



CINE ARAGONES

por MANUEL ROTELLAR

MANUEL ROTELLAR

CINE
ARAGONES

CINECLUB SARACOSTA

ZARAGOZA

1970

Editado con motivo del "I Ciclo de Cine de Autores Aragoneses", organizado por el Cineclub Saracosta y patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, dentro de las "I Jornadas Culturales".

Han colaborado: el Ministerio de Información y Turismo, la Filmoteca Nacional de España, la Empresa de Zaragoza Urbana, S. A., y la Federación Nacional de Cine-clubs.

Zaragoza, septiembre de 1970.

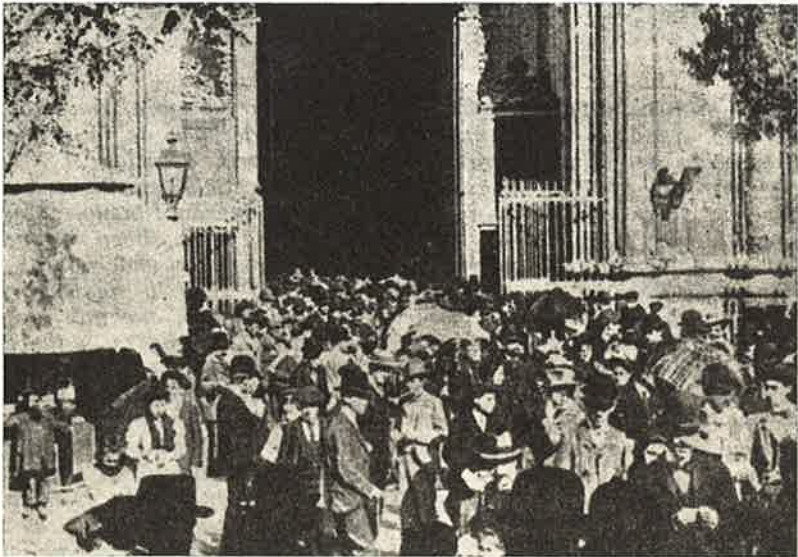
*A José Fustero,
distante y próximo.*

Cine aragonés en los albores del nuevo siglo

La primera película española se rueda en Zaragoza, en octubre de 1896. Es decir, poco menos de un año después de la primera proyección del Cinematógrafo Lumière en París, acaecida el 28 de diciembre de 1895. La película en cuestión, es "Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza", realizada por Eduardo Jimeno, zaragozano de pura cepa. Carlos Fernández Cuenca, en su libro "Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España" (Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1959), dice lo siguiente sobre nuestro ilustre conciudadano: "Eduardo Jimeno, que moriría en 1916, de edad bastante avanzada, era natural de Zaragoza, y fue durante muchos años empleado de su Ayuntamiento, con destino administrativo en el Teatro Principal, con residencia en la plaza de San Felipe, y en ella vino al mundo su hijo, Eduardo Jimeno Correas (nacido el 22 de febrero de 1870 y fallecido en Madrid el 30 de febrero de 1947). También este segundo Jiménez ingresó en las oficinas municipales, pero por poco tiempo, pues padre e hijo decidieron un día independizarse como empresarios de barracas de figuras de cera que presentaban en las ferias hasta llegar a establecer una permanente en Madrid. Pero la visita al Cinematógrafo Lumière iba a cambiar el rumbo de estas vidas. El padre vio en las proyecciones animadas, como lo viera poco antes Georges Méliès para completar sus espectáculos de ilusionismo en el Teatro Robert-Houdin, de París, un elemento valiosísimo que añadir a sus barracas de feria. Por su parte, al hijo, aficionado a la fotografía, entusiasmó el valor científico de la invención. A los pocos días, con 32.000 francos en la cartera, Jimeno padre tomaba el tren hacia París, deslumbrado con el usual equívoco que para millones de personas identifica a la capital con toda Francia. Puesto que el cinematógrafo era una invención francesa, a París había que ir a buscarlo..."

El crítico José-F. Pérez Gállego, en una crónica retrospectiva del cine aragonés ("Heraldo de Aragón", extraordinario del Pilar, del jueves 12 de octubre de 1961), trabajo documentadísimo, decía lo

siguiente: "Con vistas a las próximas fiestas del Pilar, recogió (se refiere a Eduardo Jimeno) unas maniobras de Pontoneros en el Ebro, pero debido a la falta de luz de la película no le satisfizo después de revelada. Mejor fortuna tuvo días después, un domingo, al captar una lucida "Salida de los fieles de misa de doce del Pilar". Y concluye Pérez Gállego: "Tal es el memorable título de la primera piedra del cine español, obra de aquellos dos adelantados del Cinematógrafo que fueron los Jimeno, nuestros primeros cameramen y empresarios". Fernández Cuenca, en su trabajo citado, detalla aquella efemérides famosa en los siguientes términos: "Probablemente desde



Eduardo Jimeno: "Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza" (1896)

el balcón de alguna de las casas fronterizas, Jimeno captó la salida de los fieles de la misa dominical por la llamada Puerta Baja de la basílica del Pilar. Es un espectáculo sencillito y normal, sin preparación alguna, como lo fuera un año antes, la cotidiana salida de los obreros de los laboratorios de Lyon-Monplaisir que Louis Lumière hizo famosa en todo el mundo. "Conseguí que el público —decía Jimeno mucho después— no se diera cuenta de que yo estaba obteniendo una película, pero la noticia cundió prontamente por la ciudad y al domingo inmediato la plaza se llenó de gente, que aguardaba la llegada de la cámara cinematográfica, con la ilusión de aparecer luego en la pantalla".

ANTONIO DE P. TRAMULLAS

En 1910, Antonio de P. Tramullas, funda en Zaragoza la "Sallumart Films", sin ninguna ayuda financiera. Por capital inicial emplea mil pesetas que tenía ahorradas el matrimonio. Su primera película, una vez separado de Ignacio Coyne, fue una "Parada Militar en el Paseo", con motivo de la Jura de Bandera. En años sucesivos impresionó infinidad de asuntos relacionados con la vida local zaragozana,



Antonio Tramullas, hijo, explica al autor, el funcionamiento de la cámara primitiva. — (Foto París)

aparte de temas regionales, fiestas tradicionales de diversos pueblos y acontecimientos de los mismos; inauguración de puentes, edificios, visitas de personajes, los Reyes en Zaragoza, y otras actualidades del momento. Realizó alguna película de argumento, entre otras, "El diablo está en Zaragoza", que servía de prologoillo a una obra festiva de Alberto Casañal y Juan José Lorente. Se ha dado muchas veces este film como realizado en 1909, cuando en realidad lo fue en 1921, por lo que pierde bastante de su valor como cine

pionero. Pérez Gállego, en la nota necrológica escrita en "Heraldo de Aragón", del 29 de septiembre de 1961, con motivo de la muerte de Tramullas, decía lo siguiente: "Para el simple espectador quizá su nombre no fuera muy conocido —y más, teniendo en cuenta la modestia y sencillez que siempre caracterizó a don Antonio, enemigo de toda publicidad—, pero el aficionado sabe muy bien en qué generosa y desinteresadas condiciones dedicó toda su vida al cine y cómo su nombre permanecerá unido a muchas conquistas de la época heroica de nuestra cinematografía".



Unas páginas del guión de "El diablo está en Zaragoza",
filmada en 1921. — (Archivo del autor).

Segundo de Chomón, el aragonés genial

De Segundo de Chomón, sabemos poco. Uno de los historiadores que más y mejor se han ocupado de este turolense genial, es Carlos Fernández Cuenca, y en su "Historia del Cine" le dedica dos amplios capítulos, en los dos primeros volúmenes. El gran erudito y crítico español, estudia con amplitud documental la trascendencia de su cine, deteniéndose en aquellos momentos cruciales del realizador aragonés, inventor, mago y fotógrafo, que conocía a fondo los secretos de la cámara, así como los infinitos trucos y maravillas que puede ofrecer ésta al público cuando se domina al arte de la búsqueda y el artificio de lo imposible.

La filmografía de Segundo de Chomón, está llena de lagunas y confusiones. Posiblemente realizara fotografías y trucara más películas de las consignadas por nosotros, aunque el catálogo que ofrecemos ahora sea uno de los más completos de los publicados hasta hoy. En alguna parte hemos leído que en 1906, en Francia, colaboró en más de ciento cincuenta films; pues afincado en el país vecino y considerado como un especialista en trucos insustituible, ingresa en la Pathé, a la sazón rival de aquel otro mago famoso que fue Georges Méliès. Chomón influye decisivamente en la cinematografía francesa de principios de siglo y el propio Sadoul ha reconocido a Chomón como "espíritu singular, gran especialista de todos los trucajes y efectos especiales, un español que durante su estancia en Francia perfecciona la técnica del cine".

Nuestro comentario se refiere concretamente a la labor de este aragonés en el cine español, deteniéndonos, brevemente, en su fructífera etapa italiana. En 1906, según consta en nuestras notas, funda una productora para la que realiza unos cuarenta films. Este turolense aventurero, veterano de la guerra de Cuba, que abandona sus estudios de ingeniero por el cine, es también una de las víctimas del

cine francés, que engulle en el anonimato a genios creadores sólo por el hecho de ser extranjeros. Chomón colabora en Pathé como fotógrafo de uno de los grupos más conspicuos —el de Zecca— para el que filma escenas de su famosa “Pasión de Cristo”. Aunque no pocos films de nuestro paísano quedan vinculados a otros realizadores o su labor como hombre de la cámara se pierde en el anonimato a causa del feroz chauvinismo de nuestros vecinos.

Pero sí Segundo de Chomón es una personalidad en el cine francés, sus escapadas a España dan como fruto unos films curiosos, llenos de inventiva y fascinación, que hoy, todavía, causan asombro por la perfección de sus trucajes y la riqueza de los motivos fantásticos. Jean Mitry, el notable profesor francés, teórico e historiador del cine, nos ha dado unas cuantas referencias de primera mano sobre la vasta y fructífera andadura de Chomón por los estudios (talleres, por entonces) parisinos. En Pathé lleva a efecto una notable colaboración dentro del departamento de trucaje que tiene como jefe a L. Lepine, para el que realiza la fotografía de numerosos films. Tal como la moderna investigación desarrolla sus búsquedas, creemos que reivindicará como se merece al hombre laborioso, genial y eficiente que fuera el cineísta turolense.

Naturalmente que Chomón inicia su oficio cinematográfico en España. Con películas españolas de una mayor o menor trascendencia, pero que, sin duda, perfilan ya la personalidad del mago realizador. Para el exigente Miquel Porter, Chomón es el creador de la zarzuela cinematográfica, concluyendo que “esta modalidad es aceptable en aquel momento, pero que más tarde había de convertirse, al cabo de los años, en uno de los más nefastos vicios de nuestro cine”. Efectivamente, Chomón es el creador de esa zarzuela cinematográfica que, no se olvide, se inicia en los primeros tiempos del cine como sucedáneo teatral, y que anticipa, rudimentariamente, al cine sonoro. Por entonces el llamado *cine parlante*, que populariza Ignacio Coyne, es una tabla de salvación para la competencia que supone el teatro, y a la que Chomón se aferra con una serie de films breves que, sin ninguna duda, servían de ilustración a un disco fonográfico que sonaba, mejor o peor, sincronizado con la imagen.

Chomón realiza una buena colección de películas cuyos temas van de lo ingenuamente cómico a lo pasmosamente fantástico, que pueden ser los antecedentes de un quehacer lleno de atisbos, pero también de desoladoras vacilaciones. “Adiós de un artista” y “Amor gitano”, dan al realizador un prestigio inusitado por aquellas fechas heroicas. Dedicó también tiempo al reportaje y “Boda de Alfonso XIII” es uno de los más afortunados de los que realiza en 1906. Otro film

que lleva el marchamo de lo popular es "Carceleras", como complemento ilustrativo de un disco fonográfico. Pero entre esos ocasionales films de consumo, ofrece títulos que corresponden ya a su verdadera vocación por lo insólito y novedoso. Uno de ellos es "El biombo de Cagliostro", con apariciones y mutaciones misteriosas, otros, "La casa de los duendes" y "El castillo encantado", que recrea con su maravillosa inventiva y su maestría en la utilización del trucaje. "Choque de trenes" es uno de los primeros films de Chomón, realizado en 1902, película española —la primera— realizada con maquetas. Para Antonio Cabero sólo podía compararse "a la cinta de la coronación de Alfonso XIII". "La danza de las mariposas" trata un nuevo tema fantástico que asombra a los públicos de aquel tiempo y dentro de su andadura española, de lo más variada y apasionante, encontramos "La expiación", asunto altamente dramático, según las gacetas de aquellos años, que, dentro de su limitación establecía ya conflicto, nudo y desenlace, según los moldes clásicos de la narrativa. "Los guapos" recoge, en síntesis, la zarzuela del maestro Jerónimo Jiménez que, sin duda, corresponde al nutrido grupo de películas parlantes que tanto difundió Coyne. En 1905, producida por Macaya y Marro, en Barcelona, rueda "Los guapos del parque", realizada en cien metros, con un tema de humor que causó verdadera sensación, proporcionando a Chomón amplio crédito entre los profesionales y empresarios. "Gulliver en el país de los enanos", es un ensayo de trucos donde ofrece la doble impresión como una innovación en el cine español. El asunto, según lo describe Méndez Leite, es muy sencillo: aparece el enano Gulliver encaramado atrevidamente al borde de la jícara de chocolate del rey de los gigantes ocasionando una serie de sustos y de imágenes cómicas que Segundo de Chomón llenaba de donosa intención. "El gusano solitario", es otra película de trucos ingeniosos no exentos de cierto ternurismo.

