental que tiene el ser humano, tienes que colocar la cámara y ajustar el tamaño del plano. La frase dramática del cine es el tamaño del plano.»

Un excelente ejemplo aparece en el arranque de *091. Policía al habla*. Vemos una señal de tráfico triangular que avisa del cruce de niños. La cámara esboza una ligera panorámica que muestra a unos escolares caminando en fila. Al terminar la panorámica vemos la calle y una furgoneta que entra en el plano. Tres elementos nos informan: peligro, niños, automóvil. En un solo plano, el director anticipa un suceso que constituirá el centro melodramático de la película: una niña va a ser atropellada. Pero los ejemplos de esa capacidad visual son muy numerosos: la botella de se presenta en primer plano en *Usted puede ser un asesino* (veneno), la barca con el nombre Susana en el lago en *Maribel y la extraña familia* (mujer ahogada), los paraguas en *La becerrada*.

- Intuitivo: Forqué no dibuja ni prepara los planos con antelación. Llega al rodaje y, sobre la marcha, planifica la secuencia inspirándose en el decorado, el ambiente y los actores. Es un creador de ambientes: pocos como él retratan una habitación, una calle, una casa. Ejemplo de esta enorme intuición para construir la secuencia es una escena de *El secreto de Mónica*. El protagonista llega a la tienda de un fotógrafo que está haciendo la foto de boda a unos novios. Ha visto en el escaparate una extraña imagen de Mónica, su mujer: pide una copia. El fotógrafo manda a un ayudante a por la foto y continúa su trabajo con los novios. Todo está preparado: sonrían, uno, dos... y en el tres entra en primer plano la foto de Mónica que ha traído el ayudante. Es claramente un hallazgo de puesta en escena típico de Forqué.

- Ritmo: Forqué domina el *tempo* del plano, la duración de las secuencias y los movimientos en el encuadre. Es, probablemente, su mejor virtud y una de las grandes dificultades del cine. El ritmo no consiste en que la cámara o los actores se muevan rápidamente ni que éstos hablen deprisa, sino en proporcionar a la imaginación del espectador elementos suficientes para sustituir esa velocidad física por una velocidad interior, mental. Tenemos un excelente ejemplo en *Amanecer en Puerta Oscura*: el monje ermitaño está fabricando tejas, un oficio manual. A la vez, está hablando con el bandido o con los civiles,



La noche y el alba. 1958

pero lo que dice no tiene nada que ver con lo que sabemos que está pensando. Ese triple juego de acciones, en un plano fijo donde los personajes apenas se mueve, proporciona ritmo y velocidad al relato.

- **Mecánica del doble género:** José María Forqué utiliza siempre un doble código de géneros, pasando de uno a otro con gran facilidad. Es un recurso habitual en directores como Ford, Chaplin o Renoir. Utiliza esta técnica ya desde sus primeras películas, como *Un día perdido*, la historia de unas monjas que encuentran un niño abandonado y dedican el día a buscar a su madre. Su peripecia por las calles de Madrid, acompañadas de Pepe Isbert, se narra en clave de comedia. La historia de la madre, mujer de cabaret engañada por un hombre y obligada a abandonar a su hijo, es melodramática. Podemos medir la película secuencia a secuencia y comprobar cómo el paso de una a otra está perfectamente calculado. Es la receta básica del ternurismo español.

- **Colaboración:** el trabajo en una red industrial más o menos formada, permite a Forqué rodearse de algunos de los mejores profesionales del panorama español. Los **guiones** de Alfonso Sastre son más teatrales, pero luego colabora con Pedro Masó, Coello y Rafael Azcona. Gran importancia tendrán los directores de **fotografía**, sobre todo Cecilio Paniagua y Juan Mariné. También la **música**, en general redundante, compuesta por Waitz-

man y García Abril. Pero lo más llamativo es su capacidad para sacar lo mejor de sus **actores**, descubriendo a primeras figuras como Amparo Soler Leal o Alfredo Landa. Hizo grandes a Francisco Rabal, José Luis López Vázquez, Alberto Closas, Adolfo Marsillach o Analía Gadé. Y trabajó con Fernán Gómez, Julia Gutiérrez Caba, Agustín González, Pepe Isbert, Luis Peña, Gracita Morales, Manuel Alexandre. Y figuras como Silvia Pinal o Sue Lyon.

En conclusión, el cine de autor es una construcción teórica que hoy resulta completamente inútil para el análisis del fenómeno cinematográfico. Y es errónea porque no responde a la realidad del cine. El cine es un sistema expresivo dirigido a la narración audiovisual de historias. Forqué tiene un excelente dominio de esos instrumentos expresivos. Cualquiera que haya rodado unos minutos sabe que es mucho más difícil y complejo hacer una película como *El secreto de Mónica* o *Atraco a las tres* que rodar *Pierrot el loco* de Godard. Forqué es un director del cine real, de industria y de calidad, no el del «universo personal» de la crítica dogmática. Por tanto, es necesario abandonar la distinción entre autores y artesanos: sólo existen buenas y malas películas. En ningún caso podríamos definir a Forqué como un autor. En su cine no hay continuidad en formas ni estilo: afirmaba que el estilo de una película es el que requiere su historia. Tampoco hay una «personali-



Atraco a las tres. 1962

dad», un mundo propio: de hecho, es un cineasta que puede exaltar las grandezas falangistas o católicas en *Embajadores en el infierno* para denostarlas después. No sirve el criterio de excelencia, porque hizo malas películas, como *Zarabanda* o *¡Qué verde era mi duque!* No hay un código o una intención tras lo comercial, pues los géneros no son para Forqué un envoltorio sino lo esencial. El cine no es, para él, el producto creativo de una mente única sino un trabajo de colaboración, un arte colectivo.

Silvia Pinal había trabajado en *Maribel y la extraña familia* y tenía los derechos para su distribución en México. Allí se la proyectó a Luis Buñuel. Al terminar la película, Buñuel comentó: «Este chico lo hace muy bien, ¿de dónde es?» Le contestaron: «de Zaragoza». El maestro remató: «¡Tenía que ser!» La anécdota confirma que Forqué era un buen director, sobre todo si advertimos que Buñuel fue un cineasta preocupado también por hacer un cine popular e industrial, tanto en España como en México.

3. UN MAESTRO DE LOS GÉNEROS

El segundo gran tópico que rodea la figura de Forqué es que se trata de un director de

género. No vamos a desmentir tal afirmación, que es rotundamente cierta, pero sí trataremos de matizarla. Forqué es precisamente el traductor de géneros en España. Nuestra postura es que nadie puede trabajar fuera de los géneros que marcan la ficción desde antes de la aparición de la escritura. No podemos clasificar a alguien como director «de género» porque todos los directores lo son. Cualquier artefacto narrativo, ya sea literario, artístico, teatral, musical o audiovisual, se enmarca en el universo de los géneros. Lo que en realidad hacemos es adaptarlos al contexto cultural, geográfico y de época en el que narramos nuestras historias.

Forqué sólo fue consciente poco a poco de este papel de los géneros. Rueda en 1951 su primera película, *Niebla y sol*, gracias a Miguel Herrero, un lunático exhibidor zaragozano que puso el dinero en la producción de un novel. Se trata de un melodrama con pareja de bailarines, Rosario y Antonio. Sus primeras películas siguen la senda del melodrama con ribetes de comedia. En la mayoría de ellas, como *La legión del silencio* (1955) o *Embajadores en el infierno* (1956), encontramos el mismo problema que sus últimas películas, como *Madrid*,

costa Fleming (1975) o *La mujer de la tierra caliente* (1978), ya en plena época del destape. En ambos casos, Forqué recurre a sentimientos básicos para atrapar la emoción del espectador: en unas será el patriotismo barato, en otras será el voyeurismo más infantil. En cualquier caso, la fama llega con *Embajadores en el infierno*, sobre la obra de Torcuato Luca de Tena. Él mismo reconoce que no es una gran película, pero tuvo un rotundo éxito. Eso le va a permitir realizar a continuación proyectos más arriesgados: no en un aspecto formal sino ante todo en su idea del cine que necesita el país en ese momento.

El éxito de *Embajadores* le permite afrontar un proyecto central en la historia de nuestro cine: *Amanecer en puerta oscura* (1957). Para Forqué es un punto de inflexión porque advierte dos cosas: primero, que el cine no consiste en retratar cosas sino en decirlas cinematográficamente; segundo, que es posible hacer una lectura de los géneros del cine desde las narraciones de nuestra tradición. Obtuvo el Oso de Plata en Berlín. Y después de esta gran película, afronta su obra maestra: *La noche y el alba*, que parte del cine negro pero se aleja para tomar tintes reflexivos y de gran calado moral. Aparece el que será, en nuestra opinión, el tema central de todo su cine: la reconciliación de las Españas. Se trata de una película muy interesante, muy bien fotografiada, con temas subliminales. Aparecen las diferencias de clase, la importancia de la Iglesia (peces), la incomunicación del matrimonio... Todo ello filmado con gran sensibilidad y sentido del ritmo. El problema es que la película será un gran fracaso comercial. A partir de este momento, Forqué trabajará estos temas desde los géneros.

