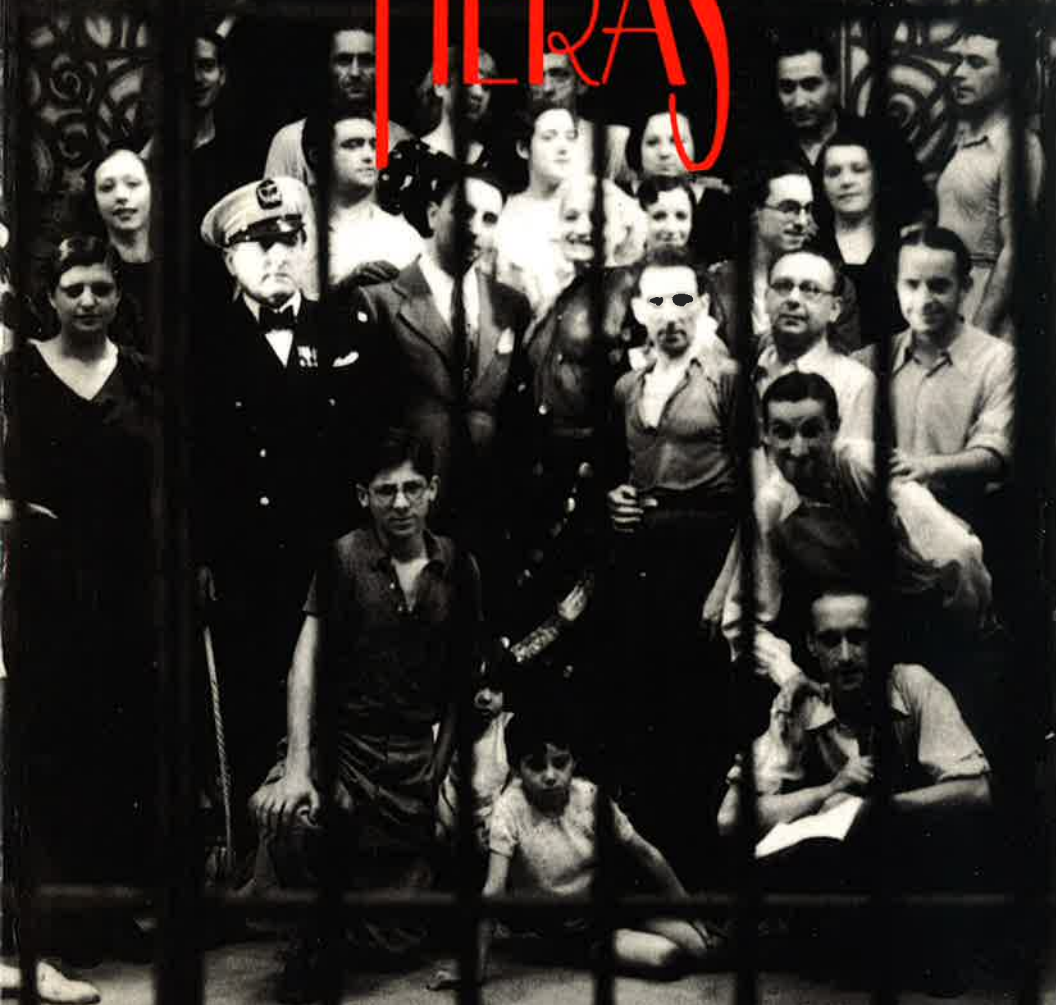


CARNE de FIERAS



1936 - 1992

CARNE de FIERAS

1936 - 1992



Editan: Patronato Municipal, Filmoteca de Zaragoza,
Departamento de Investigación y Archivo
Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Educación,
Servicio de Acción Cultural

Textos: A. González Triviño / C. Solano Carreras / A. Marquesán / F. Alberich / P. Navarrete / J.P. Perucha
Reproducciones fotográficas: M. Soria / J. Valbuena / L. Torres
Diseño gráfico: Paco Simón

Fotocomposición e impresión: Octavio y Félez, S. A.
Fotomecánica: Reproducciones Lar
Encuadernación: Raga

Primera edición, septiembre de 1992
Tirada: 1.000 ejemplares

D. L.: Z.-2.064/92
I.S.B.N.: 84-86807-97-2

Cubierta: Equipo técnico y artístico de *Carne de fieras*.