El cine del mago aragonés, cada vez más prestigiado por sus resultados fantástico-humoristas, gana la voluntad de los empresarios, tanto por la diversidad de los temas como por la limpieza de los trucos y el ingenio de la realización. Sus películas llevan un sello peculiar que las define; una renovación que hace nuevos cuantos argumentos filma. Ofrece a la curiosidad del público de principios de siglo las más agradables y encantadoras sorpresas que jamás pudo soñar. Cierto que a España van llegando películas de un francés preocupado por iguales temas que nuestro paisano, pero no es menos cierto que de la Francia de Georges Méliès le llega un día a Chomón una oferta muy ventajosa de los estudios Pathé para hacer frente al llamado mago de prestigio mundial. Chomón no duda un momento

y corre hacia la Ciudad Luz. París se rinde ante su ingenio. Y luego, es Inglaterra. Poco después se traslada a Roma, a los estudios de Itala Film, como jefe absoluto de un equipo de hombres de la cámara a los que debe aleccionar y dirigir. En Itala Film encuentra a Piero Fosco, futuro realizador de "Cabiria". Años más tarde todos los hallazgos visuales de Chomón para esta epopeya de la antigüedad, serán estudiados meticulosamente, plagiados, por un gran hombre de la cinematografía norteamericana: Nada menos que por David Wark Griffith, en "Intolerancia".



Los sorprendentes efectos fotográficos de Chomón en "Cabiria", de Piero Fosco. (Ampliación de fotograma)

"CABIRIA"

Se habló siempre que Chomón inventó el "traveling", minimizando o ignorando otros hallazgos más importantes en "Cabiria". El historiador y crítico italiano Lino Lionello Ghirardini, en su monumental "Storia Generale del Cinema" (Carlo Mazoni Editore, Milano, 1959), dedica toda una página a la enumeración de los descubrimientos y hallazgos del ilustre turolense: "El gran mérito de Pastrone (Piero Fosco), fue parcialmente compartido por las invenciones del operador del film, el español Segundo de Chomón, especialista en efectos especiales, con las siguientes innovaciones: *El*

traveling, que ensaya el 5 de agosto de 1912 y sucesivamente perfecciona; *Aplicación estética de la luz artificial*, que en "Cabiria" sirve principalmente para "modelar" el rostro de los actores y crear determinado ambiente o ciertos efectos especiales, como el que, por ejemplo, procede de la iluminación desde la base de un decorado. *La utilización adecuada de las maquetas*; es decir, el complemento escenográfico, en modelo reducido, encajado en el decorado de dimensiones normales. *El uso funcional de la panorámica. El ritmo continuo de las tomas cinematográficas. La fijeza de la imagen sobre la pantalla.* Resulta grato que sea un italiano quien haga justicia a Chomón, cuando tantos intentos hubo de minusvalorar su trabajo, o silenciar su colaboración. Hoy, Segundo de Chomón, el turoense genial, ha pasado con todos los honores a la Historia del Cine.

Ignacio Coyne, pionero del cine español

Ignacio Coyne falleció a los cuarenta años en Zaragoza, donde tenía un negocio de fotografía y era empresario del Cine Coyne, uno de los primeros que funcionaron en Zaragoza. Alternaba estas dos actividades con la de realizador de películas, especialmente reportajes y documentales. Le ayudaba en la tarea de transportar la cámara tomavistas y cargarla cuando se consumía el celuloide virgen, un espigado joven que, de electricista en Eléctricas Reunidas, había



Ignacio Coyne en 1909

pasado al salón cinematográfico para reparar las averías de la red del fluido y más tarde pasaría a la cabina de proyección como operador. El Cine Coyne estaba situado en el número 3 de la calle de San Miguel, donde ahora están los billares Goya. Era una sala reducida pero muy coquetona, que ofrecía las localidades de preferencia y general a treinta y quince céntimos, respectivamente. Cuando falleció Coyne, en abril de 1912, Antonio de P. Tramullas reemplazó a su maestro en la tarea de seguir como operador de noticiarios y reportajes, fundando para ello su propia productora.



Cartel anunciador del Cine Parlante Coyne (Archivo de Manuel Coyne)

Las historias del cine español, publicadas hasta hoy, han falseado la verdad respecto a la personalidad de algunos pioneros aragoneses. La figura de Ignacio Coyne es una de las más perjudicadas, oscurecida por Antonio de P. Tramullas, al que se han llegado a atribuir películas realizadas por Coyne. Su prematura muerte contribuyó, sin duda, a fomentar este despiste. Ignacio Coyne desarrolló toda su actividad como pionero del cine español, de 1904 en que inició sus tareas como realizador, hasta 1912, fecha de su muerte. Su labor queda en una serie de reportajes ciudadanos. Errónea-

mente se ha dicho que las películas realizadas en Africa, con la toma del Gurugú y toda aquella histórica campaña, fueron debidas a Tramullas. Un programa de la casa italiana Cines pone las cosas en su lugar, puesto que el nombre de Coyne figura en letras bien destacadas.

Las películas de Ignacio Coyne tenían un sabor especial; reflejaban un gusto por lo evocativo, entonces cotidianismo circundante, que no supo renovar. Tramullas al heredar el lugar dejado por Coyne. Este recogía aquellos matices localistas —la comparsa de gigantes y cabezudos, el tranvía, las calles— como en un urgente afán de plasmar todo aquello que le interesaba de momento, todo lo que se movía, vivía después en el lienzo blanco; todo lo que significara para el espectador zaragozano de aquel tiempo curiosidad, alborozo de contemplarse, quizá con emoción, en la pantalla. Estos enfoques localistas es el tributo obligado de todo artista que no tiene aún a su disposición los hallazgos que vendrán después, pero que recurre a las notas ciudadanas —noticias periodísticas en movimiento—, para excitar la curiosidad del público.

Los temas llevados al cine por Ignacio Coyne anuncian ya, en aquel lejano 1904, una incipiente preocupación social con las gentes que animan los fotogramas de sus films. Puede ser en una colecta benéfica, puede ser la fiesta de la flor —tan popular por entonces—; o el regreso de las tropas de Africa; o también el embarque de los reclutas, con patéticas escenas de despedida, verdaderos documentos testimoniales de la época. O la inauguración de la estación de Canfranc —curioso documento que sigue conservando aún don Manuel Coyne, su hijo—; o ese afán por dar a conocer en otras ciudades la maravillosa novedad que es el cine. Pues Ignacio Coyne, llevando como ayudante a Tramullas, da a conocer en distintas ciudades españolas, especialmente del Norte, el Cinematógrafo de los Lumiére.

Las películas de Ignacio Coyne llevan, claro está, una inevitable limitación; una limitación impuesta por los escasos metros contenidos en la carga de película, la rudimentaria mecánica del tomavistas movido a manivela y esa limitación imponderable de ver las cosas con ojos «no cinematográficos», susceptible a todos los pioneros que aprendieron a «ver» la esencia de las cosas tras largos y costosos fracasos. Se desconoce también el valor del primer plano, que tantas sorpresas ha de proporcionar poco después. Pero es inevitable que en una toma larga o en otra en que el operador pretende aproximarse al objeto que filma, descubra el primer plano o el valor de un detalle. Habría que revisar —suponiendo que esto tenga aún importancia— muchos conceptos y afirmaciones precipitadas. La paternidad del primer plano, la significación de un encuadre, todos aquellos aspectos que los historiadores se han apresurado a consolidar como inamovibles verdades.

Naturalmente que el hallazgo de los primeros planos o los detalles, son meras casualidades, pues el operador no pretendió dar



Sociedad Italiana "Cines"

PARA LA MANUFACTURA CINEMATOGRAFICA

ANTIMA CAPITAL SOCIAL LIBRAS 2.000.000

BERLIN - PARIS - ROMA - LONDRES

VIENA - SAN PETERSBURGO - BRUXELLES - BUENOS AIRES

COPENAGHEU - KARKOW

KIEW - MOSCOU - ROSTOW - TIFLIS - NEW-YORK

WILLIS TELEGRAFIA PROFESSIONALE
Telefono 11208

SUCURSAL EN BARCELONA: Paseo de Gracia, núm. 59

Campaña del Riff Guerra de Melilla

Hermosa película tomada del natural por el operador

D. IGNACIO COYNE

Con especial privilegio del Ministerio de la Guerra

180 metros de largo

Esta interesante película, de gran actualidad, está sacada de negativos, hechos por nuestro enviado especial en el campo de operaciones de la Guerra de Melilla; muchos de ellos han sido tomados bajo una lluvia torrencial de balas enemigas.

Esta, la primera de la serie, está llena de episodios emocionantes.

A primera vista, aparece el célebre panorama del Gurugú, monte que domina Melilla y desde donde los moros tirotean a las tropas españolas a cada momento.

Sigue la «Posada del Cabo Moreno», sitio de las avanzadas y atrinchamiento, donde las compañías vigilan los movimientos de los enemigos.

Sobresale la célebre línea del ferrocarril de las Minas, una de las causas de la actual lucha, con las casas convertidas en fortalezas. De efecto emocionante son los tiros de los obuses de 25 del fuerte Camellos, siguiendo las ametralladoras que vomitan luego constantemente sobre los aduanes rifeños.

Característico es el efecto que producen los Blockaus, defendidos por trincheras. La película nos presenta también a la infantería en acción.

El punto más culminante que cierra ésta, es el bombardeo del Gurugú por los nuevos cañones de acero sistema Schneider.

El espectador puede apreciar los efectos poderosos de las granadas al caer en el campo enemigo y las nubes de humo que invaden a los mismos.

Esta película deja una impresión inmensa, pudiendo calificarse como la más interesante que el objetivo de cinematografía haya obtenido hasta hoy en día.

Pedido telegráfico "MELILLA"

Para estrenar en Barcelona el

See in the last number

Hoja publicitaria de una película de Ignacio Coyne.
(Archivo de Manuel Coyne)

significación o emoción al plano, pero, indudablemente, en la despedida de los reclutas para Africa, en los planos que recogen el gesto de despedida de los familiares, se aprecia una lágrima furtiva enjugada con disimulo; hay, pues, en embrión, una narrativa cinematográfica aparecida en alguna que otra película de Coyne. En el reportaje de la «Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa», que vimos hace años en una sesión del cineclub de Zaragoza, se abría el film con un gran primer plano del cartel anunciador y la cámara pasaba sin interrupción a la llegada de las primeras autoridades de la ciudad; revelando una preocupación por dar a la imagen mayor significado que el de simple reportaje. Así, el reportaje se convertía en algo vivo, no por su animación, sino porque captaba aquello que ofrecía mayor emotividad, un momento trascendente para las personas, como es la emoción contenida, un gesto amargo, la triste sonrisa de una despedida. El ojo implacable de la cámara recoge el miedo, el drama de las madres, la sonrisa forzada de los soldados, el gesto animoso de otros reclutas percatados de que la experiencia africana ha de ser la mayor aventura de su vida. Todos estos motivos hacen que el cine de Coyne tenga un especial valor documental y cinematográfico. La variedad de los encuadres o la interrupción de una escena determinada para ofrecernos otra cuya importancia tiene tanto o más valor que la anterior, ofrece coordenadas que podríamos determinar como el descubrimiento de un ritmo cinematográfico.

Ignacio Coyne sabe dar a su cine expresividad, porque es un gran retratista. Y como tal, busca precisamente el valor del primer plano: una cabeza que se recorta de entre la multitud, un gesto sorprendido y sorprendente, dramático, fugitivo; acaso furtivo, para no descorazonar al soldado que se ausenta. En la inauguración de la estación internacional de Canfranc el sabor especial que tiene en estas fechas el desfile de personalidades invitadas al acto, es impagable; los saludos, con su rancio sello de ceremonia amarillenta; o las correrías de los chiquillos por el Coso, perseguidos por los cabezudos, con otros afortunados momentos del ocio, el trabajo, las fiestas y actos solemnes, en una ciudad de principios de siglo. En todos los films de Coyne se advierte interés por mostrar limpiamente un detalle de significativa actualidad. Este es, principalmente, el valor del cine que nos deja Coyne, un cine que nunca se había valorado lo suficiente debido a la prematura muerte de su autor.

Pero no es esto sólo. Don Ignacio Coyne fue también un prestigioso empresario de cine, que dotó a Zaragoza de uno de los primeros locales de exhibición, de películas que funcionaron en nuestra ciudad. El Cine Coyne alternaba las películas que se proyectaban por entonces, con las suyas propias. Su producción llegó a ser distribuida por la prestigiosa casa Cines de Roma, que no omitía su nombre en la publicidad, por ser éste garantía de calidad. El cine fue la más interesante andadura de este hombre laborioso y eficiente,

romántico y vidente, que en el cine lo puso todo y todo lo perdió por el cine. Coyne viene a ser un excepcional visionario que por su romanticismo a ultranza llegó a perder toda su fortuna. Ignacio Coyne, figura zaragozana de principios de siglo, cuando el cine era una máquina renqueante que llevaba la poesía de las imágenes a los poblados más ocultos, esta figura prematuramente desaparecida, deja una copiosa filmografía que es preciso ir descubriendo poco a poco. Nuestra labor es fatigosa, aunque apasionante. Los periódicos de la época apenas dan cuenta de la actividad de los cineístas que eran vistos con más curiosidad que consideración. La figura de Coyne, interesante y misteriosa, está aún por estudiar.

Florián Rey, costumbrista dramático

Florián Rey anduvo siempre inmerso en el noble empeño de realizar un cine enfocado cara al gran público, sin restar por ello calidad a la obra. La sencillez era su norma, aparte de calar en la entraña misma de lo popular. Su nombre verdadero era Antonio Martínez del Castillo, nacido en La Almunia de Doña Godina. Hizo periodismo en Zaragoza. Ya en Madrid, por su buena facha, entró en el mundillo del cine con buen pie, ya que desde el primer film le confiaron los galanes principales. De la interpretación pasó a la realización y tampoco lo hizo mal, puesto que «La Revoltosa» está llena de hallazgos ingeniosos y mantiene todavía su gracejo y simpatía.

Al cine de Florián Rey se le puede hacer muchas objeciones, pero no hay que regatearle nunca el logro de un bello estilo popular, pensando en el público y haber dado a ese público una obra digna, racial, que pasó las fronteras y conquistó los públicos de ultramar. Para tales conquistas tuvo una colaboradora ideal, Imperio Argentina, la única estrella verdaderamente taquillera que ha tenido nuestro cine. Ambos se complementaban admirablemente formando un binomio indivisible; cuando sobrevino la ruptura, ambos sufrieron las consecuencias. Florián Rey tenía un muy puro concepto del cine, como todo realizador que trabajó en el cine mudo; en repetidas ocasiones manifestó que *el mejor argumento de cine será aquel que no necesite la palabra*. Teoría que la mayoría de los directores, por desgracia, han olvidado.