- Cine negro: *De espaldas a la puerta* (1959). Con todos los tópicos del género: un asesinato en un local de Cabaret, un inspector de policía que trata de esclarecer los hechos, los interrogatorios con flash-back, la reconstrucción de lo sucedido, la mujer fatal, la importancia de los objetos, la introducción antes de los créditos, la tensión en una escena de baile, la fotografía tenebrista de Guerner... pero todo ello ambientado en una trama donde subyace la cuestión de las mujeres que vienen del campo a la ciudad para ganarse la vida. Y ese era un tema claramente español y contextualizado en su época.

- Melodrama: *El secreto de Mónica* (1961). Por azar, un hombre llega a un pueblo donde

descubre el oscuro pasado de su esposa. El tema es claramente melodramático: la lucha interior de una mujer entre el deber (su padre quiere casarla con el boticario) y el deseo (un aventurero trabajador de la estación). Todo acabó en un asesinato y el protagonista trata de averiguar la verdad mediante interrogatorios en los que dan versiones diferentes.

- Western: *Amanecer en Puerta Oscura*. Un dilema moral, tres fugitivos de la justicia, un fuera de la ley, escenarios abiertos, el fatalismo de la tragedia, el paisaje montañoso y desértico de la sierra... ambientado en la España de finales del siglo XIX. Aquí Forqué propuso un modelo de western profundamente enraizado en las tradiciones hispanas: el bandido bondadoso, los civiles, el clasismo andaluz, el monje ermitaño, la Semana Santa...

- Musical: *Dame un poco de Amoor* (1968). Curioso experimento con Los Bravos, donde toma elementos de las películas de Lester con los Beatles y una puesta en escena de video-clip, muy pop.

- Documental: *091. Policía al habla* (1960). Forqué utiliza un estilo documental para seguir a una patrulla de Policía a lo largo de una noche, con sus diversas misiones. Muy interesante como retrato de los diversos estratos sociales madrileños de la época, desde las clases altas a los más desfavorecidos.

- Erótico: *El monumento* (1970). Autores como Florentino Soria consideran a Forqué como un director feminista, donde la mujer tiene un peso específico y toma las decisiones. Es cierto, pero no del todo: en la época del destape criticó el machismo degradante, pero él mismo cayó en la trampa de utilizar el cuerpo femenino como objeto de deseo del espectador y reclamo de la taquilla.

- Otros: Cine Bélico en *Embajadores en el infierno*, Agentes secretos en *Zarabanda* (1966), Religioso en *La legión del silencio*, neorrealismo Juvenil en *Vacaciones para Ivette* (1964), Histórico en *El segundo poder* (1976), el bio-pic en *Yo he visto la muerte* (1965) e incluso la ciencia-ficción en *Nexus* (1993).

Pero el género en el que Forqué brilló especialmente es la comedia. La trabajó en todas sus variantes: el sainete (*La becerrada*, 1962), la parodia de los géneros (*Atraco a las tres*, 1962), la sátira de costumbres (*La vil seducción*, 1968), la adaptación literaria (*Maribel y la extraña familia*, 1960) y el humor negro (*Usted puede ser un asesino*, 1961). Y

siempre desde una perspectiva actualizada, utilizando los recursos cómicos del melodrama y la novela satírica española.

«La comedia es un género endiablado. Requiere fantasía y una gran seguridad técnica. Para los que la hacen es un continuo ejercicio de humildad. (...) Estudié a Bergson, Stern y Jung. Comprendí la mecánica de Chaplin y sobre todo a Buster Keaton, mi más ferviente admirado. Buster llegó a castrar su expresión facial para conseguir ser un elemento mecánico más en su mundo. (...) Cuando el hombre pierde valores humanos y se transforma en objeto mecánico, produce humor. Es la sustitución violenta de unos valores por otros. Es la base de mi estética en la comedia.»

Lo paradójico es que Forqué ha sido minusvalorado por su larga trayectoria en la comedia. Como cualquier director de cine sabe, la comedia es el género más complicado y difícil. Es muy fácil caer en lo banal: la esencia, para Forqué, está en la sugerencia. Ya saben lo que decía Wilder de su maestro Lubistch, el gran genio de la comedia: era capaz de sugerir más cosas con una puerta cerrada que otros con una bragueta abierta. Si analizamos con calma las grandes comedias de Forqué, podemos señalar los tres grandes recursos que utilizó constantemente: **coralidad**, con muchos personajes (lo que permite dar movimiento a las miradas dentro del plano y una gran rapidez a los diálogos, pero con planos secuencia económicos), el **ritmo** vertiginoso de la acción (siempre con juegos de opuestos: melodrama, ternurismo) y las **triples** repeticiones. Todo ello puede advertirse en un gran ejemplo como *Atraco a las tres*. Los grandes hallazgos de Forqué no suelen ser de guión sino visuales: durante el atraco, en el interior de la sucursal, se escucha la llegada de los atracadores: el coche se estrella, una vez más. En el último plano, en el exterior, vemos la farola doblada por el impacto.

Desde su apuesta por la comedia, Forqué es etiquetado como un «director de géneros». Eso quiere decir, por tanto, un director comercial, que trabaja con códigos industriales y que reniega de un cine de calidad, más exigente. Esa es una concepción equivocada de la naturaleza de los géneros. No se puede trabajar fuera de los géneros. Los géneros tienen su origen en el mundo de las tradiciones, en los modos de narración oral que existen en las sociedades primitivas, anteriores a la aparición de la escritura. En aquella época, los relatos toman forma de mitos y son el método

de aprendizaje, el modo de acceso a la verdad de la tribu, las historias de los orígenes y las hazañas de los antepasados. Y tienen una intención moralizante: enseñar a los más jóvenes y transmitirles el saber. Para ello se utilizan esquemas narrativos, los géneros, códigos conocidos por todos, en los que podían entender el sentido del relato.

Hemos heredado los géneros en la literatura y de ahí llegaron al cine. Cualquier artefacto narrativo utiliza los géneros. El western tiene su origen en la épica de Homero; la comedia en Aristófanes y la parodia en las sátiras menipeas (Woody Allen); el melodrama en las sagas familiares de Sófocles; el cine negro en la tragedia de Eurípides; los relatos históricos en Plutarco... Seguimos usando los mismos esquemas. Forqué lo sabía muy bien: La temática del cine es limitadísima. Casi siempre se apoyan las historias en el héroe o en el sexo. Se especula con la sustitución que el espectador hace viviendo y sintiendo historias que no puede evitar. Lo que evoluciona es el enfoque de esos temas. Por tanto, cualquier película se ubica en un género, incluso las obras más radicales e inclasificables de Bergman o Fellini. Unas lo utilizan de forma más directa y otras lo ocultan. No tiene sentido, por tanto, definir como se hace el cine actual como una «relectura» de los géneros, ya que el cine lleva haciendo eso desde que los hermanos Lumière decidieron utilizar el invento para contar una historia: aquella comedia titulada *El regador regado*. No podemos despreciar un tipo de filmografía reduciéndola a «cine de género». ¿Cuál es el gran hallazgo de Forqué, aquel por el que hemos contraído una deuda incalculable con su obra? El hecho de que Forqué propone una lectura de los géneros del cine reelaborada desde la tradición hispana. Hace sainete a partir de la comedia capriana, hace western a partir de los clásicos americanos, hace cine negro con aire de picaresca...

4. CONCLUSIÓN: LA RECONCILIACIÓN COMO TEMA

En conclusión, José María Forqué es un director que conoce a la perfección su oficio y es de los raros cineastas que, más allá de la autoría, se preocupan de hacer un cine rentable, que permita construir una cierta industria. Y su estrategia es partir de los géneros del cine para adaptarlos a la situación española del momento. Precisamente, dos cuestiones de las que carece hoy el cine español.

La gran pregunta que nos hacemos al final de este recorrido es la siguiente. ¿Hay algún tema en el cine de Forqué más allá de su dominio del lenguaje fílmico y los códigos de los géneros? ¿Es simplemente un mercenario al servicio del mejor postor? Podría parecerlo: trabajó al servicio de la ideología franquista en *La legión del silencio* o *Embajadores en el infierno*, más tarde al servicio de productores sin escrúpulos en el cine del destape y, finalmente, al servicio del ideario revisionista del socialismo en la televisión de los ochenta. ¿Un director frívolo, un posibilista? Algunos, como Cebollada, han apuntado que Forqué es ante todo un crítico social, un analista de la evolución de las costumbres. Otros, como Soria, hablan de él como el gran director feminista de nuestro cine, interpretación muy discutible dada su participación en el destape, uno de los episodios más lamentables del secular machismo hispánico. Una tercera postura alude al hecho de que no existe un tema en su cine, no hay continuidad.