DEPARTAMENTO DE ARCHIVO E INVESTIGACIÓN FILMOTECA DE ZARAGOZA

Carne de fieras es un estreno absoluto. A pesar de haber sido rodada en 1936, nunca se pudo mostrar en una pantalla: la guerra civil se coló por medio y nos dejó otra asignatura pendiente. Hemos ido restaurando muchas de las secuelas de aquel conflicto. Primero hubo que atender lo más urgente, y ahora, una de las ventajas de una situación normalizada es que se puede ir más allá de lo inmediatamente necesario para ocuparnos de cosas tan importantes como la recuperación de bienes culturales. Se ha dicho que este año se iban a poder estrenar pocas películas españolas. Bueno, pues ya hay una más.

Nuestra intención ha sido, naturalmente, respetar su sentido original hasta donde hemos podido hacernos cargo de él. Es un trabajo muy laborioso y que ha requerido el concurso de especialistas en estos cometidos. Creemos haber tenido a nuestro lado a los mejores con que contamos en este país. Las páginas que siguen dejan constancia de ello. Creo que reflejan asimismo, el talante con que el Ayuntamiento que presido se hace cargo de nuestro patrimonio cultural.

Antonio González Triviño
Alcalde de Zaragoza

La función natural de una Filmoteca radica en la recuperación, conservación y difusión de aquellos títulos en los que prima el interés cultural sobre cualquier otro. Así lo entendió esta Concejalía el pasado 23 de abril al arropar el reestreno de *Orosia*, de Florián Rey, con los honores reservados a los grandes acontecimientos culturales. Y no estuvimos solos en nuestra estimación: historiadores, prensa y revistas especializadas lo confirmaron.

Ahora tenemos ocasión de retomar ese espíritu al presentar ante estudiosos, cinéfilos y público en general la película **Carne de fieras**. Se trata de una auténtica primicia, pues no es nada frecuente que llegue hasta nuestros días en perfecto estado de conservación una cinta intacta tal y como resultó de su rodaje, interferido por la Guerra Civil. El departamento de Archivo e Investigación de la Filmoteca de Zaragoza se ha hecho cargo de las labores de postproducción y reconstrucción, intentando respetar los propósitos de sus autores.

No me corresponde a mí juzgar los resultados. En las páginas que siguen, voces más autorizadas llevan a cabo este trabajo cumplidamente. Pero sí deseo subrayar que es vocación profundamente sentida por el Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza continuar la política de restauraciones y recuperaciones que den fe de la riqueza patrimonial de la Filmoteca que sustenta.

Que podamos asistir tras 56 años al estreno de esta película, no es mérito y empeño únicamente nuestro. Por ello deseamos agradecer la colaboración prestada a todas aquellas personas e instituciones que con su entusiasmo y trabajo lo han hecho posible.

Carmen Solano Carreras
Teniente de Alcalde
del Área de Cultura y Educación

CARNE DE FIERAS, 1936-1992

El Patronato Municipal Filmoteca de Zaragoza fue creado en 1981 por el Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad con el fin de recuperar, conservar y difundir nuestro patrimonio cinematográfico, especialmente el referido a temas y autores aragoneses. Sus actividades se desarrollan a través de dos Departamentos: el de Exhibición y Difusión y el de Archivo e Investigación.

Desde 1989, éste último ha centrado sus esfuerzos en la consolidación de un fondo documental tanto fílmico como bibliográfico y hemerográfico, que presta sus servicios a investigadores e instituciones de todo tipo.

En los dos años anteriores el Departamento de Archivo e Investigación ha visto incrementada la cantidad y la calidad de su repertorio filmográfico. Partiendo de un pequeño fondo integrado por algunas cintas y, sobre todo, por la obra del pionero aragonés Antonio Tramullas, ha pasado a contar con más de dos mil quinientos títulos sobre los que se trabaja en estos momentos de cara a su total identificación y catalogación.

Una de las actuaciones llevadas a cabo más recientemente en este campo ha sido

la recuperación de *Orosia* de Florian Rey, una cinta que se consideraba perdida. La presentación de *Carne de fieras* no es sino la continuación de estos trabajos, o si se prefiere, una muestra de la riqueza patrimonial de nuestro Archivo Fílmico.

En 1991 el Departamento adquirió el fondo Raúl Tartaj, en el que se guardaban filmes de gran interés cultural y documental, en ocasiones auténticas joyas de la cinematografía española. Un millar de títulos —la mitad de los que lo constituían, aproximadamente— se encontraba en soporte de nitrato de celulosa, cuya altísima inflamabilidad y tendencia a la degradación son bien conocidas.