“LA ALDEA MALDITA”

«La aldea maldita» ha quedado hoy como un film clásico y es también una de las mejores obras de Florián Rey. Llama la atención que un film de tan minucioso desarrollo visual, ocupase nada más que un escaso plazo de realización. El guión lo preparó Florián Rey en seis días, aunque el proyecto de un film sobre las consecuencias de la emigración colectiva de un pueblo, era algo que bullía en su mente desde hacía algunos años. «La aldea maldita» es el primer aldabonazo, el primer gesto digno por un digno cine español. Y es Florián Rey, aragonés, el autor de este grito rebelde contra lo espan-

tosamente mediocre. «La aldea maldita» es un punto de partida para el cine español y esta realidad es triste, puesto que hemos desaprovechado treinta y cuatro años respecto a otras cinematografías para situarnos dentro de la órbita del cine mundial, a pesar de las oportunidades que hubo antes para hacerlo. Florián Rey demuestra su madurez para llevar a cabo esta conquista del cine español. Desdichadamente el desconcierto del sonido que tantos nombres ilustres arrastró, le impedirá demostrar su capacidad.

El estilo visual dominando sobre elementos literarios, destaca poderosamente en «La aldea maldita». La acción es pausada y densa, como corresponde al tema entroncado en la peculiar idiosincrasia castellana, sobria y contemplativa, remansada en el tiempo. La cámara, absorta en esta placidez, se introducía introspectiva en las cosas y en los seres, con esa minuciosidad que años más tarde encontraremos en los documentales más famosos. El film se impregnaba de poesía, de color localista, de renuncia y dolor. Sin concesiones a lo fácil, Florián Rey cometía el error de bifurcar dos temas: el del éxodo y el del honor castellano, tan ancestralmente español. Pero los unía habilidosamente, mostrándolos como si fuera una consecuencia del otro.

Igual sobriedad que en lo narrativo se advertía en lo formal y en la interpretación; recia, contenida y expresiva en Pedro Larrañaga; dulce y dolorida en Carmen Viance, una de las mejores actrices que ha tenido nuestro cine. Desde 1929, el camino del cine español quedaba abierto, accesible al que pretendiera adentrarse en él con la exigencia como una meta y la ambición como salvoconducto. No importando que alguno se rezagase, puesto que el ejemplo de Florián Rey sería como un alerta que advertiría: «Ojo, realizadores mediocres, por aquí pasó Florián Rey».

TEMAS ARAGONESES

En la obra de Florián Rey encontramos cinco films ambientados en Aragón, con problemas y tipos que corresponden a nuestro peculiar carácter y costumbrismo. Problemas religiosos, folklóricos, morales y pasionales. Muy localistas y aragoneses, pero por lo mismo, universales. Los títulos de estos films autóctonos son: «Gigantes y cabezudos» (1925), «Agustina de Aragón» (1928), «Nobleza baturra» (1935), «La Dolores» (1939) y «Orosia» (1943). «Nobleza baturra» y «Orosia» son dos de las mejores obras de Florián Rey, y el segundo es uno de los últimos intentos del gran realizador aragonés en pro de un cine digno, sencillo, costumbrista, con un sentido de lo documental, lleno de notas dramáticas y pasionales capaces de arrancar la emoción a los públicos. Entroncadas en el cine mudo y con sus obvias limitaciones, «Gigantes y cabezudos» y «Agustina de Aragón», marcan la ruta ascendente en los aspectos comerciales de un cine objeto del desprecio y la indiferencia de los empresarios, pero que respalda un público interesado por los nobles propósitos de nuestro cineísta. Si «Gigantes y cabezudos» era fiel a la letra de la famosa zarzuela, con sus llamadas a un fácil baturrismo, se impregnaba en cambio de emoción y sinceridad en las secuencias del Rosario y el encuentro de Pilar y Jesús. La guerra de Cuba tomada en la zarzuela como fondo ambiental y romántico, se visualizaba patéticamente, especialmente

en la llegada de los repatriados, «Agustina de Aragón» desarrollaba una historia de amor entre Santica, moza aragonesa, y Duval, teniente francés de las tropas invasoras. Agustina sufría un proceso por respaldar estos amores y había en el film una intención pacifista resumida en las palabras de Santica, ante el amor perdido: «¿Se acabarán para siempre las guerras?» Y ante la respuesta muda, toda elocuencia, la joven enamorada se rebelaba contra lo imponderable. Todo estaba insinuado en el film y la guerra se adivinaba más que se mostraba. Rodada con escaso presupuesto, Florián Rey demostró su capacidad e inventiva. Con un guión convencional, donde incluso se procesaba a Agustina de Aragón por alta traición, importaban más los matices y el respeto hacia una gesta aragonesa, que las incidencias del relato.



Espléndido interior de "Nobleza baturra", de Florián Rey
(Archivo del autor)

"NOBLEZA BATURRA"

Imperio Argentina, en una entrevista concedida a la revista «Film Ideal», reveló la minuciosidad y exigencia de Florián Rey en la preparación ambiental de «Nobleza baturra», que vivió en uno de los pueblecitos de los alrededores de Borja durante dos meses, para localización de exteriores y con el propósito de que Imperio asimilase gestos y acento del pueblo aragonés. Asombra que en 1935 se llevara a cabo una tan meticulosa gestación, pero las razones están bien claras si se tiene en cuenta la exigencia profesional del realizador y la circunstancia de poner en práctica un sueño acariciado desde

hacia mucho tiempo: rendir tributo de admiración a la mujer aragonesa y cantar su honestidad.

Florián Rey dirigió «Nobleza baturra» con amor y un pleno conocimiento de los problemas aragoneses: la sed de la tierra, el honor, la calumnia, el caciquismo...; aunque los aspectos más visibles quizá se viertan mejor en su populismo, en lo racial y en la nobleza de una raza que poco sabe de hipocresías o traiciones. Lo popular, en los tipos más destacados en el argumento, aunque encaje mejor en el coro, compuesto como en la tragedia griega por lo más vivo y sensible del conjunto. Un coro espectador y expectante, que condena o absuelve a los aparentemente culpables o a los circunstancialmente virtuosos. En lo popular está la raíz del film encajado perfectamente en las secuencias del Rosario de la Aurora, cuando Pilar y Filo salen de casa para las oraciones matinales con la intuición de que algo infame se ha fraguado. Tenemos en esa visión de lo popular, el apasionamiento de la condena de la mujer; en la copla infamante coreada en la plaza del pueblo, y en el desprecio que, en oleadas, parece cebarse en la desgraciada Pilar. Lo racial, está en el empaque sereno del tío Eusebio, por la honradez que emana; como lo está en su imprevisión aldeana. El concepto del honor es, ante todo, una ley en la vida de estas gentes. Está posado en los dramas calderonianos y en todo el teatro clásico, como lo está en las tragedias más vulgares de la vida. El honor, la honra en este caso aragonés, dilucida el destino amoroso de una mujer. Una mujer sin honra no puede vivir y la honra es para Pilar más importante que el amor con serlo todo para ella. Una mujer deshonrada debe huir hasta de sí misma, morir para sus familiares, para su pueblo y su Virgen.

En lo localista, la ronda ocupa un primer plano. La ronda que infama y la ronda que limpia. Tenemos las faenas campestres, el pastoreo, la escasez de agua para el riego; la trilla en la era luminosa, dorada por la mies. Sobre el trillo, la figura gentil de Imperio Argentina cantando la jota magallonera de «La siega». Tenemos, también, el arreglo matrimonial entre las dos familias, cuando los que han de casarse apenas saben hablar... En «Nobleza baturra» el drama es suave, inmerso en la melancolía. María del Pilar, briosa y retadora, se trueca en mansa, humilde y resignada. Marco, ante la abnegación de la mujer, decide claudicar. Sebastián sacrifica su honor para restituir el de Pilar. La nobleza aragonesa triunfa. La música es otro de los aspectos importantes del film. La música a gran orquesta y a gran rondalla, compuesta, orquestada y dirigida por Rafael Martínez del Castillo, el famoso violinista, hermano de Florián Rey, aragonés también. Las partes orquestadas adquieren una briosa plasticidad de la secuencia de la fiesta en casa del tío Eusebio y una menos convincente realidad en la copla de la calumnia, cuando todo el pueblo vocea la jota infamante. Pero estas incrustaciones musicales encajan perfectamente cuando Imperio Argentina se pone ante el espejo la pañoleta para ir al Rosario de la Aurora y canta su amor de mujer aragonesa, la alegría de sentirse amada por Sebastián. «Nobleza baturra», por su estructuración sobria, recia y viril, es un film que todavía se ve con interés, y es superior, desde luego, a la versión muda, realizada por Juan Vilá Vilamala en 1925 y a la realizada, en color, por Juan de Orduña, en 1965.

“LA DOLORES”

Después de «Nobleza baturra», Florián Rey rueda «Morena Clara», sainete costumbrista de Quintero y Guillén, que tiene un gran éxito popular y consolida el prestigio del director aragonés, de Imperio Argentina y del actor cómico Miguel Ligeró. Después, la guerra civil interrumpe los proyectos de Florián. En Berlín dirige «Carmen, la de Triana», otro éxito para el director y su estrella, pero sobreviene la ruptura que afectará gravemente la carrera de ambos. «La canción de Aixa», es una película sin nervio y gracia. En 1939, Florián Rey, separado artísticamente de Imperio Argentina, rueda en los Estudios de Aranjuez, «La Dolores», tema aragonés basado en la famosa obra de Felfú y Codina, que interpreta Conchita Piquer. El director aragonés parece querer refugiarse en un tema de su tierra que pudiera significar otro éxito de público, puesto que la fama de la moza bilbiliana popularizada en una copla maliciosa, se prestaba a un drama similar al de María del Pilar en «Nobleza baturra». Pero la inspiración no parecía ser tan generosa como cuando Florián tenía a su lado la musa Imperio Argentina.

A «La Dolores» le falta la unidad que informaba a «Nobleza baturra», su solidez dramática y, sobre todo, falta la presencia de Imperio. La escasa fotogenia y pocas dotes de actriz de Conchita Piquer dan una Dolores de cuplé, que se luce cantando, pero que apenas puede ofrecer un tipo convincente de mujer aragonesa, ultrajada por una cuarteta calumniosa. Había algunas secuencias de bella factura plástica, como en el momento que los labradores vuelven a sus casas al atardecer, concluida ya la larga jornada diaria; mientras, suena la canta popular: «Yo tenía, yo tenía — una cadenita de oro, — y un día se me perdió, — y de sentimiento lloro». Anticinetográficas resultaban las numerosas canciones de Conchita Piquer y la escena final entre Melchor y Lázaro, que culmina en tragedia, apenas lograba rozar lo dramático.

“OROSIA”

La obra culminante de Florián Rey es, sin embargo, «Orosia», realizada en 1943, tras una serie de películas de desigual calidad. El triunfo en Venecia con la segunda versión de «La aldea maldita» no logra dar lustre a un film demasiado estático y austero, cuya estrella fundamental es Enrique Guerner, autor de una bella fotografía en claroscuro que anula la vitalidad de los personajes y las situaciones dramáticas. Sin la fuerza de la versión de 1929, revela, sin embargo, el honesto empeño de nuestro paisano en pro de un cine con problemas y contenido social. «Ana María», «Idolos» y «Deber de esposa», son películas «alimenticias» que Florián debe realizar como profesional que es para cubrir el compás de espera hasta «Orosia».

Con motivo del estreno del film, Florián Rey hizo en enero de 1944 las siguientes declaraciones: *Creo que nuestro cine tiene un campo internacional amplísimo cuando es profundamente nacional. Las películas, como toda obra de arte, deben ir por el mundo con personalidad propia. Las mejores cintas americanas, las que han tenido éxito en todas partes, son aquellas que sólo en América podían hacerse. Y lo mismo ocurre con las francesas, con las inglesas, con las italianas,*

con las alemanas... Ni quiero ni puedo hacer comedias de tipo yanqui, porque no soy yanqui. Y como soy español, debo hacer dramas españoles. Sobre «Orosia» decía que era la exaltación de lo popular en torno a una figura de mujer, absoluta y racialmente española, de las que no se pueden traducir. La he llamado Orosia porque Santa Orosia, que vino de Hungría a nuestras tierras, es la Patrona del Alto Aragón. Rara es la familia de esa región en la que no hay una Orosia. Y en mi Orosia he tratado de personificar las virtudes de la mujer aragonesa. Que son, al fin y al cabo, las de todas las mujeres de España. Lo maravilloso de nuestro país es el invariable sentido de unidad entre todas sus zonas. Por eso los personajes castellanos de "La aldea maldita" y los aragoneses de "Orosia" son los mismos: son esos labradores de costumbres patriarcales, valientes cuando hay que serlo y caballeros en todo instante. Sobre el fondo religioso de Orosia» opinaba Florián Rey así: El fondo de la película tenía que ser religioso, porque España es religiosa y porque nuestros máximos valores emotivos se emparejan siempre con los sentimientos entrañables de la religión. Creo que la mejor escena de "Orosia" es la de la misa de los pastores. En el Alto Aragón, los pastores, repartidos en kilómetros y kilómetros, no pueden ir a misa; pero la misa va a ellos. En el centro de un valle se hace el Santo Sacrificio, que empieza al despuntar el sol, y los pastores de toda la comarca, en sus apriscos lejanos, siguen con infinito fervor una misa que no ven, pero que es para ellos. El valle, con sus rocas tremendas, con sus gargantas y sus picachos formidables, se convierten en una catedral gigantesca.