En nuestra opinión, por el contrario, la filmografía de Forqué muestra un tema recurrente, que aflora con cierta frecuencia y al que dedicó su obra maestra, *La noche y el alba*. Esta película narra la historia de dos hombres: un alto cargo empresarial y un fotógrafo callejero. Ambos cortejan a una mujer, una bella modelo, que muere accidentalmente. El fotógrafo, antiguo preso político, es acusado del crimen. El empresario sabe que fue un accidente, pero no quiere que su nombre aparezca implicado en el caso para no comprometer su posición económica y social. El dilema moral define a la perfección la situación de España en el momento. Forqué optará por la reconciliación de las dos Españas enfrentadas. Tras el fracaso de esta película, nunca abordará el tema de forma tan directa, pero en numerosas películas aparece la figura de una persona con un pasado culpable que, gracias al perdón y al amor, puede superarse de cara al futuro. Es el caso de *Maribel y la extraña familia*, *091. Policía al habla*, *El secreto de Mónica*, *Atraco a las tres*, *Un millón en la basura* y otras. El cine de Forqué toma una posición conciliadora a la que permanecerán ajenos otros cineastas como Berlanga, Bardem y después Saura, Erice o Borau.

Así, el tema del perdón es la clave interpretativa de *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), la historia de dos hombres acusados injustamente de un crimen en un clima de rebelión social. Son un prometedor ingeniero y un tra-

bajador de las minas. Perseguidos por la justicia, se refugian en la Sierra, donde conocen al bandolero Juan Cuenca. La película sigue a los tres protagonistas en busca de la libertad. Encontramos en el filme los tópicos del western: escenarios abiertos, refugios ruinosos, un sabio solitario (fraile), el dilema casi metafísico, el tono épico de sus cabalgadas, incluso el típico duelo final, aunque en este caso celebrado en el peculiar escenario de la Semana Santa andaluza... Esta película muestra también algunos de las deficiencias más evidentes del cine de Forqué: un guión bien trabado aunque tramposo (*Natividad Zaro*), con diálogos literarios, y una realización demasiado efectista. Una vez más, se echa en falta un trabajo más elaborado con el espacio en off. La música y los encuadres fuerzan la emoción en el espectador. Pero son más las virtudes. Así, la excelente planificación, al servicio de la épica del relato, muy cercana a los grandes westerns. Con una secuencia final de gran fuerza dramática. También la fotografía de Cecilio Paniagua, con los blancos andaluces, a pesar de carecer de luz para fotografiar escenas nocturnas. Y la actuación de Francisco Rabal. Pero por encima de todo, la creación de un género, un código narrativo hispano del western que luego ha caído en el olvido. Bajo todo ello, una película sobre la tercera España, la España honrada y sencilla que recorre toda nuestra literatura y nuestro arte. Una gran película de un cineasta que no hizo obras maestras pero que fue un enorme profesional del cine y, sobre todo, un gran narrador de historias. Tal vez tenga razón Gonzalo Suárez cuando afirmaba, en cierta ocasión: «Si Forqué hubiera trabajado en Hollywood sería un director de esos clásicos que hoy recordamos con letras de oro».

BIBLIOGRAFÍA

CEBOLLADA, P., *José María Forqué*, Madrid, Ed. CILEH, 1992.

HERNÁNDEZ, J. y PÉREZ, P., *Cineastas aragoneses*, Zaragoza, Ed. Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.

HERNÁNDEZ, J. y PÉREZ, P., *Cien años en veinticinco películas: las huellas de Aragón en el cine*, Teruel, Ed. Animateruel, 1995.

SÁNCHEZ VIDAL, A., *Realizadores aragoneses*, Zaragoza, Ed. CAI, 1999.

SORIA, F., *José María Forqué*, Murcia, FilMOTECA Regional de Murcia, Colección «Imagen 12», 1990.

SORIA, F., *José María Forqué*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1992.

Fernando Palacios, el realizador inspirado de la comedia popular desarrollista

JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ

ETAPA FORMATIVA: MERITORIAJE Y LECCIONES FORÁNEAS

Aunque la carrera profesional de Fernando Palacios (Zaragoza, 1916-Madrid, 1965) fue bastante corta, se puede considerar muy representativa del cine español vinculado al incipiente periodo desarrollista. En ese contexto hay que ubicar sus largometrajes para entender su temática, su alcance sociológico, pero también su configuración estética. Palacios irrumpió en la industria del celuloide de la mano de su tío, el célebre realizador Florián Rey, quien lo enroló como ayudante de dirección de algunas de sus filmes a partir de los años cuarenta: la segunda versión de *La aldea maldita*, *Ídolos*, *Orosia*, *La nao capitana*, *Brindis a Manolete*... De esa manera el joven zaragozano entraría en el proceso de una carrera artesanal en la que tuvo el privilegio de colaborar, además de Florián, con otro de los directores más dotados como realizador del cine español, Ladislao Vajda.

Esta dinámica formativa marcará claramente su manera de entender la profesión e incluso su propuesta cinematográfica, a la que hay que aproximarse indudablemente desde una perspectiva no autoral, sino inmersa en la dinámica del trabajo en equipo. Palacios es un hombre de industria y florece como realizador dotado —sin duda lo es— cuando está rodeado de un equipo solvente, sobre todo de guionistas competentes que alimenten las historias que filme y de actores que las interpreten con soltura.

Esa formación autóctona se completará en el marco internacional de las coproducciones, que a comienzos de los cincuenta empezaban a relanzarse en la industria cinematográfica europea que parecía salir de las estrecheces de la inmediata posguerra. En este

marco, el joven Palacios dirige la versión española de *El tirano de Toledo* —coproducción hispano-francesa realizada por Henri Decoin en 1952 a partir de *El cofre y el aparecido* de Sthendal— y poco después co-dirigirá la hispano-italiana *El marido* (1956) con Nanny Loy y Gianni Puccini. Su participación en este último largometraje será determinante, pues le servirá para aprender los mecanismos de uno de los modelos más celebrados en aquel momento: la comedia a la italiana. *El marido*, producida, co-escrita e interpretada por el inigualable Alberto Sordi, responde 100 % a ese referente que tendrá una gran influencia en el panorama cinematográfico ibérico de los años cincuenta y comienzos de los sesenta¹.

LAS COMEDIAS DEL «CÍRCULO MASÓ»²

Toda la producción cinematográfica de nuestro director está inmersa dentro del cine comercial de los años cincuenta y sesenta, manteniéndose por tanto ajena a otras operaciones intelectuales y autorales coetáneas, como la asimilación del «neorrealismo crítico» o el Nuevo Cine Español. Su cine sigue implícitamente las directrices sugeridas desde el régimen, porque los productores para los que trabajó, Pedro Masó sobre todo, eran especialistas en esta sintonía. Así las películas más representativas que Palacios realizó con el citado productor catalán se convierten en cantos al desarrollismo incipiente, presentando una España de color de rosa, una imagen moderna acorde con las consignas oficiales. Recuérdese que el régimen de Franco, abandonando la autarquía inicial, se ha alineado en el bando Atlántico desde 1952 (visita de Eisenhower) y que desde 1957 se rige por gobiernos tecnocráticos. La inercia autárquica había propiciado una comedia que proyectaba una

1: Incluso los modelos más genuinamente hispanos, en la medida que se inspiran en la tradición de nuestra comedia popular, como son el esperpento y el humor absurdo autóctono (Berlanga y Ferreri con el imprescindible nexo del guionista Rafael Azcona), descansan sobre las lecciones que han aportado los comediógrafos italianos de posguerra.

2: La denominación «Círculo Masó» la acuñamos Pablo Pérez y el que escribe en una ponencia del Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine «El paso del cine mudo al sonoro en el cine español», celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio 1991 que luego fue publicado: «Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo», *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 311-320.

imagen de una España económicamente pobre pero autosuficiente por los valores espirituales y cuyo paradigma estaría en títulos como *Recluta con niño* (Pedro L. Ramírez, 1955). Pero en el nuevo contexto de recuperación económica, apertura al exterior y alineamiento con las democracias occidentales, el Ministerio de Información y Turismo liderado por Manuel Fraga desde 1962 (y García Escudero desde la Dirección Gral. de Cinematografía) se impulsará el Nuevo Cine Español como operación de «lavado de cara» hacia el exterior (los festivales internacionales) y, en el ámbito más comercial, películas alejadas del miserabilismo, de mensajes optimistas y con aire moderno y dinámico para el consumo interno. En este sentido fueron precursoras las comedias optimistas producidas por Ágata Films de José Luis Dibildos e interpretadas por la «pareja moderna» Analía Gadé y Fernando Fernán Gómez rodeada de una pléyade de irrepetibles secundarios: *Las muchachas de azul* (1956), *Ana dice sí* (1958), *Luna de verano* (1958), todas de Pedro Lazaga, y *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956).