Carne de fieras era una de esas piezas únicas y la supervivencia podía estar hipotecada por la fragilidad de su composición material. Su reconstrucción era todo un reto, al no haberse montado nunca y estar dispersa en más de cuarenta rollos que debían rastrearse en el cúmulo de títulos citado. Pero, conscientes de su importancia, en septiembre de 1991 iniciamos de inmediato las labores para su recuperación.

El rodaje de *Carne de fieras* comenzó el 16 de julio de 1936, por lo que pronto



OPERADORES DE LA FOX (A. TRAMULLAS)



ORSÍA (FLORIAN REY)

se vio interferido por la Guerra Civil. A pesar de las condiciones adversas en que tuvieron que trabajar técnicos y actores, la película llegó a culminar su fase de filmación. Incluso se empezó a montar, pero nunca se cortó el negativo original. Ese es el material sobre el que hemos trabajado 55 años después.

El proceso ha sido doble: por un lado, estudiar e inventariar minuciosamente lo existente, sin conocer todavía el orden del rompecabezas; por otro, investigar mediante documentos externos todo lo que pudiera arrojar alguna luz sobre cualquier aspecto de la película, por secundario que pudiera parecer en un principio. Las dos fases revisten la misma importancia y requieren un conocimiento muy afinado de muy diferentes aspectos de la historia y la técnica cinematográficas.

Se trata de un abanico de competencias tan complejas —o más— que las exigidas en otras ramas de la restauración artística tenidas habitualmente como de mayor rango. Son tan diversas que raramente se dan en una misma persona. Pero hay excepciones, y una de ellas es Ferrán Alberich. Su colaboración ha resultado del todo inestimable. Quien haya visto su trabajo en *Vida en sombras* de Lorenzo Llobet Gracia entenderá perfectamente la satisfacción que

ha supuesto tenerlo detrás de este proyecto: significa, sencillamente, trabajar con red.

En las páginas que siguen, él mismo nos habla de su trabajo, al igual que Pedro Navarrete, que ha reconstruido con tanto rigor como inspiración la partitura musical. Creo que no me adelanto a sus consideraciones si destaco en su quehacer el cumplimiento de una premisa fundamental para nosotros: respetar con la mayor fidelidad posible los propósitos del director y de su equipo.

Esto no sólo significa una lectura desapasionada y objetiva del material que nos ha llegado, sino también atenerse al modo en que se rodaba aquí y ahora, en una época y circunstancias en las que no se utilizaban muchas figuras expresivas que hoy nos parecen casi naturales, pero que un restaurador debe calibrar cuidadosamente en el montaje.

A pesar de esas cautelas, hemos querido conservar también el material tal y como ha llegado hasta nuestras manos, tirando una copia completa de seguridad y preservación que permite posteriores investigaciones o estudios especializados.

Como no es raro que suceda cuando acontecimientos de tanto relieve interfieren en la historia interna de una película, las cir-

tancias externas de *Carne de fieras* están, también, teñidas por la tragedia. Su sustancia es la de una comedia dramática con toques de humos y números musicales —una estructura muy corriente en el cine de los años treinta—, pero tales planteamientos se verían alterados por unos acontecimientos imprevisibles en el momento de su concepción.

Uno de sus aspectos más llamativos es la incorporación de escenas de desnudo femenino, al mostrar a una de sus protagonistas, Marlène, bailando sin ropa dentro de una jaula de leones. No es un plano fugaz, como en otras escenas de películas anteriores; se trata de secuencias completas que pivotan sobre esa desnudez de la actriz, y en una cinta que perseguía fines comerciales más allá de los circuitos clandestinos del cine pronográfico.

Por ello, *Carne de fieras* era citada a menudo como uno de esos filmes legendarios, una rareza de nuestro panorama cinematográfico. Pero su singularidad e interés no radican sólo en estas secuencias. Su propia urdimbre dramática presenta las relaciones sentimentales entre sus protagonistas con una libertad que el cine español no conocería hasta muchos años después.

La ficha de catalogación técnica y artística debe a partir de ahora llevar dos fechas clave: 1936 y 1992, que imponen a su pase una visión dual, casi estereoscópica, que no tiene por qué resultar extraña. Las dos son necesarias para calibrar el alcance fílmico y documental de esta recuperación, que se cierne sobre un arco temporal que ha resultado decisivo para la historia del cine y, por supuesto, la de nuestro país.