Para su realizador, «Orosia» venía a ser «como una depuración» de «La aldea maldita». Había sinceridad y drama en la pasión de la doliente mujer que ha visto morir, herido por mano asesina, al hombre que amaba con toda su alma. Esta sinceridad, la belleza del ambiente, daba fuerza al relato. Una fuerza que llegaba a los públicos de todas latitudes. Mi entrañable amigo José Fustero, que volvió a ver este film en un cine de Brooklyn, me contaba hace poco, que impresionaba ver a un público norteamericano pendiente del drama de unas gentes aragonesas. «¡Qué bueno era Florián Rey!», decía. «A mí me parecía estar dentro de un oasis y acento e idioma me sonaban maravillosamente». Pocos realizadores de nuestro país consiguieron lo que este aragonés que, sin perder su españolismo, lograrse una audición tan vasta y heterogénea; tan respetuosa como emocionada.

Un aragonés universal: Luis Buñuel

El primer film que realiza Luis Buñuel se entronca a la vanguardia francesa que él ha vivido, primero como ayudante de dirección de Jean Epstein y como espectador asombrado después en las salas especializadas de París. Es del todo punto inevitable el empadronar su cine en un movimiento de búsquedas, de experimentaciones y de intenciones epatantes de aquellos últimos años de la década de los veinte, sin que Buñuel pueda prescindir, de momento, de las fórmulas de la escuela parisiense, aunque rápidamente se libere después de ellas.

La vanguardia cinematográfica vive una tediosa mansedumbre en los cines del viejo Montmartre asustando a un público específicamente burgués, que es el cliente asiduo a unas sesiones nutridas con más artificio que audacia, síntoma inquietante del cariz tomado por un cine independiente que empieza a depender ya de lo deformado y caduco.

“UN CHIEN ANDALOU”

Son dos españoles afincados en París, los que en 1929 se alzan en abierta protesta contra todos los postulados establecidos. Luis Buñuel, con el pintor Salvador Dalí, ponen veto —el primero— al conformismo de los abstractos, a un cine realizado con figuritas geométricas, naturalezas muertas y charlatanería ambigua. Dalí, proporciona un argumento lleno de las teorías de su pintura y de la postura que adoptará más tarde en el arte y artificio de su vida. Luis Buñuel, lo realiza seguidamente. Nace así, «Un chien andalou», entroncado también en la escuela surrealista que acaudilla André Breton enarbolando su famoso «Manifiesto del Surrealismo».

Todos los conceptos del cine abstracto se vienen abajo con escándalo estruendoso, al igual que cae el ciclista del film, con todo su bagaje de intelectualismo. Aquella teoría de Germaine Dulac de que *la acción cinematográfica no debe limitarse a la persona humana*,

sino extenderse más lejos de ella en el dominio de la naturaleza y de la fantasía, queda superada por esta película que anula la beatería de las gentes. Dalí y Buñuel se ríen del alma de las cosas; creen que lo esencial, lo contundente, debe acusarlo el espectador directamente, en una caudalosa comunicación, ininterrumpida, entre objetos y sentidos. Buñuel crea para el efecto una serie de planos-choque que tienden a establecer contacto físico con el público. El dolor transmitido a toda la sala golpea contundentemente a la cómoda indiferencia de los snobs. El plano del ojo humano, sajado por una navaja de afeitar, echa por tierra todo el seudointelectualismo de la vanguardia. En la sala donde se proyecta la película —efecto que mantiene al correr de los años su virulencia—, se escuchan los mismos ayes dolorosos y es unánime el movimiento instintivo de las manos, que buscan la parte herida. Es un buen shock como punto de arranque, que informaría al film todo. Un crítico tan preparado como J. B. Brunius, diría que *alguna confusión existe posiblemente*; la confusión, sin embargo, está en él y en otros comentaristas. Se intenta establecer una continuidad consoladora y anecdótica de la trama pretendiendo explicar la significación de sus planos-choque. Este que damos, es uno de los muchos ejemplos:

«Hay que rasgar los ojos para ver; reventar las pupilas.

La joven snob no juega ya con muñecas; lleva en la caja la mano sangrante de un hombre y la contempla impasible.

Ante la joven deportista, el hombre lascivo es impotente y nada puede esa fuerza vesánica capaz de arrastrar el lastre de los prejuicios morales de una humanidad asnal.

Borra la boca el deseo y la cubre el objeto de la mirada.

La mente enferma forja el desdoblamiento y recuerda pretéritas liberaciones de la adolescencia y el estudio. Pero los libros que el «otro yo» ofrece se convierten en pistolas que acribillan al otro ser, matándose a sí mismo.

Una salida de la casa al mar y el escepticismo que lanza los últimos jirones de prejuicios al agua.

Entonces surge la primavera alegre, de almas jóvenes, cuerpos sanos que brotan de la tierra como nueva vegetación».

CONSECUENCIAS

Pero el esquema de la primera secuencia de «Un chien andalou», en el prólogo establecido en el guión, no puede ser más sencillo:

«Erase una vez...»

Un balcón en la noche.

Un hombre suaviza la navaja de afeitar tras el balcón. El hombre contempla el cielo a través de los cristales y ve...

Una ligera nube avanzando hacia la luna llena.

Una cabeza de una señorita de grandes y abiertos ojos. El filo de la navaja se aproxima hacia uno de sus ojos.

La nube ligera divide en dos la luna.

El filo de la navaja de afeitar corta el ojo de la mujer, seccionándolo.»

Para Salvador Dalí, «Un chien andalou» era la película de la adolescencia y la muerte; Eugenio Montes, diría que era un film de belleza bárbara y elemental, donde había esencia, no refinamiento.

Buñuel diría años más tarde, que las imágenes de «Un chien andalou» no intentaban atentados sensoriales, sino que su significación era la que ellas mismas expresaban. En una conversación que sostuvimos con Buñuel explicó la elaboración del guión, escrito en colaboración con Dalí. Casi toda la secuencia del ojo y buena parte del resto de la película, corresponde a experiencias oníricas «sufridas» la noche anterior y que ambos guionistas se narraban entre divertidos y serios.

Pero el escándalo ya estaba en marcha. Dalí, siempre oportunista, dice en su libro «Vida secreta de Salvador Dalí»: ¡Voy! ¡Voy llegando! Llegué a tiempo. "Un chien andalou" era la película que yo iba a clavar en el corazón mismo del ingenioso, elegante e intelectualizado París, con toda la realidad y todo el peso del puñal ibérico, cuyo puño está hecho del suelo sangriento y petrificado de nuestra prehistoria y cuya hoja está hecha de las llamas inquisitoriales de la Santa Inquisición Católica, mezcladas al acero turgente y candente de la resurrección de la carne... Nuestro film destruyó en una sola tarde diez años del seudointelectual vanguardismo de postguerra.

"Un chien andalou" me distrajo de la carrera social en que Joan Miró habría deseado iniciarme. —Prefiero empezar con asnos podridos —le dije—. Esto es lo más urgente; lo demás vendrá por sí solo. No me equivocaba.

«Un chien andalou», al margen de la opinión dispar de sus autores —la postura pura y la impura—, ofrece encomiable austeridad en la forma, en contraste con los elementos utilizados por la vanguardia. Formalismo que contrasta, por otra parte, con la trágica concepción de su contenido.

CRITERIOS

La disparidad de criterios ante el cine de Buñuel ha dicho demasiadas cosas absurdas que partían más de las banderías que de la objetividad. Para algunos, es vanguardismo —palabra que no gusta nada al realizador aragonés—, hermetismo o erotismo. Para un segundo grupo es apreciable su contacto con la realidad, por la aplicación al cinema de los tics surrealistas o por lo que influyó en el

lenguaje cinematográfico. Para un tercer grupo, Buñuel es el autor de una brutal provocación. No les cabe, por fin, la duda a otros, queriendo desentrañar el cine de Buñuel —que a nosotros nos parece de gran diafanidad—, admirar «Las Hurdes», teniendo para «Un chien andalou» y «L'Age d'Or», unas pocas frases amables estimando que su benevolencia se justifica por esta incorporación al cine de la escritura automática y la visualización del absurdo y lo insólito.

Por otra parte, Salvador Dalí, con motivo del estreno de «L'Age d'Or», ponía en la cima del escándalo la película al declarar que su idea general al escribir el guión, era presentar la pura línea de "conducta" de un hombre que busca el amor enfrentándose con los innobles ideales humanos y otros miserables mecanismos de la realidad. André Thirifays, ha dicho —acaso con bastante justeza— que la obra de Buñuel es como un grito que ambicionase la acción de cualquier trompeta de Jericó.



Luis Buñuel, actor en "Llanto por un bandido", de Carlos Saura
(Archivo de Pedro-Cristián García Buñuel)

"LAS HURDES", O EL DOCUMENTO

Los primeros fotogramas del discutido documental «Las Hurdes» (Tierra sin pan) plantean, de antemano, un ambiente. La dureza de

la fotografía va pareja a lo que vemos. Es la fiesta mayor del pueblo y la alegría de los hombres y mujeres que la festejan, lleva la sombra de la tragedia. Pero Buñuel se limita a la visión directa, exponiéndolo sucintamente, de un problema de la región hurdana. Sin latiguillos o deseos de agrandar la realidad. La honesta visión de unos hechos dolorosos y su objetividad, no eluden, claro está, el terrible espectáculo. Esto es así, parece decir, aunque a vosotros os horrorice.



Buñuel: "Las Hurdes". — (Archivo de Pedro-Cristian G. Buñuel).

Don Miguel de Unamuno, hablando de «Las Hurdes», decía: *La pobre gente hablaba de su vida, mansa, humilde, resignadamente. Me entró la duda de si sus quejas eran rituales, eco de lo que han oído a los que se constituyen en sus abogados, o una forma más de nuestra característica quejumbrosidad española, de esta detestable manía de pordioseros de estar siempre lamentándonos de nuestra suerte y la de nuestra patria. Me entró la duda de si toda ello no era sino la voluptuosidad de la queja. Porque es el caso que ellos apenas emigran, y si salen, vuelven pronto a encerrarse allí... En las Erias, en invierno, el sol no dura más de cinco horas, de nueve a dos. Pero allá arriba, en otra mucho más miserable alquería, colgada en las abruptas cuevas de un sombrío repliegue de la montaña, allí apenas si hay sol. Sus misérrimos moradores son, en su mayoría, enanos, cretinos y con bocio. Nuestros informantes atri-*

buñarlo a la falta de luz del sol. Otros lo han atribuido, al buen tuntún, a lo corrompido de las aguas...

Hay en el film algo hiriente. El realizador echa mano a muchos elementos de matiz surrealista que el propio ambiente le facilita en abundancia; algo de donde emana un aire de muerte. La secuencia de la escuela donde el maestro hace escribir en la pizarra: «Respetad los bienes ajenos», para en contracampo mostrar las propiedades cultivadas con cuidado, lleva implícita una intención social, a las muchas que saldrán al encuentro del espectador sensible. Otros muchos planos de brutal impacto harán del documental un producto de escándalo, especialmente aquellos que muestran a unos niños mojando el pan en aguas llenas de gérmenes o la brutal secuencia del borrico devorado por una enorme nube de abejas, reflejo vivo de la secuencia de los burros muertos que arrojan su putrefacción sobre el blanco teclado de un piano, en «Un chien andalou».

Buñuel dosifica un tiempo cinematográfico que da al documental ritmo y vida interior. Los aspectos sociales se desprenden de la imagen, en las tierras improductivas, el hacinamiento, la prosmicuidad o el incesto. Años más tarde, Flaherty, en «Hombres de Aran», llevará a cabo una dramatización en tiempo sinfónico de la penuria de otra región del globo tan mísera como la mostrada por Buñuel, pero, de momento, no le interesan a nuestro paísano los tiempos sinfónicos que parecen entusiasmar al autor de «Nanouk, el esquimal». Pero el realismo de Buñuel nada debe al documentalismo británico que ha impuesto desde hace poco tiempo Grierson, pues es una secuela del surrealismo de sus films precedentes. Hay planos de referencia, especialmente en aquellos tics de mayor significación visual. Buñuel re-crea lo visto con motivos estremecedores. El crescendo de un detalle, cuya visión resulta poco grata, es lo que hace terriblemente hermoso este film. Es un Buñuel pleno, maduro, que por vez primera hace el cine que le gusta. Un cine audaz, verdadero, que proclama su verdad de hombre independiente.

LUIS BUÑUEL, FIEL A SI MISMO

«Los olvidados» es una de sus primeras obras importantes, realizada en Méjico, en 1950. Vino a revelar al mundo que el genio de Buñuel, después de dieciocho años de ostracismo, seguía latente, combativo e independiente. Es un film duro, realizado sin ninguna concesión, y una de las obras más significativas de toda la cinematografía. Su argumento gira en torno a la delincuencia juvenil y el escenario es la propia capital mejicana. Pero los tipos, las motivaciones, esa animalidad feroz de los chicos abandonados en la calle a merced de todos los impulsos y privaciones, estimulados por el odio, es común a todas las latitudes del mundo, Buñuel parte de un realismo casi alucinante que refleja un inframundo con gentes de la peor catadura

social, y va mostrándolo objetivamente, sin detenerse aquí o allá, para dejar al espectador que saque sus propias conclusiones. Pero el espectador descubre un mundo ignorado hasta ahora por el cine y las escenas de los muchachos delincuentes de «Dead End», de William Wyler, quedan como meros pilones de azúcar comparadas con esta fascinante «corte de los milagros» de «Los olvidados», donde mendigos, tahures, golfillos a punto de traspasar cierta línea, ciegos malvados y rencorosos —la sombra del Lazarillo de Tormes se cierne constantemente en el film—, forman una especie de tribu alucinante, brutalmente apaleada siempre, vivero de tremendas venganzas, robos y asesinatos. Todo deja en el film una amarga estela de realidades que Buñuel va jalonando con su estilo personal, entre real y poético, como en la secuencia del sueño de Pedro, de acusado corte surrealista, que viene a ser como un aviso del destino del desgraciado muchacho. Toda la fuerza de la narración emana de la visión desgarrada de unos seres que subsisten dentro de un mundo civilizado. La acusación de Buñuel —si la hay, puesto que sólo muestra una realidad— se hace extensiva a distintas capas de la sociedad. Lo psicológico cobra brío inusitado y los dos personajes principales, Pedro y el «Jaibo», son ofrecidos, como ejemplo de delincuente recuperable, el primero; como malo integral, el segundo. Buñuel está en la línea agresiva de «Un chien andalou», «L'Age d'Or» y del documental «Las Hurdes», puesto que «Los olvidados» tiene más de documental que de película de ficción.