Sucesoras inmediatas de esta propuesta madrugadora, las comedias del «Círculo Masó» conforman, como ya hemos adelantado, un modelo diferenciado que se nutre de lo más granado de la tradición cómica hispana; de los géneros chicos, del costumbrismo, pero también una vertiente más intelectualizada representada por la literatura del absurdo que por entonces también tenía su predicamento (Tono, Mihura, Jardiel Poncela, la revista *La Codorniz*...). Los personajes que aparecen en estas cintas tienen la gracia de los tipos madrileños, por sus actitudes y su manera de hablar, pero en no pocos diálogos y situaciones se aprecia ese *nonsense* identificador de esa corriente literaria. Se plantea una operación plenamente consciente y estilizadora por la que se abandona la parte menos asimilable de la tradición popular —el costumbrismo populista y el humor zarzuelero—, en tanto que se apuesta por el sainete convenientemente actualizado y «codornizado». El resultado se deja ver en situaciones y diálogos de indudable ingenio, como éste de *El día de los enamorados* (1959) en el que San Valentín —George Rigaud, modelo de *gentleman*— es atendido por un dependiente de una zapatería (Antonio Casal) que mantiene una relación con una mujer de armas tomar con la que encadena frecuentes desencuentros. Como hace con el resto de las parejas protagonistas,



Fernando Palacios

el santo intenta mediar para encauzar las cosas...

• SAN VALENTÍN: *¿No me diga que no es aficionado al fútbol?*

• DEPENDIENTE: *Me gusta, ya lo creo que me gusta, con locura. ¡Pero no me toque el fútbol...!*

• S.V.: *¿No acierta en las quinielas?*

• D.: *Eso es lo de menos, a mi novia que no se hace cargo y...*

• S.V.: *A ella no le gusta.*

• D.: *No solamente no le gusta, sino que quiere que a mí no me guste, y como a mí me gusta todo lo que le gusta a ella, y a ella no le gusta todo lo que me gusta a mí; aunque me gusta ella, pero no lo que a ella le gusta. ¿Me entiende?*

• S. VALENTÍN: *Sí, está clarísimo... Pero tratándose de una chica como ella.*

• DEPENDIENTE: *¿La conoce?*

• S. VALENTÍN: *Naturalmente, su novia es una muchacha preciosa.*

• D.: *La conoce.*

• S.V.: *Encantadora, ocurrente, lista, graciosa.*

• D.: *La conoce...*

• S.V.: *Dulce, sumisa.*

• D.: *No la conoce, ¡es una fiera!*

Otro ejemplo de este ingenio verbalizado, aquí más próximo al *nonsense*, lo volvemos a encontrar en ese mismo largometraje, cuan-

do dos interventores de la empresa de autobuses de la capital intercambian sus impresiones sobre el tráfico de sus autocares:

- *Las 8.22 y 581 trae 4 minutos y 12 segundos de retraso.*
- *Ten en cuenta que lo lleva el 2.576.*
- *¡Arrea, el 2.576! Yo creí que era el 1.025.*
- *No, ése va en el 307. Y el 815, que tenía el turno de las 6.45, ha pasado al 720.*
- *Sí es verdad, que el 311 está con permiso porque tienen a la suegra de parto.*
- *Mira, ahí viene ya el 581.*

Más ejemplos de estos pródigos juegos verbales en personajes populares se hallan en la misma cinta definiendo a ciertos personajes, como el caso del mayordomo interpretado por Antonio Riquelme que explicita su servilismo, por otra parte bien recompensado por su adinerado amo, encadenando retruécanos: «Con la venia del señor, querría decirle al señor que el señor siempre me ha parecido un gran señor». Eulogio, el conserje del inmueble donde viven los Alonso en *La gran familia* (1962) y *La familia y uno más* (1965), también tiene sus particulares piruetas locuaces, al utilizar palabras cultas con un significado *détourné* que ocasiona un jocoso extrañamiento semántico: «tendrán que subir a pie, asease, de motu proprio, porque el ascensor no funciona»; «sonar sí que suena pero a todo le da calambre, asease, electrolisis».

Ya hemos adelantado que las comedias del «Círculo Masó» conforman un modelo diferenciado que se nutre de lo más granado de la tradición cómica hispana; de los géneros chicos, del costumbrismo, pero también de una vertiente más intelectualizada representada por la literatura del absurdo por entonces todavía vigente en las obras teatrales de «Tono», Miguel Mihura o Jardiel Poncela y en la impar revista *La Codorniz*. Los personajes que aparecen en estas cintas se desenvuelven con el gracejo y picaresca de los tipos madrileños del género chico de otrora, aunque convenientemente actualizados a la nueva realidad urbana del Madrid de mitad del siglo XX. En este sentido resulta muy significativa la secuencia de *El día de los enamorados* que se desarrolla en una mesa de un bar popular: el conductor de autobuses urbanos (interpretado con donaire inimitable por Tony Leblanc) enseña a sus atentos amigos las normas de circulación sirviéndose de succulentas tapas para simular vehículos, cada vez que se incumple una normativa ese «vehículo» va a parar a su estómago como «casti-



El día de los enamorados. 1959

go»; al final, cuando ya no quedan «coches ni camiones» que llevarse a la boca, todos menos el «profesor», sin duda el mejor cebado, pagan a escote el convite.

Otra fuente ya mencionada al principio es la comedia neorrealista italiana contemporánea, especialmente las «comedias-mosaico» de Luciano Emmer del tipo *Las muchachas de la plaza de España* (1950). Se trata de películas corales, enmarcadas preferentemente en el contexto urbano de una Roma emergente donde se entreveran episodios a veces no exentos de cierto dramatismo pero finalmente sedados por una mirada complaciente que no renuncia a la crítica. Esa mirada será asimilada por las comedias del Círculo Masó pero sin asomo de crítica social e incrementando el tono optimista y desenfadado, convirtiéndose así en un vehículo de difusión de la imagen modernizadora que preterían las autoridades españolas.

Tal como hemos adelantado, en su estructura narrativa este modelo caleidoscópico. De ahí que en el desarrollo de sus numerosas y dinámicas situaciones tengamos la impresión de estar ante un film de *sketches*. Otra consecuencia intrínseca de este variado se planteará a través de tramas que se diversifican y van conformando un peculiar entretejido es que se trata de películas corales, transitadas por personajes estereotipados, tipos más que caracteres bien definidos, de manera que sean fácilmente identificables por el público. Por eso no es de extrañar que en los créditos iniciales de *La gran familia* los integrantes de la prole se presenten con apelativos que acompañan a sus nombres de pila, como «la coqueta», «el deportista», «la enamorada», «los gemelos», «la oveja negra», «la melindres», «la mellada», «el tigre», «la soprano», «el petardista», «la hacendosa», «el empollón», etc.

La unidad y continuidad del modelo concretado en las comedias del «Círculo Masó» fue posible por la estabilidad de un sólido Equipo técnico-artístico. Los guiones eran fruto de la colaboración entre Vicente Coello, Antonio Vich, Rafael J. Salvia y Pedro Masó; en la elaboración de las bandas sonoras musicales se alternaban dos compositores «modernos» como Adolfo Waitzman y Augusto Alguero; en la dirección de fotografía Alejandro Ulloa y Juan Marín; la dirección artística estaba a cargo de Juan Antonio Simont en exclusiva. El equipo artístico se componía, por un lado, de veteranos intérpretes (George Rigaud, Manolo Morán, Julia Caba Alba, Antonio Casal, las hermanas Muñoz Sanpedro, Antonio Riquelme, José Orjas o el impagable Pepe Isbert) y, por otro, de jóvenes valores que utilizaron estas comedias como trampolín de su popularidad: Toni Leblanc, Concha Velasco, Pedro Osinaga, Katia Loritz, Mabel Karr, Carlos Larrañaga... A medio camino Alberto Closas, Amparo Soler Leal, José Luis López Vázquez o Manuel Gómez Bur. Finalmente, entre los directores se recurrió a valores emergentes de sólida formación en la industria: José María Forqué, Rafael J. Salvia, Ricardo Blasco y Fernando Palacios.