Por eso hemos querido asociar a la suerte corrida por *Carne de fieras* a los profesionales e instituciones que han hecho posible su reconstrucción, citándolos en los créditos que cierran la cinta. Cuando finalmente, asistamos a la proyección que los

hermanará a todos, estaremos ante un auténtico estreno, un visionado que su equipo no pudo llevar a cabo en 1936 y que tampoco podrá realizar en 1992, porque fueron arrastrados por la vorágine de la guerra y una posguerra no mucho más benigna.

Sirva esa continuidad como expresión de la voluntad de preservación de nuestro patrimonio cultural en la que está firmemente empeñado este Archivo Fílmico de Zaragoza, y en la que espera seguir viéndose arropado por tantas personas como ahora han presentado su concurso.

Síntesis: El film se desarrolla en el ambiente del mundo del espectáculo. Cuenta la historia de Pablo, un boxeador enamorado de

su esposa Aurora. Esta mantiene una relación adúltera con un cantante de cabaret. Cuando Pablo sorprende a los amantes solicita el divorcio y entra en una profunda depresión que le llevará a perder un combate de boxeo. Es entonces cuando conoce a Marlène, otra artista de variedades cuya actuación consiste en bailar desnuda en una jaula con cuatro leones y que su vez se halla unida sentimentalmente a su compañero de trabajo, el domador Marck. Pablo propone el matrimonio a Marlène, pero

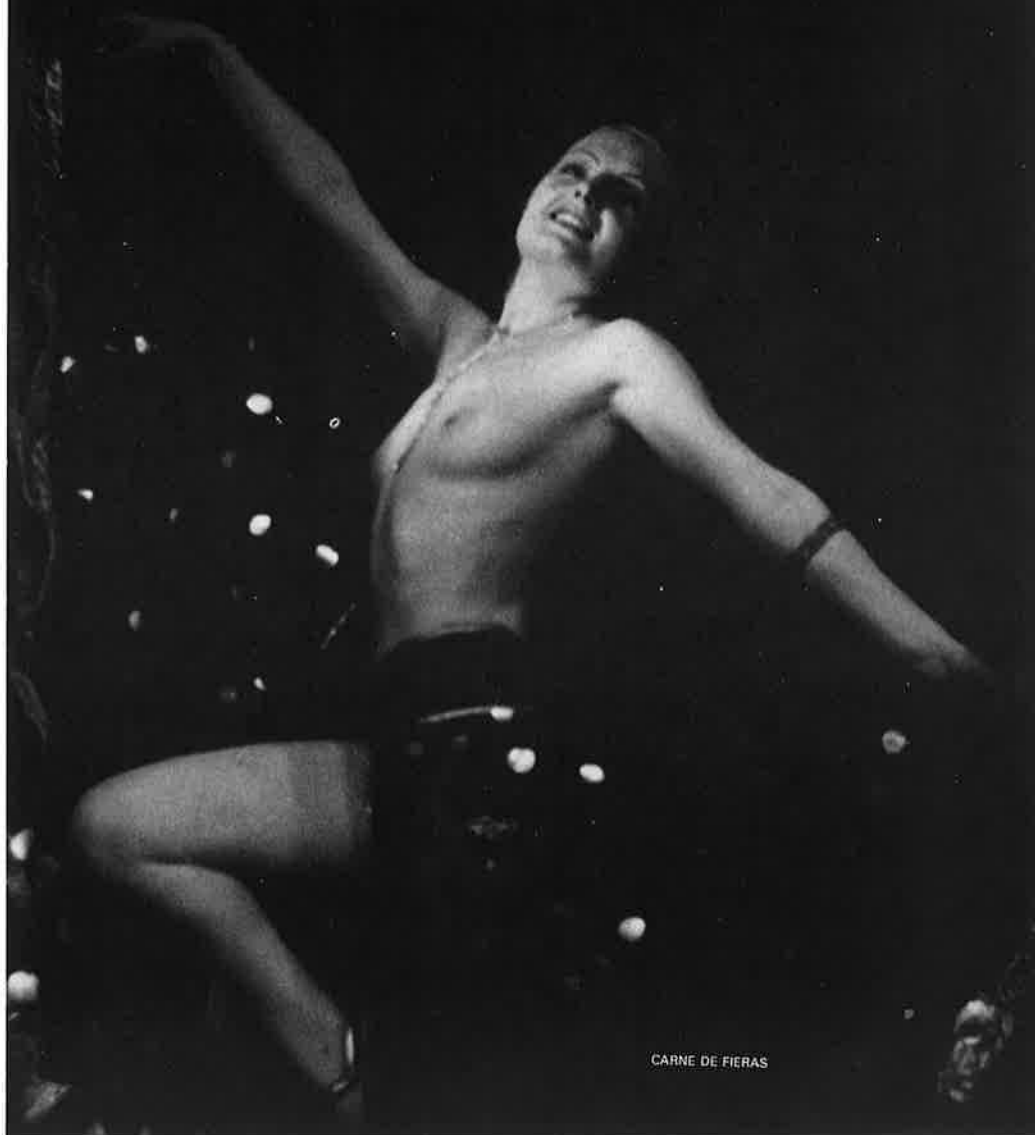
ésta no se atreve a dejar al domador. Los acontecimientos se desencadenan cuando Mark intenta agredir a Pablo, quien no sólo no se aparta de Marlène sino que acude con asiduidad al espectáculo. Un día Pablo es objeto de un ataque que la policía atribuye al domador. Pero gracias a la intervención de Perragorda (un niño que Pablo había acogido en casa) se descubre que el verdadero agresor ha sido Lucas, criado del domador, obsesionado por la belleza de Marlène y celoso de Pablo. Al final todo termina bien para los enamorados, que adoptan para siempre al pequeño Perragorda.