En «Ensayo de un crimen» («La vida criminal de Archibaldo de la Cruz»), la figura de Archibaldo, un buen burgués con todas las inhibiciones propias de su condición, contrasta con la realidad de que todos los crímenes cometidos han sido fruto del azar, sin la intervención directa del hombre que deseó la muerte de sus víctimas. Partiendo de una teoría freudiana, sobre un fondo de burlesca intención, recoge Buñuel ciertos complejos de la niñez simbolizados por un rencor infantil hacia la institutriz que cuidó de Archibaldo; rencores, al parecer, contenidos en un amuleto mágico, una cajita de música, que «libera» siempre a Archibaldo de aquellos a quien ha querido eliminar. Una de las escenas más intencionadas y crueles ofrece la cremación del maniquí que reproduce la efigie de Miroslava, como trasunto de ciertos autos de fe en el pasado. En Archibaldo, alienta un asesino en potencia y Buñuel ofrece sus peculiaridades más estremecedoras con refrescantes dosis de humor negro, pero sienta el principio moral de la responsabilidad que recae sobre los individuos que han deseado la muerte de sus semejantes. Archibaldo, impune a la justicia de los hombres, es condenado por su propia conciencia.

«El ángel exterminador» sigue a «Viridiana» en orden de realización dentro de la filmografía buñuelana. Es, posiblemente, su obra más personal, estrechamente vinculada a «L'Age d'Or», de inolvidable recuerdo. Como en aquélla, se fustiga la hipocresía, la falsa moral y «todos los miserables mecanismos» sobre los que se sustenta nuestra sociedad. Buñuel pone a prueba una facción de esa sociedad di-



Buñuel: "El ángel exterminador". — (Archivo del autor)

rigente, la más brillante, saliendo muy deslucido el superficial barniz con que se cubre. Los símbolos y «tics» surrealistas representativos del estilo buñuelano, quizá desconcierten, pero nunca, como ahora, el hombre de Calanda había ido más directamente a sus propósitos de denuncia. Su ironía, socarrona algunas veces, se posa en un grupo de invitados que deciden pasar una noche de agradable reunión. Pero antes de que lleguen a una de esas casonas coloniales emplazada en la calle de la Providencia, los criados la abandonan presurosos, igual que hacen las ratas al presentir la peste. Tal premonición augura que algo pasará en la mansión de los Nobile. Y algo sobrenatural los retiene durante muchos días en un salón de la casa, sin que ninguna barrera natural les impida salir a la calle o trasladarse a otra pieza de la casa. Poco a poco, los instintos más perversos se van mostrando, convirtiendo el refinamiento en bestialidad. El tono crítico utilizado por Buñuel se enriquece con el humor y la ironía del que está contemplando un espectáculo impagable, en ese despliegue de humillaciones que Buñuel somete a sus personajes. La fantasía y lo insólito se corporeizan y el confinamiento de los invitados llega a ser abrumador para el espectador. La agresividad de «Un chien andalou», ha sido superada aquí.

Uno de los grandes éxitos de adaptación galdosiana hecha por Luis



Buñuel: "Tristana"

Buñuel, es «Nazarín»; repite la feliz experiencia con «Tristana», más que basada, inspirada en el relato del autor de los «Episodios Nacionales». «Tristana» mantiene el tono crítico que tanta fama ha dado a nuestro paisano, e insiste en ofrecer una sociedad española del primer cuarto de siglo, cuando la ciencia del disimulo y las apariencias, reprimían buena parte de la vitalidad de nuestras gentes en hipócrita mansedumbre, acantando ciertos principios de conducta. El tono austero de Buñuel se acopla admirablemente a la narrativa galdosiana, cuya pintura ambiental y retrato de tipos populares, informan su obra toda, aparte, claro, de un liberalismo sin exaltaciones, que descubre vicios y taras de una burguesía enquistada en sus tradiciones y prejuicios. Luis Buñuel construye su film clásicamente. In-

daga en los personajes estableciendo conductas previas, que remacha luego en unos contrastes para mostrar su evolución. Del ambiente no hace una decoración sino un clima específico que no puede ser otro para las gentes que lo viven. El diálogo se hace mordiente; el gesto blando de Tristana, se torna duro y rencoroso, despiadado, pasada esa edad en que la realidad ofrece un camino áspero para la mujer mutilada y sin ilusiones. Los personajes, en su pequeño mundo, establecen su pobretonería mental. Buñuel capta una sociedad vacilante y ficticia, casi moribunda, agotada en tertulias y murmuraciones. Asistimos, también, a los primeros conatos del despertar de una clase trabajadora marginada y sufriente. «Tristana» es un film denso y fluido, que mantiene el prestigio de cineísta independiente del gran realizador aragonés, que, pese a quien pese, sigue fiel a sí mismo.

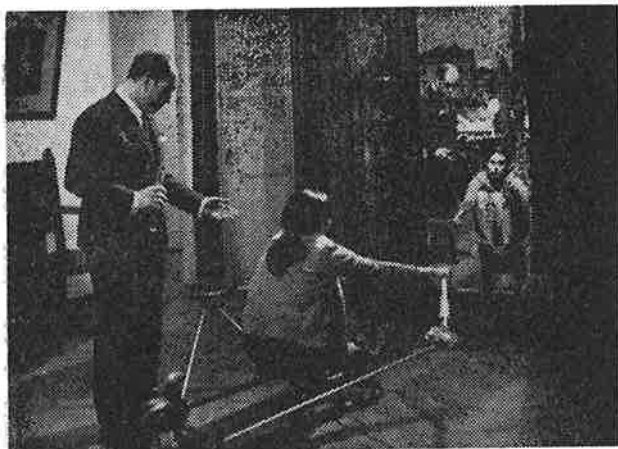
El cine de Carlos Saura

Creo que fue «La caza» el primer film que vimos en Zaragoza de Carlos Saura. Tan lamentable decisión por parte de las empresas, no impidió que el Cineclub de Zaragoza ofreciese en una fecha razonable su revelador documental «Cuenca», pero no nos cupo igual suerte con «Los golfos», una obra casi madura, ni con «Llanto con un bandido». Aún es tiempo de dar la primera a un amplio sector de aficionados que desean conocer la totalidad de la obra de este gran realizador aragonés. Saura da a «La caza» una progresión dramática que culmina en tragedia. Partiendo de indicios localistas o indagatorios, los personajes van definiéndose a lo largo de toda la narración y tanto su conducta pasada como la presente quedan vinculadas a unos procesos psicológicos que tienen su raíz en una parcela de sus vidas que les afectó hasta hacerles virar de rumbo. La guerra civil es uno de los motivos y la dramatización de la cacería, teniendo de fondo ambiental uno de los escenarios de la contienda, contribuye a que estos hombres se definan y expresen sus pensamientos o manifiesten sus rencores.

«La caza» es un film construido magistralmente en tiempos perfectamente marcados y sincronizados a la tormenta interna que se va incubando en cada uno de los tres personajes principales. El muchacho es un testigo pasivo de cuanto se desarrolla en derredor suyo y, cuanto más, sólo un enlace para que esas pasiones queden delimitadas en una época precisa: la de los que combatieron y los que nacieron después de hacerse la paz.

La construcción de las secuencias corresponde, en su mayor parte, a unos conceptos sinfónicos que la estructuran y armonizan, como es la caza, donde, aparte de ofrecer una minuciosa planificación de elementos irracionales paralela a este alarde documental, aprendemos a conocer definitivamente a los hombres que viven la cacería, unos como pretexto para sus fines; con propósitos humillantes, otros. Un montaje inteligente donde alternan grandes planos de rostros y planos generales o de puro detalle captados con teleobjetivo, dan a la secuencia una vitalidad, dramatismo y ritmo muy eficaces.

La dramatización de un hecho tan mínimo, que Saura convierte en trágico, aparte de mostrar una de las estampas más terribles del cine español, le acreditan como una de las personalidades del cine europeo. Ritmo, ambiente —ese calor del coto de caza que se filtra hasta el espectador—, catadura humana, elementos ambientales —el esqueleto, el maniquí, el guarda tullido, los insectos—, hablan de un realizador preocupado por las pequeñas y grandes cosas aplicadas con inteligente criterio al film.



Carlos Saura :
"Peppermint
frappé". - (Ar-
chivo del au-
tor)

Su film siguiente «Peppermint frappé», es una indagación psicológica sobre la inhibición. La inhibición —parece decir su realizador— puede llevar al individuo que la sufre hasta el odio, hasta el crimen. Alrededor de tal esquema ha construido Saura una película de tanta ferocidad en su desenlace como «La caza». El clima provinciano, el limitado horizonte del doctor, cuyo «hobby» son los «colages» eróticos, que ha permanecido soltero por timidez o egoísmo, son constantes que Saura ha trabajado a conciencia hasta dejarlas definidas. A partir de esa definición es cuando empezamos a conocer a Julián y sus problemas de célibe. Pero hay más cosas, además de encuentros con amigos que lo retrotraen a sus complejos, como es el caso del matrimonio amigo que le visita. Si en «La caza» había una total ausencia de dinámica exterior, compensada por otra de vida interna capaz de corroer a los personajes, en «Peppermint frappé», el ritmo externo se ha vivificado, remansando el psicológico. El desenlace tiene igual ferocidad en ambos films. Pero esta dinámica externa no es uniforme; aparece cuando los personajes intentan ahogar sus recuerdos o impulsos más primarios. El ambiente está condicionado a la idiosincrasia del doctor y sobre ella se construye la parte más importante de la película. Los sueños que todos hemos vivido alguna vez

en la vida, esos rostros entrevistados apenas por la imaginación, los lugares que creemos conocer aunque nunca los hayamos pisado, son retazos de vida que a Julián le hubiese gustado vivir de verdad. Y en esa frontera entre el sueño y la realidad, la poesía y la prosa, debemos colocar las apetencias del médico conque se encallece por el deseo, en un onanismo mental, enfermo y persistente.

Carlos Saura dedica su película a Luis Buñuel, por considerarlo su maestro. Acaso por ello se inicia con una secuencia onírica, que puede ser homenaje, pero también un importante conflicto en el relato. Aquello que hemos soñado alguna vez guarda íntima relación con nuestros deseos frustrados, ha dicho alguien. Y la obsesiva sospecha de que el sueño sea premonición, llena la mente de Julián. La mujer de sus sueños (una bella muchacha que conoció en Calanda durante la Semana Santa, entre redoblado fragor de sus tambores), se hace tangible en la esposa de uno de sus mejores amigos. Saura construye una hermosa, pero terrible tragedia moderna, que afecta a personajes encajados en la vida provinciana, en especial a los individuos de su más calificada burguesía. En «La caza», había que atisbar el origen de la violencia después de una situación tensa entre los personajes; se trataba de un desenlace previsto, acumulado a través de los años, que estallaba al final incontentiblemente, aniquilando a sus protagonistas. Algo similar sucede en «Peppermint frappé», respecto a la conducta criminal del doctor, a su subconsciente, uno de los personajes más diáfanos y complejos del cine español.

Las historias narradas por Saura a partir de «La caza», se «purifican» con una constante austeridad en sus atracciones dramáticas, a base de eliminar personajes, acotar ambientes y sublimar climas, hasta originar un conflicto trágico. El discurso de los personajes se minimiza en frases necesarias por lo informativas. El realizador crea su mundo a través de una situación interna que va tensándose hasta la ruptura. El esquema funcionó admirablemente en «Peppermint frappé» y en «Stress, es tres, tres». Y vuelve a funcionar eficazmente en «La madriguera», para nosotros uno de los mejores films de Carlos Saura.

Como en todas sus obras después de «Llanto por un bandido», los personajes pertenecen a una determinada facción social, que va de la acomodada clase media a la alta burguesía. Los tres personajes de «Stress, es tres, tres», han quedado aquí reducidos a dos: la pareja Teresa y Pedro, matrimonio burgués bastante normal, viven en un raro «bunker», masa de hormigón sin belleza, pero admirablemente acondicionado en su interior. El marido tiene un alto cargo en una fábrica de automóviles; ella, de temperamento inquieto y fantástico, se aburre negligentemente. Un día, los muebles que pertenecieron a sus padres, y que ella recuerda con amor, llegan al «bunker». Aquella noche la mujer sufre una pesadilla y confiesa en voz alta que odia a su marido. Pedro la escucha con asombro y, cuando Teresa camina sonámbula hacia el sótano, la sigue. Allí han sido alma-

cenados los muebles viejos, pero empieza a reconstruir con ellos el mundo ideal que dejó después de su matrimonio. Como todo parece un juego, Pedro la deja hacer e incluso se divierte ayudándola. El sueño se repite cada vez más real, más peligroso. Teresa nunca sabe dónde se alza el muro de la realidad y dónde acaba la senda de la ficción y un día la tragedia llega irreparable, arrolladora.



Carlos Saura: "La madriguera"

Saura ha detenido el tiempo. Los personajes, inmersos en su mundo sobrerreal y fantástico —continuación del onírico, tomado como juego—, no se han percatado del peligro que entraña para ellos. Los rincones de la mente, esos arcanos donde el rencor tiene su razón de ser, ponen a punto su instrumento de muerte con los celos. El direc-

tor ha enriquecido su esquema hasta darle una coherencia sólida y una fuerza dramática siempre contenida, nunca efectista. La tragedia queda construida ante la vista del espectador, y para su logro se ha recurrido a los más exquisitos elementos, tomados tanto de la irrealidad como del más exaltado realismo. No es una novedad decir que Carlos Saura saca enorme partido a los intérpretes. Se confirma de nuevo en «La madriguera», pues Geraldine Chaplín ha logrado el personaje más intenso y dramático de su carrera, en admirable asimilación y gesto.