Entrando en un capítulo más ideológico, ya hemos analizado de qué forma estas comedias rosas servían a las estrategias de «lavado de cara» y promoción del desarrollismo a las autoridades del régimen. Pero, por otro lado, encontramos en las comedias del «Círculo Masó» una nada velada apuesta por las clases medias³. Las clases altas son retratadas con cierto espíritu crítico, como se deja entrever cuando aparecen personajes de esta condición en las citadas comedias; pero además, resulta muy revelador que se dedicara un largometraje dirigido por Fernando Palacios, *Siempre es domingo* (1961), a analizar descarnadamente y con sorprendente efectividad fílmica la inmoralidad de la vida ociosa de los niños de papá madrileños. De ahí a considerar el discurso subyacente de estos filmes como progresista va un buen tre-

cho; de hecho, la visión del rol femenino que de ellas se desprende pudiera parecer en aquel contexto aparentemente «aperturista», pero visto desde hoy es claramente reaccionario. El icono paradigmático que encarna especialmente Concha Velasco responde al estereotipo «chica moderna, con personalidad, desenvuelta pero muy decente». Las mujeres muestran su carácter, se mueven con más desenvoltura, pero siguen obsesionadas por casarse y formar un hogar, al tiempo que se ganan la vida en trabajos prototípicos de su «condición» (secretarias, dependientas), cuando no son ociosas niñas de papá.

La fórmula de Masó se prolongará luego con otros directores conformando un filón que se proyectará a lo largo de la década del desarrollismo rampante: *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965), *¿Qué hacemos con los hijos?* (1965), *El turismo es un gran invento* (1967), *Los chicos de Preu* (1967), *Sor Citroën* (1967), etc., auténticas radiografías de la España desarrollista, contempladas con gran benevolencia.

REALIZADOR IDÓNEO DE PEDRO MASÓ P.C.

Definido el modelo, había que encontrar en el seno de esos equipos tan cohesionados, la piedra angular: los realizadores idóneos para tal cometido. Fernando Palacios, «artesano de la casa» que había demostrado su solvencia en *El día de los enamorados*, *Vuelve San Valentín* (1962), *Siempre es domingo* y *Tres de la Cruz Roja* (1961), pronto se reveló como un director *ad hoc*, posiblemente el más adecuado para la nueva aventura fílmica que Pedro Masó lanzaría con la productora que llevaba su propio nombre. En principio nadie creía en el proyecto, pero *La gran familia* (1962)⁴ no sólo salió adelante, sino que, catapultada en parte por la concesión del Interés Nacional, se convirtió en un gran éxito: estuvo nada menos que cuarenta y nueve semanas en el cine Proyecciones de Madrid. La película sintonizó con el ideario de los gobier-

3: José Enrique Monterde señala acertadamente que este cine del desarrollismo arranca con la denominada «comedia profesional» en el que las profesiones del emergente capitalismo hispano alcanzaban por primera vez cierto protagonismo en las pantallas: secretarias (*Secretaria para todo*, 1958), abogados (*Juzgado permanente*, 1953), azafatas (*Azafatas con permiso*, 1958), periodistas (*Escuela de periodismo*, 1956), modelos (*Alta costura*, 1954), médicos (*Hospital general*, 1956), etc. En Román Gubern et alia. *Historia del cine español*, Madrid, Càtedra, 1995, pág. 272, nota 18.

4: Cfr. El análisis de quien esto escribe en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología del cine español (1906-1995)*, Madrid, Càtedra, 1997, pp. 515-517.

nos tecnócratas del desarrollismo, en los que abundaban los miembros del *Opus Dei*: se ensalzaba la familia numerosa, la madre abnegada y al heroico *paterfamilias* encarnado con incuestionable inspiración por Alberto Closas, al tiempo que se presentaba una cara amable del expansivo capitalismo en el que «la Obra» alcanzó tanto protagonismo en pleno desarrollismo; la concesión de la máxima figura de protección oficial estaba pues cantada. Pero no hay que olvidar que el filme también conectó con el subconsciente colectivo del español medio, que en parte podía reconocerse en ese modelo (estamos en el clímax de nuestro particular *baby boom*) y con el sueño de alcanzar el codiciado objeto del deseo de las familias medias (el televisor), lo que explicaría en buena medida su espectacular éxito de taquilla.

El díptico sobre los Alonso se construye según la mencionada estructura episódica y coral que propicia tan nutrida prole. Se van seleccionando distintas líneas de fuerza en la narración, pero todo el entramado remite al conjunto familiar. Ambos largometrajes, especialmente el primero, ponen de relieve el talento de Palacios como director. Eso se pone de manifiesto en su capacidad para dotar de ritmo y soltura a determinadas secuencias, como las que abren el filme o el momento en el que la familia llega de vacaciones estivales a la playa tarraconense, todo un alarde de puesta en serie de imágenes, por su tempo, angulaciones y sentido de la planificación; inspiración visual que vuelve a brillar en el momento en el que Jorge se despide de la «coqueta» Luisa. Sorprende especialmente la habilidad del director aragonés para, en determinadas escenas, gestionar a tantos personajes dentro del encuadre sin coartar su dinamismo, su estimulante caos infantil incluso; así se puede apreciar en la escena final, cuando aparece el tótem televisivo como premio final en esta fábula de resonancias caprianas.

ADAGIO FINAL... GLISSANDO

La decadencia del cine de Fernando Palacios empieza cuando se aleja a la vez del caldo de cultivo y del modelo fílmico que lo ha configurado como cineasta. Es también una prueba de que él formaba parte de un equipo que requería buenos técnicos, pero sobre todo guiones atractivos para intérpretes solventes. Cuando se embarca en la nueva aventura de producción con Manuel



La gran familia. Programa de mano 1962

Goyanes y Cesáreo González, al servicio de la «niña prodigio» (ya adolescente) Marisol, ni uno ni otro requerimiento se cumplen y los resultados fílmicos dejan bastante que desear. Se demuestra de esta manera que Palacios era un buen artesano al servicio de un entramado más o menos sólido, pero cuando éste fallaba sus películas no remontaban el vuelo. Lo cierto es que en los musicales y comedias al servicio de célebres intérpretes como la malagueña en solitario (*Marisol rumbo a Río*, 1963), en compañía del célebre Dúo Dinámico (*Búscame a esa chica*, 1964), o la pareja zaragozana «Pili y Mili» (*Whisky y vodka*, 1965)... las mencionadas virtudes de Palacios como realizador quedan eclipsadas ante la inconsistencia de la propuesta en todos los órdenes. Sin duda son operaciones comerciales, sustentadas en guiones tan imposibles como oportunistas, que intentan aproximarse de forma mimética, torpe y sin los medios necesarios a los géneros hollywoodienses de éxito en el ecuador del siglo pasado: musicales lujosos, comedias rosas y filmes de espías en el marco de la Guerra Fría.

De hecho, si comparamos estos infaustos largometrajes palacianos con otros que se entrecruzan cronológicamente en su carrera, pero que responden a un modelo más sol-

vente, reencontramos de nuevo las mencionadas virtudes cinematográficas del zaragozano. Es el caso de *Operación embajada* (1963) y de *La familia y uno más* (1965), no por casualidad ambas producidas por Pedro Masó; la primera estaba sustentada en dos piezas dramáticas de Joaquín Calvo Sotelo y nuestro cineasta sabe sacar partido a este *huit clos* teatral (hay prácticamente un único escenario) en parte sustentado en las interpretaciones de los consagrados Alberto Closas, Analía Gadé y José Luis López Vázquez, aquí un poco sobreactuados. *La familia y uno más*, en la que han desaparecido el abuelo y la madre, no alcanza la inspiración de *La gran familia* pero se mantiene en un digno nivel, especialmente en el capítulo de la realización. Este trenzado de virtudes y defectos propio

de la etapa final de su carrera, pone de manifiesto la dependencia de este artesano cinematográfico —dicho en el sentido más noble del término— respecto a un grupo de colaboradores profesionalmente solventes. La moraleja está servida, pues el caso de Fernando Palacios, que nada tiene que ver con la política autoral, pone en evidencia que el cine industrial es un trabajo de equipo en el que todas las piezas son necesarias; cuando ese engranaje funciona al alimón los resultados son felices, cuando no, está abocado al fracaso. Nuestro director tuvo la fortuna de integrarse en uno de esos colectivos engrasados que hizo brillar su talento como realizador en el seno de un modelo de comedia que ya ocupa un lugar destacado en la historia del celuloide español.

José Luis Borau, en Zaragoza

LUIS MIGUEL ORTEGO CAPAPÉ Y ANTONIO TAUSIET CARLES

El director de cine zaragozano José Luis Borau estuvo en febrero de 2005 en la ciudad para dar una charla sobre sus inicios en el Séptimo Arte. El marco fue el Centro de Historia, en el transcurso de las segundas jornadas sobre *Zaragoza y la Historia del Cine*.