Ana Marquesán

Departamento de Archivo e Investigación
de la Filmoteca de Zaragoza



CARNE DE FIERAS



CARNE DE FIERAS

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA Y DE SU RECONSTRUCCIÓN:

CARNE DE FIERAS

1936:

Una producción de ARTURO CARBALLO

Autor, escenificación y dirección: ARMAND GUERRA

Música y director de producción: ANDRES ROJAS

Director de Fotografía: TOMAS DUCH

Script: DOMINGO MARTIN

Segundo operador: ARTURO BERINGOLA

Segundo cámara: ISMAEL PALACIO

Jefe de producción: JOSE LUIS JEREZ

Ayudante de dirección: DANIEL PARRILLA

Maquillaje: RODRIGO GURUCHARRI

Foto fija: RICARDO GARCIA MORCHON

Regidor: ANTONIO MONTOYA

Intérpretes:

PABLO ÁLVAREZ RUBIO	Pablo
MARLENE GREY	Marlène
GEORGES MARCK	Monsieur Marck
TINA DE JARQUE	Aurora
ALFREDO CORCUERA	Picatoste
ANTONIO GALÁN	Antonio
ARMAND GUERRA	Lucas
MERCEDES SIRVENT	Madrina
SARA IGLESIAS	Enfermera
JACK SIDNEY	Arbitro

CARNE DE FIERAS

1992:

Producida por: PATRONATO MUNICIPAL FILMOTECA DE ZARAGOZA

Realización: FERRÁN ALBERICH

Música seleccionada e interpretada por: PEDRO NAVARRETE

Truca y montaje: TUCHO RODRIGUEZ

Coordinación general: ANA MARQUESÁN

Asistencia técnica: RAFAEL ALEJANDRE, MANUEL CALVO, DAVID RUIZ, TERESA SERRA

Inspección del negativo original: JUAN MARINE, CECILIO VEGA

Restauración del negativo original: BEATRIZ CERVANTES

Limpieza del negativo original: DOMINGO PÉREZ

Inspección del sonido original: FERMÍN PRADO

Mezclas de sonido: MANUEL CORA, hijo

Reproducciones fotográficas: MIGUEL SORIA, JAVIER VALBUENA

Efectos de imagen: MIGUEL VILLAFILA

Efectos de sonido: MANUEL CARRIÓN

Grabación musical: JAVIER VACAS

Laboratorio: FOTOFILM S.A.E.

Estudio de sonido: SINCRONÍA

Estudio de postproducción: KINOVA

Fotocomposición: RIBOTE

Diseño de los títulos: PACO SIMÓN

Personas e Instituciones que han aportado datos para la finalización y documentación de la película: José Altabella, José Alted, Jesús Aranguren, José Mario Armero, Antonio Barta, Pío Ballesteros, Francisco Beringola, Ricardo Blasco, Familia Galán, Ricardo García Blanco, Ricardo García Morchón, Román Gubern, Florentino Hernández Girbal, Sara Iglesias, Marisa Lasierra, Luis Méndez, Vda. de Montaya, Víctor Olmos, Jorge Palacio, Daniel Parrilla Iglesias, Sara Parrilla Iglesias, Julio Pérez Perucha, Alfonso Retana Texeira, Andrés Rojas, Fernando Rojas, Ramón Rubio, Agustín Sánchez Vidal, Juan de la Serna, Carmen Solano, Raúl Tartaj, Federico Toro, Archivo Municipal de Zaragoza, Consejo del Patronato Municipal Filmoteca de Zaragoza, Estudios Cinearte, Instituto Francés de Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, Sociedad General de Autores, Filmoteca Española.