En «El jardín de las delicias», la madurez de Carlos Saura es plena, revolucionaria, reveladora. Otra obra de maestro.

Otras personalidades y películas



VÍCTOR MONREAL

Víctor Monreal, prematuramente muerto a los veintiocho años, en octubre de 1968, entró en el cine con el entusiasmo propio del profesional que ama lo que hace. Desde 1963, ya titulado en cinematografía en la E. O. C., hasta su muerte, trabaja intensamente, sin des-

canso, en más de veinte películas, una cifra «record» en el cine español. El gusto por el encuadre, su educación estética y sentido del color, lo distinguen como uno de los directores de fotografía de nuestro cine de más ambición y porvenir. Muchas películas llevan la personalidad de este gran cámara, salvadas muchas veces de sus limitaciones temáticas, gracias a su maravillosa fotografía. Uno de los films predilectos de Víctor Monreal, era «Young Sánchez», realizado por Mario Camús, por cuya espléndida fotografía en blanco y negro, fue galardonado con un importante premio en el Festival de Mar del Plata. Alguna vez pregunté a Víctor acerca de las dificultades que entrañaba para la fotografía el llamado cine épico y contestó que no podían ser más sencillas; en cambio, juzgaba muy difícil la creación de una atmósfera convincente en una comedia en blanco y negro, al estilo norteamericano. Una veintena de films y muchos viajes al extranjero, dan cuenta de la intensa actividad de este joven aragonés desaparecido en pleno triunfo. «La espera», film rodado en el Cuzco, fue montado por Jorge Feliú cuando ya había fallecido Monreal. Se trata de una muestra espléndida, asombrosa, del gusto refinado y agudeza para captar lo instantáneo, en un equilibrio perfecto y colorista del encuadre, en el que era maestro este malogrado operador aragonés.



JOSE MARIA BELTRAN

José María Beltrán.—uno de los mejores hombres de la cámara que ha tenido el cine— nació en Zaragoza, el 3 de junio de 1898, en la calle de Méndez Núñez, número 14 (actualmente 10). Hijo de un afamado fotógrafo de nuestra ciudad, ayudaba a su padre en el laboratorio y así aprendía la profesión, con el rigor y capacidad necesarios; retocaba—era un excelente dibujante— y aplicaba procedimientos personales en los retoques, que llamaban poderosamente la atención aun a los mismos profesionales de la fotografía. Ayuda al doctor Rocasolano en sus películas científicas y de ahí nace su

atracción por el cine, puesto que resuelve numerosas dificultades en el film de laboratorio y gana el aprecio del doctor. Decide trasladarse a Madrid, donde hace sus primeras armas tras la cámara en una película de Manuel Noriega, «José», realizada en 1925. De su triunfo se hace eco la prestigiosa revista «Arte y Cinematografía», que en su número dedicado a la Producción Nacional (julio de 1926), le dedicaban este elogioso comentario: «Otro elemento de apreciable valor es don José María Beltrán. Acaba de aparecer como opé-

rador tomavistas y ya nos tiene prevenidos y casi convencidos de que su labor triunfará con manifiestas ventajas sobre la de algunos que se estiman en la cumbre. Blanco triunfa (se refiere a Enrique Blanco, realizador) por el trabajo, por la constancia, por todas las virtudes de un verdadero hombre de su clase. Beltrán ha de triunfar por fe, por afán, por digna emulación. Este joven operador trae, de abolengo, valores de artista. Si a esto se suma su gran cultura, acreditada con sus títulos de Licenciado en Ciencias Fisicoquímicas, por la Universidad de Zaragoza, sus grandes aficiones de siempre a la fotografía, como hijo de uno de los más prestigiosos fotógrafos de España, su poderosa voluntad y su deseo de hacerse hombre, podemos abrigar la esperanza de contar con uno de los más valiosos elementos de la cinematografía española. Por su bagaje científico



Antonio Artero y Raúl Artigot, durante el rodaje del documental "Monegros"

posee el secreto dominio de las luces —don preciadísimo del buen fotógrafo—; y no sólo el manejo de las luces naturales, sino las que suministran los conocimientos científicos. Es este joven, modesto, sencillo, confiado y optimista; cree y razona su arribo a las costas del triunfo, y solamente eso es para nosotros significación positiva de un éxito lisonjero».

Fotografió más de ochenta films de largo metraje y más de cincuenta documentales, entre los cuales cabe citar por extraordinarios, «Infinitos», «Castillos en Castilla», «Almadrabas» y «Felipe II y El Escorial». De 1938 a 1955 trabaja en los estudios de Argentina, Brasil y Venezuela, donde consolida su valía. El historiador argentino Domingo di Nubila, considera a nuestro paisano como el hombre que hizo la cinematografía del país. Fue galardonado en el Festival de Cannes de 1951 por la mejor fotografía, en el film venezolano, «La balandra Isabel llegó esta tarde». Falleció en Zaragoza, el 22 de enero de 1962, retirado ya de las actividades cinematográficas.

RAUL ARTIGOT

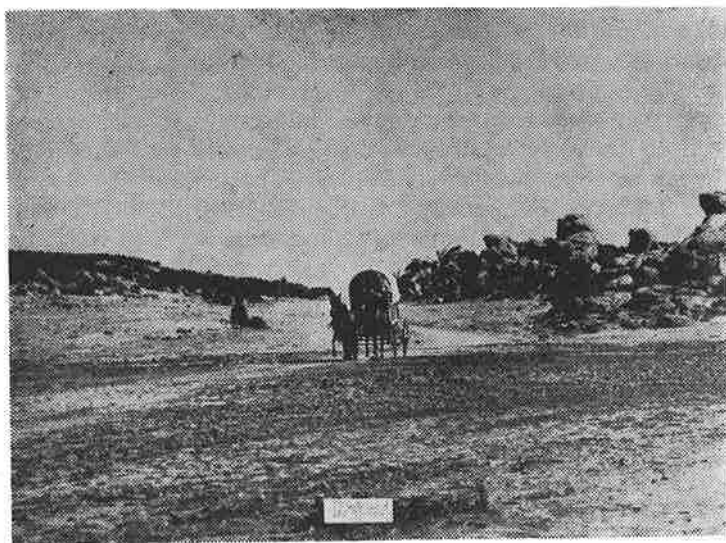
Nació en Zaragoza, el 12 de febrero de 1936. Diplomado en la Escuela Oficial de Cine en 1964. Ha realizado numerosos largometrajes y unos cuarenta cortos. En el largometraje, ha sido el colaborador más constante de Germán Lorente, director levantino de ascendencia aragonesa. Sus trabajos en color destacan por sus tonos lujuriantes, la armonía de los contrastes y un barroco concepto de la forma. Artigot, es el eterno preocupado por una constante innovación de la fotografía. En uno de sus últimos films, «Coqueluche», de Germán Lorente, ha conseguido unos medios tonos de extraordinaria calidad y una armonía cromática entre luz exterior y la de los interiores, que acaso marque, desde ahora, una nueva pauta en nuestro cine.



José María Forqué: "¡Dame un poco de amoor!"

SUMA Y SIGUE

Cerramos aquí nuestro breve ensayo sobre Cine Aragonés, insuficiente, claro está, para nuestro deseo de condensar todos los valores cinematográficos salidos de nuestra tierra. Faltan muchos, de ineludible presencia en estas páginas, y deseamos dejar constancia de nuestro recuerdo en una breve enumeración, puesto que el espacio se termina: José Luis Gonzalvo, José María Forqué (con una brillante y copiosa obra), Emilio Alfaro (guionista), Fernando Sancho (fecundo acto del cine internacional), José Luis Borau, Fernando Castán Palomar, Antonio Artero, Paco Martínez Soria, Juan Antonio Cabero, Eduardo Ducay, Roberto Camardiel, José Antonio Duce, Emilio Foriscot, José Francisco Aranda (prestigioso ensayista y escritor, autor de un gran libro sobre Luis Buñuel), Raquel Meller, Pilar Lorengar, Fernando Merelo, Fernando Palacios, Gisia Paradís, Antón García Abril, José Luis Pellicena, José Luis Pomarón, Francisco Centol, Antonio Garisa, Benjamín Jarnés, Moyrata O'Wisiedo, José Grañena, José Antonio Páramo, Santos Alcocer, etc.



José Luis Borau: "Brandy"

FILMOGRAFIA DE SEGUNDO DE CHOMON

ESPAÑA

1902: **Choque de trenes** (Primera película española realizada con maquetas). **Montserrat** (documental). 1905: **Eclipse de Sol** (documental). **Los guapos del Parque** (Cómica, Producida por Macaya y Marro. Longitud 100 metros). **Gulliver en el país de los gigantes** (Ensayo de doble impresión e introducción de tal innovación en el cine español. Dirección, fotografía y trucos). **El hereu Pruna** (Producción Macaya y Marro, inspirada en un tema de Fructuoso Gelabert. Cien metros). **Se da de comer** (Cómica. Producción de Macaya y Marro. 150 metros). **Los sitios de Chile** (Producción Macaya y Marro, interpretada por Joaquín Carrasco). 1906: **Boda de Alfonso XIII** (Reportaje). **El hotel eléctrico** (Film rodado a paso de manivela —fotograma a fotograma—. Dirección, fotografía y trucos. Obra maestra). **Juanito el forzado** (Inspirada en los cuentos infantiles de Garbancito. Truco de la doble impresión con efectos sorprendentes. Intérpretes: Joaquín Carrasco). 1908: **La Casa de los Duendes**. 1909: **Justicia de Felipe II** (Producción de Macaya y Marro. Director: Alberto Marro. Fotografía: Chomón. Buena ambientación con truculencias). 1910: **Los guapos** (Adaptación de la zarzuela de Jerónimo Jiménez. **Las tentaciones de San Antonio** (Adaptación de la zarzuela de Ruesga, Chapí y Prieto). 1911: **Adiós a un artista**. **Amor gitano** (Costumbrista. **El biombo de Cagliostro** (Fantasía). **Carceleras** (Adaptación de la zarzuela de Flores y Peydró). **La expiación** (Altamente dramática). **La fatalidad**. **La fecha de Pepín** (Cómica). **Flema inglesa** (Cómica). **Flores y Perlas** (Film de trucos). **El gusano solitario**. **La hija del guardacostas** (Altamente dramática). **Justicia del Rey Don Pedro** (Histórica). **La manta del caballo** (Cómica). **El pobre Valbuena** (Adaptación de la zarzuela de Arniches y García Alvarez). **Un portero modelo** (Cómica). **El puente de la muerte** (Altamente dramática). **Pulgarcito** (Fantasía de hadas). **El puñao de rosas** (Adaptación de la zarzuela de Arniches, Asensio, Chapí y Mas). 1912: **La farsa de Colás** (Cómica). 1927: **El negro que tenía el alma blanca** (Colaboración técnica en el film de Benito Perojo, rodado en París e interpretado por Conchita Piquer).

FRANCIA

1904: **L'enchanteur Alcofribas** (Pathé, Fantasía). 1905: **Vot-permis? Vieux le charcher** (Pathé, Guión; L. Lepine). **Les joies du mariage** (Pathé).

Odysee d'un paysan a Paris (Pathé, Guión: L. Lepine). **Les efets du melon** (Pathé, Guión: L. Lepine). 1906: **Les aventures du fils du diable a Paris** (Pathé, Realización: L. Lepine, Fotografía y trucos: Chomón). **L'Étang enchanté** (Fantasmagoría, Pathé). **Le roi des bois** (Fantasía, Pathé). **J'ai perdu mon lorgnon** (Pathé, Realización: L. Lepine). **Appartement à louer** (Pathé, Director: Lepine). **Prenez garde a la peinture** (Pathé, D.: L. Lepine). **Une soif insatiable** (Pathé, D.: L. Lepine). **Le courant électrique** (Pathé, Film de trucos). **La grève des bonnes** (Pathé, D.: L. Lepine). **Jour de paye** (Pathé, L. Lepine). **Le matelas de la mariée** (Pathé, L. Lepine). **L'obsession du billard** (Pathé). **Le tour du monde d'un policier** (Pathé). **Cocher à l'heure** (Pathé). **Deux poids, deux mesures** (Pathé). **Le bon juge** (Pathé). 1907: **Boîte a cigares** (Escenas de transformaciones, Pathé). **Le chevalier mystère** (Pathé). **La légende du fântome** (terrorífica). **La maison hantée** (Terrorífica, Pathé). **Nouveau voyage dans la lune** (Ciencia ficción, Pathé). **Leg ombres animées** (Pathé, Director: Lucien Nonguet, Consejero técnico y trucos: Chomón, Primera utilización de un escenario transparente). **Le roi des Aulnes** (Pathé). **Le roi des Têtes-a-Claques** (Pathé). **La vie et la passion de Jésus Christ** (Pathé, Guión y supervisión: Ferdinand Zecca, Director: Maître, Fotografía: Chomón y otros, Montaje: Chomón). **Voyage dans la plenète Jupiter** (Pathé, Ciencia-ficción). 1908: **La belle au bois dormant** (Pathé, Director: Albert Capellani, Fotografía y trucos: Chomón). **Cauchemar et doux réve** (Pathé, Fantasmagoría). **Cousine magnétique** (Pathé, Magia). **Le déménagement** (Pathé). **Fabrique d'argent** (Pathé). **Les jouets vivants** (Pathé, Animación). **Liquéfaction des corps durs** (Pathé, Director: Lucien Nonguet, Fotografía y trucos: Chomón). **Mars** (Pathé, Ciencia-ficción). **Peau d'Ane** (Pathé, Director: Albert Capellani, Fotografía y trucos: Chomón). **La poule aux œufs d'or** (Pathé, Director: Albert Capellani, F. y trucos: Chomón). **Sculpteur moderne** (Pathé, Satírica). **La table magique** (Pathé). **Transformation élastique** (Pathé). **Voyage dans la lune** (Pathé, Ciencia-ficción). 1909: **Le paraven de Cagliostro** (Pathé). **Le petit poulet** (Pathé). **Voyage au centre de la terre** (Pathé, Inspirada en Julio Verne). 1923: **La bataille** (Director: E. Violet, Colaboración técnica en efectos, Interpretada por Sessue Hayakawa). 1924: **J'ai tué** (Di-

rector: Roger Lion. Colaboración técnica en efectos. Interpretada por Sessue Hayakawa). 1926: **Napoleon** (Director: Abel Gance. Colaboración técnica en efectos).