Esta iniciativa de Luis Antonio Alarcón, secundada y desarrollada por el Ayuntamiento de Zaragoza, se centró esta vez en la trayectoria de seis realizadores de la provincia: Florián Rey, Adolfo Aznar, Santos Alcocer, Antonio Sau, Fernando Palacios y José María Forqué, de los que se proyectaron algunas de sus obras, y como colofón la intervención presencial de Borau.

La sesión contó con la asistencia de unas decenas de zaragozanos interesados, que habían sido informados por las cadenas de radio y algún otro medio de comunicación local. Pero estuvo muy lejos de completar el aforo, sobre todo debido a la nefasta política informadora del periódico de mayor tirada de nuestro ámbito: ese día la conferencia no fue reseñada en ninguna de sus páginas. Cabe añadir que, días después, una intervención del propio Borau ante periodistas en una provincia lejana fue publicada —con texto y fotografía de agencias— en ese mismo medio escrito, dando como primicia manifestaciones que fueron expuestas en la conferencia que tratamos aquí, y que pasamos a resumir.

José Luis Borau, desde el primer momento que abre la boca, encandila con su humanidad. Además, después de tantos años viviendo fuera de su lugar de origen, conserva todavía la socarronería propia de estos pagos. La posibilidad de escuchar a Borau suma el valor de una vida dedicada al cine desde casi todos los puntos posibles de vista, a la serenidad y sabiduría que da la edad y la pausa en las reflexiones de un anciano de mentalidad siempre joven y atrevida.

Siguiendo el tema propuesto por el organizador de la cita («Querer ser director de cine en Zaragoza»), Borau comenzó su exposición contando sus orígenes en el mundillo. Con frescura y fino sentido del humor, nos contó su infantil fascinación por el cine, dejando pinceladas que iban mucho más allá de una historia del celuloide, y se convirtieron en

una preciosa historia intimista y social de la España de la primera mitad del siglo.

El autor de *Furtivos* relató cómo ya desde niño dibujaba los edificios de la ciudad, para explicar que su primera vocación fue la de arquitecto. Se llegó a jactar de ser uno de los pocos que admiraban la arquitectura de última hora (que él calificó con el genérico de «racionalista») y cómo el «Rincón de Goya» de Zaragoza fue rechazado por la conservadora sociedad de la época (se trataba de un edificio del Movimiento Moderno) mientras que a él le fascinaba. También en este momento de su vida surgió la pasión por el cinematógrafo: contaba ansioso los días que faltaban para su asistencia a una película, y después la rememoraba en solitario con detalle una y otra vez.

Su grupo de amigos, acostumbrado a sus «extravagancias», no le dio ninguna importancia al hecho de que declarara abiertamente que se iba a dedicar al audiovisual. Y se fue a Madrid, a la Escuela de Cine. Borau trasladó en su charla la idea de la dificultad que, no sólo en tiempo presente sino ya en el momento de sus inicios, se plantea para cualquiera que quiere iniciarse en el mundo del cine. Sus notas fueron excelentes, siendo un alumno ejemplar en sus estudios, pero resaltó la fuerte jerarquía que dominaba la incipiente industria del cine español. Los directores que ya estaban trabajando en las productoras, de cuyo hacer tras las cámaras Borau confesaba no tener buena impresión, resultaban seres entronizados e inaccesibles, y esa importancia adquirida hacía que a los jóvenes directores que trataban de estrenarse les resultase muy difícil tener una oportunidad de acceder a un proyecto de calidad.

Recordó cómo en aquel momento era muy valorada la vía del aprendizaje tradicional, empezando en una productora, llevando bocadillos o haciendo de chico para todo, y teniendo que soportar el mal carácter e incluso la violencia de algún que otro director. Borau confesó que nunca se le pasó por la cabeza tomar ese camino, aun a sabiendas de que, a la larga, quizá le daría más posibilidades de ser más valorado. Tras su paso por la escuela y las primeras negativas en las productoras, decidió aceptar proyectos de menor enjundia, porque, como recordó, él sabía que



José Luis Borau y Luis Antonio Alarcón. 2005

debía aprender en la práctica cómo se hacía una película.

La charla tuvo un tono que sólo determinado tipo de sabios saben imprimir a su discurso, entre lo familiar y lo profundo; cualquier comentario al margen aportaba una enorme cantidad de reflexiones y contenidos. Quizá por ello, Borau fue recorriendo con su discurso algunos lugares comunes en la problemática actual del cine en España (y en Aragón por extensión), como las dificultades de los jóvenes (que comparaba con las de sus inicios), el papel de la industria, los hábitos de los espectadores, y el engarce del cine en la sociedad actual del ocio, en comparación con la presencia del cine en la sociedad española de mediados del siglo XX.

Antes de finalizar la sesión, el realizador mostró su disgusto por no poder dirigir películas con la frecuencia que sería deseable. Confesó que no quería dedicarse más a producir cine, y que, pese a que tenía dos guiones acabados (uno en colaboración con el escritor de cine más prestigioso del país, Rafael Azcona), nadie se arriesgaba a ofrecerle el aporte económico necesario.

José Luis Borau nace en Zaragoza el 8 de agosto de 1929. Trabaja como crítico de cine del periódico Heraldo de Aragón hasta 1956 en que marcha a Madrid. Firmaba sus reseñas con su propio nombre o con el pseudónimo David. Se matricula en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Escuela Oficial de Cinematografía) tras ganar por oposición una plaza en el Instituto de la Vivienda. En 1969 crea su propia productora El Imán. En 1994 fue elegido presidente de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, cargo que ocupa hasta 1998. En 1995 crea una editorial de libros sobre cine, llamada Ediciones El Imán. Es autor de varias películas clave en el cine español, entre las que destacan Furtivos, como director, y Mi querida señorita (de Jaime de Armiñán) como productor y coguionista.

BIOGRAFÍA

<http://www.aragob.es/pre/cido/borau.htm>

FILMOGRAFÍA

<http://www.galeon.com/carpleg/boraubio.htm>

Las proyecciones

Todas las conferencias se acompañaron de proyecciones vinculadas a la charla que tuvo lugar previamente. De este modo, en las primeras jornadas pudieron verse desde filmaciones de los pioneros hasta cortometrajes de los realizadores que actualmente se encuentran en activo y pueden dar que hablar próximamente. De entre todas, fue muy destacable el pase del largometraje *Culpable para un delito*, película rodada en las calles de Zaragoza a mediados de los años sesenta, producida por Moncayo Films y dirigida por José Antonio Duce. Y en las segundas jornadas se vieron películas de los directores abordados en esta edición, para acabar con un documental que se acerca al panorama audiovisual actual en Aragón. Entre las obras que se proyectaron hubo títulos tan conocidos como *La gran familia*, importantes como *Amanecer en Puerta Oscura* y otros mucho menos populares como *Aurora de esperanza*, *El milagro del Cristo de la Vega*, *Orosia* y *La novia de Juan Lucero* pero igualmente interesantes.

PRIMERAS JORNADAS

Los orígenes del cine en Zaragoza

Constó de dos programas. El primero con imágenes filmadas en la ciudad por los realizadores pioneros y otros autores anónimos. Abarcó desde comienzos del siglo XX hasta los años cuarenta. El segundo fueron dos ejemplos de lo que podían ver los espectadores de cine en Zaragoza en los inicios del siglo XX.

Programa I: *Zaragoza. Panorámica de medio siglo* (23 minutos)

Programa II: Lo que veían los zaragozanos

- *Viaje a la Luna* de George Mèliès (1902, 14 minutos)

- *La gallina de los huevos de oro* de Albert Capellani (1905, 11 minutos)

Breve reseña sobre las salas de exhibición y la publicidad cinematográficas de Zaragoza

La película del realizador nacido en Zaragoza, José Luis Borau, fue todo un éxito en el año 1975. Permaneció más de 100 días en el cine Avenida, desde el 23 de septiembre hasta el 31 de diciembre.

Furtivos de José Luis Borau (1975, 99 minutos)

Aficionados activos. Los años dorados del Cineclub

Dentro de los ciclos y retrospectivas que organizaban los cineclubes, el dedicado a Buster Keaton supuso un gran éxito en su momento. Recuperamos aquí una de las películas del genial cómico.

El navegante de Buster Keaton y Donald Crisp (1924, 57 minutos)

Diez años de producción cinematográfica zaragozana

El más emblemático de los títulos producidos en el seno de Moncayo Films. Todo se filmó en Zaragoza, a excepción de un plano. Y la magia del cine convirtió la ciudad en una metrópoli con metro y puerto de mar.