CARNE DE FIERAS

LA RECONSTRUCCIÓN

Una de las tareas más complejas y costosas de las que se abordan en los archivos de películas es la reconstrucción de aquellas obras que no se han conservado en las condiciones adecuadas para poder ser exhibidas tal como lo fueron cuando se presentaron al público por primera vez.

Esto afecta a todo tipo de películas, pero en mayor número a las del periodo del cine mudo, ya que la aparición del sonido incorporado a la película modificó de manera definitiva la proyección de las mismas, tanto en su velocidad y en su formato, como en su coloración y en la manera en que se producían los sonidos en la proyección, que pasaron a ser totalmente mecanizados, con la consiguiente desaparición de aquellas personas que los hacían en la sala.

Así, los esfuerzos mayores de los archivos de films se dirigen hacia la duplicación de materiales para preservar de la autodestrucción las imágenes impresionadas sobre nitrato de celulosa, plástico altamente inflamable que se descompone con facilidad si no es guardado en las condiciones óptimas. Aunque ya se está detectando en la actualidad que el material que lo sustituye, el acetato, si bien elimina el riesgo de combus-

ción, no asegura la conservación de las películas en la medida en que su proceso de autodestrucción quizás sea tan rápido como el del nitrato transcurrido cierto tiempo. Hay que tener en cuenta que la destrucción del nitrato se detectó a los treinta años de su utilización, a finales de los años cuarenta, y que ahora se cumplen los mismos años de la aparición de las primeras películas de acetato. De cualquier manera, y mientras los fabricantes de material fotográfico no aporten nuevas soluciones y la tecnología del vídeo no desarrolle un sistema cuya definición se equipare a la de la imagen fotográfica, hay que seguir reproduciendo las imágenes antiguas en soporte de acetato, que sigue siendo el más seguro que se conoce.

El problema de las reproducciones se establece en el campo de la fidelidad al original. Independientemente de la mayor o menor fiabilidad en el soporte que se elija, y una vez asegurada la pervivencia de la película, por muy necesario que sea el cuidar de su preservación, el sentido último de la reproducción de un film es su difusión; que los espectadores de hoy puedan acceder a una obra tal como fue concebida para ser presentada al público hace 100, 70, 40 ó



CARNE DE FIERAS



10 años. No es una tarea fácil ya que las condiciones técnicas han variado de tal manera que somos capaces de hacer un determinado tipo de película, quizás más sofisticada técnicamente que la antigua, pero nos resulta sumamente difícil reproducir aquellas condiciones en que fueron procesados los films en los laboratorios de hace 50 años. Las emulsiones fotográficas son distintas y la respuesta de los materiales actuales a los procesos de revelado ofrece unos resultados diferentes en cuanto a la densidad de la imagen. Por no mencionar los medios artesanales de coloración que resultan ahora muy costosos de reproducir y difíciles de encajar en los modernos sistemas de los laboratorios industriales. No hay ni que insistir en que la actual tecnología de la imagen electrónica no sirve más que para facilitar algunos pasos intermedios del proceso, pero no se puede pretender sustituir una imagen fotográfica por la imperfección de una imagen electrónica de hoy.

A las dificultades técnicas hay que añadir las culturales, aquellas que provienen de una correcta comprensión de las intenciones de los autores de las películas restauradas, pensadas para un público muy diferente al del momento. Las facilidades que algunos aparatos modernos ofrecen no estaban al alcance de los cineastas de los años veinte y treinta, como la cinta magnetofónica que significó una auténtica revolución en los sistemas de grabación del sonido, por lo que puede que ahora nos parezcan ingenuas las soluciones sonoras de algunos problemas de expresión cinematográfica de los años treinta. Para reproducir esas películas debemos, no sólo conocer las limitaciones técnicas a que estaban sujetos quienes las hacían, sino también estar dispuestos a asumirlas.