ITALIA

1910: **La caduta di Troia** (Producción Itala Film. Guión y dirección: Piero Fosco. Fotografía y efectos: Segundo de Chomón. Intérpretes: Ermete Novelli, Giulio Vica, Olga Giannini). 1912: **Il critico** (Itala Films. Guión y dirección: Piero Fosco. Fotografía: Segundo de Chomón y Augusto Tomatis. Intérpretes: Febo Mari, Maria Gasperini, Oreste Grandi, Leo Ragusi). **Le disparu** (Itala Film. Intérprete: Ermete Zacconi). **Padre** (Itala Film. Guión y dirección: Piero Fosco y Dante Testa, según la obra de Stridberg. Fotografía: Segundo de Chomón y Augusto Tomatis. Intérpretes: Ermete Zacconi, Dante Testa, Lydia Quaranta). **Lo scomparso** (Itala Film. Fotografía: Segundo de Chomón). 1913: **Cabiria** (Producción Itala Film. Guión: Piero Fosco. Subtítulos: Gabriele D'Anunzio. Director: Piero Fosco. Fotografía: Segundo de Chomón, Augusto Tomatis, Natale Chiusano, Augusto Batagliotti. Decorados: Camillo Inocenti y Luigi Borghetto. Partitura especial: Idebrando Pizzetti. Intérpretes: Umberto Mozzato, Italia Almirante Manzini, Alexandre Bernard, Bartolomeo Pagano, Vittorio de Stephano, Enrico Gemelli, Luigi Ghellini, Dante Testa). **Tigris** (Film policíaco. Fotografía: Segundo de Chomón). 1914: **Il fornaretto di Venezia** (Producción Ambrosio. Dirección: Luigi Maggi. Maquetas y efectos: Segundo de Chomón. Intérpretes: Umberto Mozzato, Alberto Nepoti). 1916: **La guerra** (Fotografía: Chomón). **Sogno di momi** (Fotografía y efectos: Segundo de Chomón). 1924-25: **Maciste all'Inferno** (Director: Guido Brignone. Supervisión: Piero Fosco. Efectos especiales: Segundo de Chomón. Intérpretes: Bartolomeo Pagano y Elena Sandro).

GRAN BRETAÑA

1909: **Aunt Sally's outing** (Trucos y fotografía: Segundo de Chomón).

OTROS FILMS QUE DESCONOCEMOS LA FECHA DE PRODUCCION

El castillo encantado, Les cocottes, L'eruption de l'Etna, Incendie en mer, La maison des Lutins.

FILMOGRAFIA DE IGNACIO COYNE

(1904-1912)

Desde el Coso a la calle Cerdán — Torrero y la Ribera — Plaza de la Magdalena — Coso y paseo de Santa Engracia — Gigantes y cabezudos — Campaña del Riff — Guerra de Melilla — Toma del Gurugú — Toma Caseta Z — Vida en el campamento — Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa — Inauguración de la estación de Canfranc.

FILMOGRAFIA DE ANTONIO DE P. TRAMULLAS

REPORTAJES DE 1912 a 1920

El teniente Baños pilota el primer avión militar llegado a Zaragoza — Llegada de heridos de Africa — Entierro del Jefe del Tercio Teniente Coronel Valenzuela — Jura de Bandera — Inauguración del puente de Caspe — Riegos del Alto Aragón — Centro escolar "María Quintana" — Arboles en flor — Calatayud en Fiestas — Tarazona — Incendio de almacén de vinos en Montemolín — Fraga — Fábrica Cardé y Escoriaza — Fábrica de Conservas Díaz — Galletas Patria — Fabrica Azucarera de Alagón — Fábrica Azucarera de Monzón — El escalatorres en Epila — Fox New Corporation en Zaragoza — Grupo Escolar "Gascón y Marín" — Primera Cantina escolar en Zaragoza — Fiesta del Arbol 1916 — Somaten Quinta Región — Fiestas del Arbol en el Cabezo de Buena Vista — Hospicio Provincial — Los tambores de Híjar — Repoblación forestal en Daroca — Zona salitrosa y palúdica — Lérida: exposición agrícola — Plaga de garabatillo — Tractores y malacate — Bajada del Angel en Tudela — Plaga de langosta — Publicidad para el Salón Doré — Partido de fútbol en el campo del Arrabal — El señor La Cierva en la fábrica Soláns — Presa de Camarosa — Inauguración del busto al Dr. Fairén — Inauguración del busto a Mariano de Cavia — Primo de Rivera en Zaragoza — Cementerio — Monasterio de Piedra — Benasque — Estevielles — Valle Ortos — Pantano de Barasona — Partido de fútbol en Torrero — Miguel Fleta en Huesca — S. M. el rey Alfonso XIII, visita Zaragoza — Primo de Rivera en Caspe y Alcañiz — Sus Majestades los Reyes en Zaragoza — Doctor Fairén — Fiesta de la Flor — Corrida Ballesteros-Herrerín — Ex-

ploradores de España, tropa de Zaragoza — El escalatorres en la torre del Pilar.

ARGUMENTO

Ultimo milagro de la Virgen del Villar — El Diablo está en Zaragoza (Argumento: Alberto Casañal y Juan José Lorente. Realización y fotografía: Antonio de P. Tramullas. Intérpretes: Alberto Casañal, Juan José Lorente y Ricardo Vargas) — El rajá de Laferá en Zaragoza.

FILMOGRAFIA DE FLORIAN REY

(Como director)

1924: **La Revoltosa**. 1925: **La chavala**. **Los chicos de la escuela**. **El lazarillo de Tormes**. **Gigantes y cabezudos** (Producción Atlántida. Guión y dirección: Florián Rey, basado en la zarzuela de Miguel Echegaray y maestro Manuel Fernández Caballero. Fotografía: Alberto Arroyo. Decorados: Antonio Molinete. Intérpretes: Carmen Viance, José Nieto, Marina Torres, Guillermo Muñoz, Francisco Martí, José Gimeno, Antonio Mata, Telmo Vela). 1926: **El pilluelo de Madrid**. **El cura de aldea**. 1927: **Aguilas de acero o los misterios de Tanger**. **La Hermana San Sulpicio**. 1928: **Agustina de Aragón** (Producción Victoria. Argumento, guión y dirección: Florián Rey. Fotografía: Alberto Arroyo. Decorados: Paulino Méndez. Intérpretes: Marina Torres, María Luz Callejo, Manuel San Germán, Fernando Fernández de Córdoba, Santiago Aguilar, Alfredo Hurtado, Ramón Meca, Adolfo Barnáldez). **Los claveles de la Virgen**. 1929: **La aldea maldita**. **Fútbol, amor y toros**. 1931: **Su noche de bodas** (en colaboración con Louis Mercanton). **Lo mejor es reir** (en colaboración con E. W. Emo). **Buenos días**. 1932: **Espérame** (en colaboración con Louis Gasnier). **El cliente seductor** (en colaboración con Blumenthal). 1933: **Melodía de arrabal** (en colaboración con Louis Gasnier). **Sierra de ronda**. 1934: **El novio de mamá**. **La Hermana San Sulpicio** (versión hablada). **Romanza rusa** (cortometraje). **Soy un señorito** (cortometraje). 1935: **Nobleza baturra** (Producción Cifesa. Argumento: Joaquín Dicenta, hijo. Guión y dirección: Florián Rey. Fotografía: Heinrich Gaertner y Tom Kemmenffy. Decorados: José María de Torres. Música: Rafael Martínez y José Rivera. Sonido: Miguel Pereyra

y León Lucas de la Peña. Estudios: C.E.A. Intérpretes: Imperio Argentina, María del Pilar; Miguel Ligeró, Perico; Juan de Orduña, Sebastián; Pepe Calle, Tío Eusebio; Manuel Luna, Marco; Carmen de Lucío, Filomena; Pilar Muñoz, Andrea; Juan Espantaleón, Padre Juanico; Blanquita Pozas, Doña Paula la boticaria. Francisco Caballero cantaba una jota a dúo con Imperio Argentina). 1936: **Morena clara**. 1938: **Carmen, la de Triana**. 1939: **La canción de Aixa. La Dolores** (Producción Cifesa. Basada en la obra teatral de José Feliú y Codina. Guión y dirección: Florián Rey. Fotografía: Enrique Guerner. Segundo operador: Alfredo Fraile. Decorados: Sigfrido Burman. Vestuario: Monfort. Música: Tomás Bretón. Música canciones: Guadalupe Martínez del Castillo y Manuel L. Quiroga. Letra canciones: Rafael de León. Sonido: Alfonso de Carvajal. Montaje: Antonio Martínez. Intérpretes: Conchita Piquer, Dolores; Manuel Luna, Melchor; Ricardo Merino, Lázaro; Ana Adamuz, Gaspara; Manuel González, Patricio; "Niño de Marchena", Sargento Rojas; Guadalupe Muñoz Sampedro, Señora Sánchez; María Luisa Gerona, Catalina; Pablo Hidalgo, Mayoral; Alfredo Hurtado). 1941: **¡Polizón a bordo!** 1942: **Eramos siete a la mesa. La aldea maldita** (nueva versión del film de 1929). 1943: **Ana María. Idolos. Deber de esposa. Orosia** (Producción Iberia Films, S. A. Basada en la obra teatral "La última ronda", de Soriano y Balaños. Guión y dirección: Florián Rey. Ayudantes de dirección: Alfredo Hurtado y Fernando Palacios. Fotografía: Enrique Guerner. Decorados: Antonio Simont y Francisco Escriña. Vestuario: Peris Hermanos. Música: Rafael Martínez y Guadalupe Martínez del Castillo. Montaje: Antonio Cánovas. Intérpretes: Blanca de Silos, Orosia; José Nieto, Joselón; María Brú, Sabel; Nicolás Perchicot, Don Pablo; José Isbert, Don Cándido; Delfín Jerez, Gracián; José Sepúlveda, Venancio; Angel Belloc, Eloy; Mariana Larrabeiti, Jacinta; Julia Lajos, Rosa; Antonia Plana, Doña Clara; Salvador Videgáin, Don Alonso; Luis Pérez de León, Calixto; Ana María Quijada, Remigia; Ana de Leyva, Blasa; Luis Villasiul, Don Valentín; Lolita Valcárcel, Vicenta; Fernando Sanchó). 1945: **La luna vale un millón**. 1946: **Audiencia pública**. 1947: **La nao Capitana**. 1948: **La cigarra. Brindis a Manolete**. 1950: **Cuentos de la Alhambra**. 1953: **Tres citas con el destino** (episodio español). **La moza del cántaro**. 1954: **La danza de los deseos. La cruz de mayo**. 1956: **Polvorilla**.

FILMOGRAFIA DE LUIS BUÑUEL

(Director)

1929: **Un chien andalou** (Producción Luis Buñuel. Argumento: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Guión y dirección: Luis Buñuel. Fotografía: Albert Duverger. Decorados: Schilzneck. Intérpretes: Luis Buñuel, Pierre Batcheff, Simone Maureuil, Salvador Dalí y Xaume Miravittles). 1930: **L'Age d'Or**. 1932: **Las Hurdes (Tierra sin pan)**. (Producción Ramón Acín. Guión y dirección: Luis Buñuel. Fotografía: Eli Lotar. Música: Cuarta Sinfonía de Brahms). 1937: **Espagne 1937**. 1946: **Gran Casino**. 1949: **El gran calavera**. 1950: **Los olvidados**. **Susana (Demonio y carne)**. 1951: **La hija del engaño**. **Cuando los hijos nos juzgan**. **Subida al cielo**. 1952: **El bruto**. **Las aventuras de Robinson Crusoe**. **El** (Producción Nacional Film. Argumento: Mercedes Pinto. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Director: Luis Buñuel. Fotografía: Gabriel Figueroa. Decorados: Edward Fitzgerald. Música: Luis Hernández Bretón. Montaje: Carlos Savage. Intérpretes: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristain, José Pidal, Aurora Walker, Carlos Martínez Baena, Manuel Donde, Fernando Casanova, Rafael Bonquilli). 1953: **Abismos de pasión**. **La ilusión viaja en tranvía**. **El río y la muerte**. 1955: **Ensayo de un crimen** (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz). **Cela s'appelle l'Aurore**. 1956: **La mort en ce jardin** (La muerte en este jardín). 1958: **Nazarín**. 1959: **Los ambiciosos** (La fiebre monte a El Pao). 1960: **La joven** (The young one). 1961: **Viridiana**. 1962: **El ángel exterminador**. 1963: **Le journal d'une femme de chambre**. 1965: **Simón del desierto**. 1966: **Belle de jour**. 1969: **La Voie Lactee**. **Tristana**.

FILMOGRAFIA DE CARLOS SAURA

(Director)

1957: **Tarde de domingo** (Film fin de carrera del I.I.E.C.). 1958: **Cuenca** (Documental. Fotografía en color: Juan Julio Baena). 1959: **Los Gólfos** (Producción Pero Portabella. Argumento y guión: Mario Camús, Carlos Saura y Daniel Sueiro. Director: Carlos Saura. Fotografía: Juan Julio Baena. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Antonio Ramírez Angel. Montaje: Pero del Rey. Intérpretes: Manuel Zarzo, Luis Martín, Oscar Cruz, María Mayer, Juanjo Losada, Ra-

món Rubio. 1964: **Llanto por un bandido**. (Guión: Carlos Saura y Mario Camús. Director: Carlos Saura. Fotografía en color: Juan Julio Baena. Música: Carlo Rustichelli. Intérpretes: Francisco Rabal, Lea Massari, Manolo Zarzo, Lino Ventura, Philippe Le Roy, Silvia Solar, Luis Buñuel, Antonio Prieto). 1965: **La caza** (Guión: Carlos Saura y Angelino Fons. Director: Carlos Saura. Fotografía: Luis Cuadrado. Música: Luis de Pablo. Intérpretes: Alfredo Mayo, Ismael Merlo, José María Prada, Emilio Gutiérrez Caba). 1967: **Peppermint frappé**. 1968: **Stress, es tres, tres**. 1969: **La madriguera**. 1970: **El jardín de las delicias**.