Culpable para un delito de José Antonio Duce (1966, 86 minutos)

Soy un tipo que ha hecho una peli; ¿os lo cuento?

Algunos de los realizadores jóvenes que más prometen y que quizá pronto sigan los pasos de Miguel Ángel Lamata. Siete cortos de ficción todos ellos premiados en diversos festivales.

Programa de cortometrajes (64 minutos)

- *Phobia* de Ciro Altabás (10 minutos)

- *Los últimos días de paz* de Jorge Blas (9 minutos)

- *No drogansen* de Nacho Blasco (5 minutos)

- *Amne* de Elena Cid (15 minutos)

- *Cuida que* de Mayte Navales y Esteban Oliver (5 minutos)

- *El rostro de Ido* de Paula Ortiz (14 minutos)

- *Debut* de Nacho Rubio (5 minutos)

Panorama del audiovisual aragonés contemporáneo y últimas tendencias.

En la última sesión nos salimos del territorio exclusivamente zaragozano para aproximarnos a toda la comunidad. Siete obras que no sólo trabajan la ficción de acción real. Un breve recorrido por otros aspectos de la creación audiovisual en Aragón.

Selección obras (65 minutos)

Animación

- *The family* de Luis Zamora (10 minutos)

- *Las partes de mí que te aman son seres vacíos* de Mercedes Gaspar (10 minutos)

Vídeo creación

- *Pedro Antonio (Contar las viejas)* de Lorenzo Montull (2 minutos)

Documental

- *Res mes es the best* de La Estética Moderna / PKB-6 (21 minutos)

Cine experimental

- *The flame* de Clemente Calvo (4 minutos)

Vídeo clip

- *Máximo exponente* (Violadores del verso) de Samuel Zapatero (5 minutos)

Ficción

- *Bocetos* de Javier Calvo (13 minutos)

SEGUNDAS JORNADAS

Florián Rey y los oficios del cine español entre 1920 y 1950

Orosia de Florián Rey (1943, 71 minutos)

Película recuperada por la Filmoteca de Zaragoza a comienzos de los años noventa.

En el Pirineo aragonés de 1900, Orosia Garcés de Abarca va a casarse con Eloy Sancho de Embún. Sin embargo, en un enfrentamiento entre rondas nocturnas ante el balcón de la novia, el futuro esposo muere apuñalado. Pasado el tiempo, Orosia se casa con el principal sospechoso con el consiguiente escándalo en el pueblo. Pero la joven oculta sus verdaderas intenciones.

Adolfo Aznar: Escultor y cineasta

El milagro del Cristo de la Vega de Adolfo Aznar (1940, 85 minutos)

Primera de las dos únicas películas de Adolfo Aznar que se conservan en la actualidad. El otro título es *El rey de Sierra Morena* (José María el Tempranillo, 1949).

Adaptación al verso de una breve leyenda de José Zorrilla: *A buen juez, mejor testigo*.

Don Félix de Mendoza es un típico donjuán fanfarrón que urde una trama para pasar la noche en casa de doña Leonor de Silva. Ella le promete amor eterno si él se casa con ella a la vuelta de la guerra de Flandes. A su regreso don Félix ignora a la mujer y ésta apela al único testigo del juramento del hombre: el Cristo de la Vega.

Santos Alcocer: Cine de géneros populares

La novia de Juan Lucero de Santos Alcocer (1959, 84 minutos)

Primera película como director de Santos Alcocer de las seis que dirigió y la mejor valorada de su filmografía.

Juan Lucero, que nació pobre, se convirtió en el más rico de la comarca. Su gran amor por los caballos fue lo que le llevó a hacer esta fortuna. Su fama trascendió incluso fuera de las fronteras de España. Juan siempre había estado tan ocupado que nunca había tenido amor, hasta que conoció a María Angustias, muchacha de abolengo y buena familia pero cuya fortuna había ido mermando desde que su padre murió. Miguel, un muchacho humilde que trabajaba en el puerto, era el amor secreto de María Angustias, por lo que rechazaba siempre las solicitudes de Juan Lucero.

Aurora de esperanza. Un ensayo de cine social en la España de 1937

Aurora de esperanza de Antonio Sau (1937, 60 minutos)

Primera de las tres películas que dirigió Antonio Sau.

Juan es un obrero que al volver con su familia de las vacaciones encuentra que la fábrica ha cerrado y despedido a todos los trabajadores. Desde aquí inicia un largo calvario que lo lleva a la desesperación y sumerge en la miseria y el hambre a su familia.

José María Forqué: El otro cine español

Amanecer en Puerta Oscura de José María Forqué (1957, 85 minutos)

Séptima obra de la extensa filmografía del director.

Andalucía, finales del XIX. Después de una huelga con el resultado de varias muertes, dos mineros y sus esposas huyen a la sierra, donde se encontrarán con un bandolero. Todos planean huir a América.

Premios: Festival de Berlín, Oso de Plata a la Mejor Película; Sindicato Nacional del Espectáculo, Mejor Película, Mejor Actor Protagonista (Francisco Rabal) y Mejor Actor de Reparto (Luis Peña); Círculo de Escritores Cinematográficos, Mejor Actor Protagonista.

Fernando Palacios

La gran familia de Fernando Palacios (1962, 104 minutos)

Gran éxito comercial del cine español de los años sesenta. Esto propició la realización de una nueva aventura de estos personajes en *La familia y uno más* (1965), también dirigida por Fernando Palacios.

El matrimonio formado por Carlos y Mercedes tiene 15 hijos y además también el abuelo vive con ellos. A lo largo de diversas jornadas y fechas especiales (vacaciones de verano, navidad) asistiremos a las peripecias de esta peculiar familia.

José Luis Borau: Querer ser director de cine en Zaragoza

Aragón Audiovisual de Germán Roda (2004, 40 minutos)

Documental que realiza un recorrido por el panorama actual del audiovisual en Aragón.

Biografías autores

EL COORDINADOR:

Luis Antonio Alarcón Sierra

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Postgrado en «Lenguaje y técnica de vídeo y TV» por la misma Universidad. Se dedica a la investigación y a la docencia en el campo de la Historia del Cine. Participa como ponente en diversos congresos y jornadas (II Congreso de Cine Español de Granada, I Jornadas En Torno al Cine Aficionado de Guadalajara). Publica artículos sobre cine en diversas revistas (*Trébede*, *Hum 736*, *Papeles de cultura contemporánea*). Coordina el Aula de Cine de la Universidad de Zaragoza organizando los ciclos de películas que tienen lugar cada curso. Trabaja como documentalista para distintas iniciativas audiovisuales. Dirige varios cortometrajes documentales y de ficción (*Te doy la vida*, premio a la mejor música en Fuentes de Ebro 2003 y Jóvenes Realizadores de Zaragoza 2003). Subdirector de la revista de cine electrónica *La inCineradora* (www.laincineradora.com). Colaborador habitual de la revista *Actum. Actualidad del ocio y la cultura en Aragón* en su sección de cine. Componente de diferentes jurados en festivales audiovisuales (Vídeo Minuto, Cinefrancia, Jóvenes Realizadores). Es miembro de la Tertulia Cinematográfica Perdiguer de Zaragoza.

LOS PONENTES:

I Jornadas

Victoria Calavia Sos

Comisaria y coordinadora de exposiciones audiovisuales (*Travesía. El audiovisual aragonés*, Palacio de Sástago, DPZ, Zaragoza, Abril-Junio 2003. *Los Olvidados, Memoria del Mundo*, CBC 2004. *Con la voz y la palabra*, dentro del ciclo *En la Frontera*, Puerta Cinegía, Ayto. de Zaragoza, Mayo-Julio 2005). Organizadora de eventos multidisciplinares (*La Pasión de Buñuel, Comoquecomo. Menudencias para todos los gustos*) y de festivales y muestras audiovisuales (Vídeo Minuto, Cortos de café. Muestra de vídeo independiente, Inventario. Muestra audiovisual aragonesa, Vídeo danza en Trayectos. Ciudades que danzan, Vídeo aragonés *En La Frontera*, Vino de

cine). Profesora de lenguaje audiovisual y análisis fílmico (UNED, INAEM, Espacio Infoculture, Ayto. de Zaragoza, CBC). Miembro de diferentes jurados en festivales de cine y vídeo (*Vídeo Minuto*, *Bienal de Cine y Vídeo Científico*). Trabajos de producción y/o realización para documentales, spots, cortos de ficción, obras de vídeo creación. Trabajos de documentación e inventariado para diferentes soportes (el interactivo *Acín, la línea sentida*, la publicación en papel de *Conversaciones con Carrière*, el proyecto alojado en internet e-migre.org). Artículos especializados en revistas relacionadas con la imagen y la cultura (*Trébede*, *Ars Nova*, *Rolde*, *Qriterio*).