Pasando al caso concreto de *Carne de fieras*, cuando el departamento de Archivo se propuso la restauración de la película estaba abordando una tarea diferente a las restauraciones que se habían efectuado

hasta ahora en España, ya que se trataba de una obra que no había sido presentada al público, no se había terminado el proceso de producción de un film que acaba con el estreno, detectando eso fácilmente al comprobar que el negativo que se conservaba era el negativo original de cámara, con las claquetas de rodaje aún sin cortar.

A la hora de su reconstrucción esto planteó dos problemas distintos: uno era saber si la película estaba completa, si se había finalizado el rodaje; otro, si podíamos disponer de la información suficiente para montarla como lo hubieran hecho sus autores.

No encontramos información escrita sobre el proceso de producción, en las revistas cinematográficas de 1936 no aparece ninguna referencia a la película. Lo único que sabíamos era lo que dejaron escrito los historiadores Juan Antonio Cabero y Carlos Fernández Cuenca. Ambos hacían referencia a una película titulada *Carne de fieras* que se estaba rodando en Madrid en julio de 1936, cuya producción se interrumpió al empezar la Guerra Civil, y daban algunos nombres de quienes la estaban haciendo: el productor Arturo Carballo, el director Armand Guerra, el músico Andrés Rojas y los actores Pablo Álvarez, Alfredo Corcuera, Tina de Jarque, Mercedes Sirvent, Marlène Grey y Georges Marck.

Afortunadamente pudimos contactar con los hijos de Andrés Rojas, el mayor de los cuales estuvo en el rodaje y nos proporcionó datos preciosos para nuestro trabajo.

Encontramos también un escrito del director Armand Guerra publicado en Valencia en plena guerra con el título de «A través de la metralla», que confirmó las informaciones de los hermanos Rojas. Efectivamente, la película se interrumpió al empezar la Guerra Civil, pero se reanudó el rodaje hasta su finalización, se tiró un copión



F. ROJAS Y A. GALAN

de montaje y el ayudante de dirección Daniel Parrilla se encargó de montarlo mientras Armand Guerra filmaba una serie de documentales en los frentes de lucha. Finalizado el montaje del copión se interrumpió la producción definitivamente, nunca se compuso la música para la película ni se cortó el negativo para el tiraje de copias.

Parte de este copión montado se conservaba también en el archivo de Zaragoza y una vez consultado pudimos abordar el montaje de la película siguiendo las pautas de ese material que consideramos como el original. Sin embargo, había algunas lagunas en el copión que en un principio atribuimos a que no había sido terminado, pero Sara Iglesias, la esposa de Daniel Parrilla nos informó que su marido había terminado el trabajo. Lo que había ocurrido lo supimos más tarde: en los años cuarenta, ya finalizada la guerra, el productor Carballo quiso entrenar la película y para ello pensó en cortar algunas escenas que eran inadmisibles para la censura franquista; pero una de ellas, la que transcurre en la jaula de los leones en la que Marlène Grey aparece desnuda, es muy importante para el desarrollo argumental y no puede cortarse sin dejar toda la historia sin sentido. Carballo contra-

tó a un técnico italiano para que dibujase un traje de baño que tapase a la actriz, pero ello resultaba tan costoso que el productor terminó por abandonar la idea de estrenar la película y se resignó a mantener el negativo guardado para siempre. Fue durante el estudio de estas posibles modificaciones cuando se alteró el copión de montaje de tal manera que las escenas de la jaula de leones desaparecieron prácticamente de él; a esto hay que añadir que falta un rollo completo de copión, por lo que tuvimos que tomarnos la libertad de imaginar un montaje posible para este fragmento.

Antes de montar la película efectuamos también un trabajo de documentación que nos sirvió para saber más de quienes la ha-

bían hecho y poder acercarnos a las intenciones de su obra. En ese camino apareció con más nitidez la figura de Armand Guerra, un cineasta del que no se sabía casi nada, ni siquiera su nombre auténtico y que aparece ahora como una de las figuras más complejas del cine español. Merecedora de un estudio más profundo que sin duda será abordado por los historiadores del cine español. Aparecieron también las historias de los técnicos y actores en la Guerra Civil. Nos encontramos con los casos de Arturo Beringola, herido durante la filmación de uno de los documentales que Guerra realizaba en Madrid; de Tina de Jarque, fusilada poco tiempo después de la filmación de la película; de Antonio Galán, refugiado en casa de Andrés Rojas al no poder regresar a su

casa en Zaragoza que estaba dominada por el bando rebelde; y tantas otras pequeñas o grandes tragedias que conlleva una contienda como la que sostuvieron los españoles. En pleno proceso de montaje, apareció la hija de Armand Guerra, Vicenta, que vive en Francia desde 1937 y sabía muy poco de quien fue su padre. Ella nos dio el nombre verdadero de Armand Guerra: José María Estivalis Calvo. A todos ellos y a cuantos hemos consultado para aclarar datos sobre el circo, el cine, los actores,

la revista y la guerra nuestro agradecimiento por la ayuda que, a veces sin ellos saberlo, nos han proporcionado.