FILMOGRAFIA DE VÍCTOR MONREAL

(Director de fotografía)

DOCUMENTALES

1962: **Los gigantes de la Mancha** (director: Mario Villanova). **Más allá de Bilbao** (director: Raúl Peña). **Poema en el Parque** (director: Domingo Almendros). **Zaragoza, Ciudad Inmortal** (Director: José Antonio Duce). 1963: **A través del Pirineo** (Director: José Antonio Duce). **Balón de playa** (Director: José Luis Pomarón. Fotografía de Víctor Monreal y José Antonio Duce). **Campos de España** (Director: José Antonio Duce). **El románico en Aragón** (Director: José Antonio Duce). **Huesca** (Director: José Antonio Duce). **Ordesa** (Director: José Antonio Duce). **Teruel, la Ciudad de los Amantes** (Director: José Luis Pomarón. Fotografía de Víctor Monreal y J. A. Duce). **Zaragoza** (Director: José Luis Pomarón. Fotografía de Víctor Monreal y José A. Duce). 1968: **Monza grand prix** (Director: José Antonio de la Loma). 1969: **La espera** (director y montaje del material filmado por Víctor Monreal en su viaje a Perú en 1968: Jorge Feliú).

LARGOMETRAJE DE ARGUMENTO

1963: **El precio de un asesino** (Director Miguel Lluch). **Crimen** (Miguel Lluch). **La chica del auto-stop** (Director: Miguel Lluch). **Young Sánchez** (Director: Mario Camús. Premio a la mejor fotografía en el Festival de Mar del Plata). 1964: **Vivir un largo invierno** (Director: José Antonio de la Loma). **Muere una mujer** (Guión: Carlos Saura. Director: Mario Camús). **El rostro del asesino** (Argumento y guión: Emilio Alfaro Gracia. Director: Pedro

Lazaga). 1965: **La visita que no tocó el timbre** (director: Mario Camús). **Doc, manos de plata** (Director: Alfonso Balcázar). **7 pistolas para Timothy** (director: Rómulo Girólami). **Cuatro dólares de venganza** (Director: Jesús Balcázar). 1966: **Culpable para un delito** (Guión: Emilio Alfaro Gracia. Director: José Antonio Duce). **Dinamita Joe** (Director: Alfonso Balcázar). **Clint el solitario** (Director: Alfonso Balcázar). 1967: **Con la muerte a la espalda. Codo con codo** (Director: Víctor Auz). 1968: **Misión en Ginebra** (Director: José Antonio de la Loma). **El magnífico Tony Carreras** (Director: José Antonio de la Loma. Premio del Sindicato del Espectáculo a la mejor fotografía. Premio San Jorge, de la Diputación Provincial de Zaragoza).

FILMOGRAFIA DE JOSE MARIA BELTRAN

(Director de fotografía)

ESPAÑA

1925: **José**, de Manuel Noriega. 1926: **El bandido de la sierra**, de Eusebio Fernández Ardavín. 1927: **Sortilegio**, de Agustín de Figueroa. **La Hermana San Sulpicio**, de Florián Rey. **El sexto sentido**, de Nemesio Sobrevilla. **Estudiantes y modistillas**, de Juan Antonio Cabero. 1931: **Besos en la nieve** (cortometraje). Dirección y fotografía: José María Beltrán. 1933: **Yo quiero que me lleven a Hollywood**, de Edgar Neville. 1934: **El agua en el suelo**, de Eusebio Fernández Ardavín. 1935: **La bien pagada**, de Eusebio Fernández Ardavín. **Don Quintín el amargao**, de Luis Marquina (supervisión: Luis Buñuel). **La hija de Juan Simón**, de José Luis Sáenz de Heredia (supervisión: Luis Buñuel). **Los claveles**, de Eusebio Fernández Ardavín. 1936: **¡Centinela, alerta!**, de Jean Gramillon (supervisión: Luis Buñuel). 1936: **¿Quién me quiere a mí?**, de José Luis Sáenz de Heredia (supervisión: Luis Buñuel). **La Alhambra e el suspiro del moro**, de Antonio Graciani. 1937: **Barrios bajos**, de Pedro Puch. 1957: **Tremolina**, de Ricardo Núñez. **La estrella y el rey**, de Luis Delgado. **Coartada (El pasado te acusa)**, de Lionello de Felice.

REPUBLICA ARGENTINA

1938: **Senderos de fe**, de Luis Maglia Barth. 1939: **La intrusa**, de Julio Sarraceni. **Palabra de honor**, de Luis César Amadori.

Así es la vida, de Francisco Múgica. **Caminito de gloria**, de Luis César Amadori. 1940: **Carnaval de antaño**, de Manuel Romero. **El inglés de los "guescos"**, de Carlos Hugo Christensen, **El solterón**, de Francisco Múgica. **Medio millón por una mujer**, de Francisco Múgica. 1941: **Embrujo**, de Enrique Serrano. 1942: **Aguila Blanca**, de Carlos Hugo Christensen. **Adolescencia**, de Francisco Múgica. **En el viejo Buenos Aires**, de Antonio Momplet. **Ceniza al viento**, de Luis Salavski. 1943: **Los hijos artificiales**, de Antonio Momplet. **Casa de muñecas**, de A. de Zavallía. **Eclipse de sol**, de Luis Salavski. 1944: **El fin de la noche**, de A. de Zavallía. **Nuestra Natacha**, de J. Sarracini. 1945: **La dama duende**, de Luis Salavski. **Pampa bárbara**, de Hugo Fregonese. 1946: **Rosa de América**, de A. de Zavallía. **Donde mueren las palabras**, de Hugo Fregonese. 1947: **Estrellita**, de Vignole Barreto. **El hombre que amé**, de A. de Zavallía. **El misterio del cuarto amarillo**, de J. Sarracini. **Corazón**, de Carlos Borcosque. 1951: **Me casé con una estrella**, de Luis César Amadori. 1952: **Las aguas bajan turbias**, de Hugo del Carril.

BRASIL

1952: **Tico-tico no fubá**, de Adolfo Celli.

VENEZUELA

1950: **La balandra Isabel llegó esta tarde**, de Carlos Hugo Christensen (Premio en Cannes en 1951, a la mejor fotografía del Festival).

DOCUMENTALES

1935: **Felipe II y El Escorial**, de Fernando G. Mantilla y Carlos Velo. Fotografía: José María Beltrán. Música: Rodolfo Haeffter. Producción: Cifesa. **Infinitos** (La vida a través del microscopio). **Almadrabas. Castillos de Castilla. Tarraco Augusta** (de Fernando G. Mantilla y Carlos Velo). **Nuevas rutas**.

FILMOGRAFIA DE RAUL ARTIGOT

(Director de fotografía)

DOCUMENTALES

1964: **Garabatos** (Director: Angelino Fons). 1966: **Fraguas de cristal** (Director: José Luis Viloria). **La muñeira del agua** (Director:

Antonio de Jaén). **Vivir un sueño** (Director: José Luis Vilorio). 1968: **Automóvil M. 500.000** (Director: Fernando Garrido). 1969: **Burgos** (Director: Enrique Eguiluz). **Fernán González** (Director: Enrique Eguiluz). **Covarrubias** (Director: Enrique Eguiluz). **Picos de Europa I** (Director: Enrique Eguiluz). **Picos de Europa II** (Director: Enrique Eguiluz). **Redes** (Director: Antonio de Jaén). **Monegros**.

LARGOMETRAJE DE ARGUMENTO

1966: **Los diablos rojos** (Director: José Luis Vilorio). **El vendedor de ilusiones. El mejor tesoro. Su nombre es Daphne** (Director: Germán Lorente). **El milagro del cante** (Director: José María Zabala). **Los amores difíciles** (Director: Raúl Peña). **Europa canta** (Director: José Luis Merino. Fotografía: Raúl Artigot y Fulvio Testi. En los créditos solamente figura el segundo). **Un día después de agosto** (Director: Germán Lorente). **El hombre que vivió dos veces. Cover girl** (Director: Germán Lorente). **Agonizando en el crimen** (Director: Enrique Eguiluz). **Cita en Navarra. El tesoro del capitán Tornado** (Director: Antonio Artero). 1968: **O. K. Yevtushenko** (Director: José Luis Madrid). **Sharon, vestida de rojo** (Director: Germán Lorente). **Cruzada en la mar** (Isidoro M. Ferry). **Las nenas del mini mini** (Director: Germán Lorente). **La que arman las mujeres** (Director: Fernando Merino). **Casi jugando** (Director: Luis S. de Enciso). 1970: **Coqueluche** (Director: Germán Lorente). **Cinco por el oro de los cuadros** (Director: Tonino Ricci).

FILMOGRAFIA DE JOSE LUIS GONZALVO

(Director)

DOCUMENTALES

1961: **La fiesta del pueblo** (Rodado en el Pueyo de Jaca). 1962: **La sangre** (Producción Agata Films, S. A. Guión y dirección: José Luis Gonzalvo. Fotografía: Francisco Fraile. 600 metros). 1963: **La cogida y la muerte** (Producción Cinecorto. Según el poema de García Lorca, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". Guión y dirección: José Luis Gonzalvo. Fotografía: Enrique Torán).

LARGOMETRAJE DE ARGUMENTO

1968: **La playa de las seducciones** (Producción Debla. Guión: José Ulloa y Blanca de Limos. Director: José Luis Gonzalvo. Fotografía en Eastmancolor: Francisco Fraile. Música: Benito Lauret y Anthony Brito. Intérpretes: Manolo Alexandre, Diana Sorell, Claudia Graví, Julio Pérez Tabernero, Oscar Monzón, Manolo Velasco, Paloma Cela). 1969: **La ley de una raza (Juan Pedro, el dallador)**. (Producción: Debla Producción. Basada en la novela "Juan Pedro, el Dallador", de Idefonso Manuel Gil. Guión: José Luis Gonzalvo y Miguel Rubio. Director: José Luis Gonzalvo. Fotografía en Technicolor: Francisco Fraile. Música: Benito Lauret y José Luis Gonzalvo. Montaje: Pedro del Rey. Intérpretes: La Chunga, Antonio, Fernando Marín, Ricardo Tundidor, Angel Lombarte, Luis Peña, María Arias, María Elena Flores).

FILMOGRAFIA DE ANTONIO ARTERO

(Director)

CORTOMETRAJES

1957: **La Herradura**. 1960: **Lunes**. Prácticas en la Escuela Oficial de Cine: **Adolescentes** (Primer curso), **Viaje de bodas** (Segundo curso), **Doña Rosita la soltera** (Tercer curso). 1954: **Manzaneda. Forzada**. 1965: Films publicitarios. Colaborador de rodaje en **Escuelas de flamenco**, de Nadia Werba, 1969: **Monegros** (Documental. Producción Caja de Ahorros de la Inmaculada. Guión y dirección: Antonio Artero. Fotografía (Eastmancolor): Raúl Artigot. Canciones: José Antonio Labordeta).

LARGOMETRAJE

1967: **El tesoro del capitán Tornado** (Producción Cooperativa Cinematográfica Jaizkibel. Argumento: Joaquín Aguirre Bellver. Guión: Antonio Artero, Aguirre Bellver, Pablo G. Zamora. Director: Antonio Artero. Fotografía: Raúl Artigot. Música: Carmelo A. Bernaola. Montaje: José Antonio Rojo. Intérpretes: Estanis González, Antonio Ozores, Sergio Mendizábal, Enrique Navarro, José Manuel Gorospe, Angel Ter, Pedro Luis Lozano.

FILMOGRAFIA DE ALFREDO CASTELLON

(Director)

Diversos documentales. 1960: **Bailes de Galicia** (Guión: Carlos M. Porrás. Comentario: Elena Quiroga. Director: Alfredo Castellón. Fotografía (Eastmancolor): M. Sánchez Muñoz. Con el Ballet de La Coruña, bajo la dirección de M. Rey de Viana. **Serenata gallega** (Guión: Carlos M. Porrás. Comentario: Elena Quiroga. Dirección: Alfredo Castellón. Fotografía (Eastmancolor): M. Sánchez Muñoz. Montaje: R. Simancas y Q. Prieto. Con la intervención del Ballet de La Coruña, bajo la dirección de M. Rey de Viana). 1962: **Velázquez y su época** (Producción Hermic Films. Guión y dirección: Alfredo Castellón. Fotografía en color: Francisco Sánchez).

LARGOMETRAJE

1965: **Platero y yo** (Producción: Marte Films. Inspirada en la obra de Juan Ramón Jiménez. Guión: Alfredo Castellón y Eduardo Mann. Director: Alfredo Castellón. Fotografía (Eastmancolor): Francisco Sempere. Música: Miguel Asins Arbó. Decorados: Francisco Canet. Intérpretes: Simón Martín, María Cuadra, Elisa Ramírez, Roberto Camardiel, Pepe Calvo, Carlos Casaravilla, Antonio Prieto, María Francés.



Pedro Lazaga: "El rostro del asesino", Guión de Emilio Alfaro, producida por Moncayo Film, de Zaragoza.

AGRADECIMIENTO

El autor se complace en testimoniar su gratitud a las personas que han hecho posible este libro, tanto por las noticias de primera mano que han aportado, como por los documentos, fotos y rectificaciones al texto. En especial a Julio Sánchez Millán, José-Francisco Aranda, Conchita Buñuel, Pedro-Christián García Buñuel, Casiano Sierra, Manuel Coyne, Antonio Tramullas, Miguel París, Alberto Sánchez Millán, Ricardo Aguilar, Francisco Mendoza, Luis Gasca, José Fustero, Carlos Fernández Cuenca, José F. Pérez Gallego, Emilio Alfaro y Orencio Ortega Frisón.