José Antonio Duce Gracia

Fotógrafo profesional. Participa activamente en la era dorada del cine zaragozano en los años cincuenta y sesenta con la productora Moncayo Films, de la que es miembro fundador. Antes participa con José Grañena en la productora Lagramon (con tres películas para televisión), en cintas industriales y documentales o en el film financiado por Radio Zaragoza *Los sitiados*. Dirige el estimable policíaco *Culpable para un delito* (1966), que filma en las calles de Zaragoza.

Miguel Ángel Lamata Romeo

Procede del campo de la crítica radiofónica (*Hollywood Boulevard* en la extinta Radio Herald, junto a Roberto Sánchez). Comienza en el mundo del cortometraje en 1994 con *Rencor visceral*, para adentrarse poco después en el mundo de la televisión (Antena Aragón, Antena 3, Tele 5). Su largometraje *Una de zombis* se rueda en 2003, siendo el primer film largo con equipo y localización aragoneses desde la época de Moncayo Films (años sesenta).

Amparo Martínez Herranz

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre los orígenes del cine en Aragón, los edificios dedicados al espectáculo en la ciudad, así como los guiones de Luis Buñuel. Publica artículos y libros relacionados con el cine en nuestra comunidad, destacando *Los cines en Zaragoza, 1896-1936* (Ayuntamiento de Zaragoza, 1997) o «La llegada del cinematógrafo a Aragón» (en Saiz Viadero, José Ramón -Coord. y

Ed.-, *La llegada del cinematógrafo a España*, Consejería de Cultura y Deporte del gobierno de Cantabria, Santander, 1998). Es secretaria de la publicación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad, *Artigrama*, y docente en este centro donde imparte clases de Historia del Cine.

Roberto Sánchez López

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y especialista en cine. Ejerce como crítico cinematográfico en Radio Zaragoza y otros medios. Comisario de la exposición *Cine de papel. El cartel de cine en España* (La Lonja, 1996) y autor del libro *El cartel de cine. Arte y publicidad* (Prensas universitarias de Zaragoza, 1997), así como de numerosos artículos relacionados con el cine en general. Jurado en diversos festivales de cortometrajes. Promotor y redactor jefe de la revista *Actum. Actualidad de la cultura y el ocio en Aragón*. Miembro de la Tertulia Cinematográfica Perdiguier. Imparte docencia en la facultad de Letras de Huesca.

Alberto Sánchez Millán

Fotógrafo junto a su hermano Julio. Cineasta amateur en los años sesenta y setenta especialmente. Es famoso su cortometraje *La persecución*, un estupendo ejercicio de montaje. Ha ejercido la crítica cinematográfica para diversos medios (*Andalán, Cine nuevo, Aragón Exprés, Diario 16, Aragón 2000, Radio Juventud*). Fundador del cine club La Salle, miembro activo del Club Cine Mundo y promotor del cineclub Gandaya. Actualmente, participa en el comité de organización del Festival Internacional de Huesca y es miembro de la Tertulia Cinematográfica Perdiguier.

II Jornadas

José Luis Borau Moradell

Infatigable hombre de cine que ha desempeñado labores de productor, actor, guionista, editor, profesor, promotor cultural y gestor del sector cinematográfico. En su juventud fue crítico cinematográfico de *Heraldo de Aragón*. Diplomado en 1961 en la Escuela Oficial de Cinematografía con el cortometraje *En el río*. Como director, destaca la independencia y coherencia con que ha defendido sus principios fílmicos desde su debut a comienzos de los sesenta, en obras como *Hay que matar a B.* (1973), *Furtivos* (1975), *Río abajo* (1984) o

Leo (2000), casi todas ellas escritas y realizadas para su propia productora, El Imán PC. Fue presidente de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España entre 1994 y 1998. También escritor ocasional, su último libro de relatos ha sido *Navidad, horrible navidad* (Ocho y Medio, Libros de cine, 2003).

Javier Hernández Ruiz

Doctor en Historia del Arte y diplomado en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Profesor Titular de la Universidad Europea de Madrid, donde imparte asignaturas relacionadas con los audiovisuales y los nuevos medios, y profesor de la ECAM en la especialidad de Dirección Artística. Ha ejercido la crítica en *El Periódico de Aragón* y actualmente en *Dirigido por...* Sus publicaciones oscilan entre la dirección artística (*Escenarios de la fantasía: el legado de la arquitectura y las artes plásticas en el cine*, 1990) o bien estudios sobre distintas facetas del cine español: *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción* (1991), *Voces en la niebla. El cine de la Transición española, 1973-1983* (2004). Ha desarrollado, junto a Pablo Pérez una especial atención a los realizadores aragoneses: *Cineastas Aragoneses* (1992), *Diccionario de aragoneses en el cine y en el vídeo* (1994), *Antonio Maenza filmando en el campo de batalla* (1997), *Yo filmo que...*, *Antonio Artero en las cenizas de la representación* (1998) o *Música en imágenes. Antón García Abril, el cine y la TV* (2003).

Ángel Gonzalvo Vallespí

Es espectador y académicamente Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Zaragoza y diplomado en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid, lo que le permite trabajar como Profesor de Comunicación Audiovisual y ser el Responsable del programa escolar Un Día de Cine en el IES Pirámide de Huesca.

Ha publicado *La memoria cinematográfica del espectador. Panorámica sobre los cines en Teruel*, 1996, donde por medio de testimonios orales recrea la importancia que tuvo el cine como acto social; y *Mi novela, una historia de vida*, 2000, un trabajo de etnohistoria y vida cotidiana.

Enrique Mora Díez

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Actualmente es Beca-

rio del Departamento de Historia del Arte y está realizando su tesis doctoral sobre el tema *Mitologías del viaje en el cine de la posmodernidad*. Ha colaborado en grupos de investigación y ha publicado artículos sobre John Ford, Kurosawa, Buñuel, Woody Allen y, especialmente, el cine posmoderno en diversas revistas. Por otra parte, ha dirigido el cortometraje documental *Colores* (2002) y producido *Fotos de Familia*, dirigido por Paula Ortiz en 2004.

José María Pemán Martínez

Maestro y Licenciado en Ciencias de la Educación con estudios de Derecho sin concluir. Es presidente-fundador de la Asociación «Florián Rey» de La Almunia, organizadora de las Jornadas de Cine que se celebran anualmente desde 1996 y colaborador en publicaciones periódicas de ámbito comarcal. Actualmente trabaja como profesor de Lengua y Literatura en el IES «Cabañas» de La Almunia.

Pablo Pérez Rubio

Profesor de Lengua y Literatura en secundaria. Es autor de los libros de la revista *Dirigido Bailando con lobos/Escrito sobre el viento, Thelma y Louise/La ventana indiscreta*, así como de *El cine melodramático*. Ha ejercido la crítica cinematográfica y colabora en diversas publicaciones especializadas y culturales. Ha escrito, con Javier Hernández, varios títulos sobre el cine en Aragón: *Cineastas aragoneses*, *Diccionario de aragoneses en el cine y en el vídeo* y monografías sobre Antonio Maenza, Moncayo Films, Antonio Artero, Adolfo Aznar y Antón García Abril, además del libro *Voces en la niebla*, sobre el cine español de la Transición.

Fernando Sanz Ferreruela

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Desde hace tres años, viene realizando su tesis doctoral en la que pretende analizar las fluidas relaciones que el cine español mantuvo con la religión y la Iglesia Católica en las décadas de la posguerra española, intentando profundizar en la imagen que las películas españolas mostraron de lo religioso, en el uso que hicieron de los motivos sagrados y en la variada gama de implicaciones sociopolíticas que a dichas temáticas se les confirieron. En este contexto, la figura de Florián Rey como máximo representante del género del drama rural y costumbrista, supone una piedra angular en su investigación y figura inexcusable de gran interés, al que ya ha dedicado algunos estudios previos. Ha publicado artículos sobre cine en diversas revistas (*Artigrama*, *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»*).

AGRADECIMIENTOS

El coordinador quiere agradecer sinceramente la ayuda prestada por las siguientes personas: Antón Castro, Jaime Cazcarro, Carlos E. Gracia, Luis Miguel Ortego, César Sánchez, Agustín Sánchez Vidal, José Ignacio Simón y Antonio Tausiet. Asimismo, dar las gracias a todos los ponentes por su interés y sugerencias, además de a todos los realizadores que facilitaron sus creaciones para que pudieran verse en las jornadas. A la Filmoteca de Zaragoza que proporcionó materiales de indudable valor para su proyección. Por último, a todo el personal del Centro de Historia, y muy especialmente a José Juan Domingo, por su paciencia y desvelos.



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