Para finalizar queremos dejar constancia de aquellos puntos que resultan más oscuros de la reconstrucción, de aquellas cosas que hemos tenido que suplir o casi inventar. El negativo original conservado no está completo, falta un rollo que corresponde a todo lo que se filmó en un decorado que representa al pasillo que está junto al camerino de Marlène. Los dos planos de este decorado que aparecen en la copia definitiva los hemos sacado del copión de montaje y en este copión no había ninguno más, pero faltaba por lo menos un plano que debe mostrar al niño Perragorda encon-



CARNE DE FIERAS



CARNE DE FIERAS

trando a su padrino Pablo desmayado y recogiendo una colilla que le servirá para demostrar al comisario quien ha sido el agresor. Al no tener el plano hemos mantenido el sonido que sí existía sobre la pantalla en negro, aprovechando el fundido que une la escena de la agresión con la comisaría.

Tenemos la impresión de que Guerra quería intercalar un flash-back en la escena de la comisaría, que mostraría el momento de la agresión de Pablo, pero al no encontrar las imágenes hemos dejado la escena seguida, intercalando un breve plano del hospital tal y como figura en el copión original.

La canción que canta Tina de Jarque había sido rodada con la cámara funcionando a una velocidad muy inferior a la normal, probablemente por una caída de tensión del generador. En realidad todos los play-backs tenían ese defecto, pero el del cantante Antonio Galán se repitió y está a su velocidad correcta en el negativo conservado; el de Tina de Jarque, no, bien porque no se repita o porque haya desaparecido del material recuperado. Hemos tenido que arreglarnos con las tomas malas duplicando fotogramas hasta conseguir la velocidad adecuada. Esto acentúa el hecho de que la cantante no canta durante el play-

back, se limita a decir la canción sin interpretarla, ¿se trataba sólo de un ensayo? Ahora es la versión definitiva.

La escena de la estación de Atocha, rodada realmente en la glorieta de Atocha en pleno día, debería transcurrir a las once de la noche si seguimos los diálogos de la película. Pero es evidente que se rodó de día sin tomar las precauciones adecuadas para poder oscurecer el plano y conseguir la llamada noche americana: evitar el cielo, los blancos luminosos y encender las luces de los interiores. Pero esta aparente incongruencia está resaltada por la presencia de un grupo de milicianos y guardias de asalto que aparecen en la película cuando en realidad no deberían estar allí. *Carne de fieras* no sucede en una ciudad en guerra aunque fuera rodada en Madrid en plena contienda, y sin embargo la cámara de Guerra no sólo no hace nada por evitarlos, sino que los busca encuadrando de manera que están en el plano sin que ellos mismos lo adviertan. ¿Hubiese montado Guerra esos planos para la exhibición de la película? No lo sabemos, la ruptura argumental es muy fuerte. Nosotros lo hemos dejado así, un poco oscuros para que parezca una noche imposible.



Volviendo al principio, *Carne de fieras* está ahora preservada, se ha pasado a soporte de acetato tal como se encontró el negativo con sus claquetas originales; lo que nosotros hemos montado es una copia, lo que permite que, si surgen nuevas informa-

ciones que nos acerquen más a la película que quisieron hacer Armand Guerra y su equipo, siempre pueda volver a montarse. Estos trabajos nunca pueden darse por finalizados.

Ferrán Alberich

LA MÚSICA

Tras conocer el empeño con que se estaba llevando a cabo la reconstrucción de la película *Carne de fieras* abordé en febrero de 1992 la tarea de ponerle música. De la partitura original que había sido compuesta por Andres Rojas (también director de la producción), se conservaban en el negativo únicamente tres canciones con acompañamiento de pequeña orquesta de cabaret. Dos de ellas correspondían a sendos «play-backs» interpretados por Antonio Galán y Tina de Jarque, protagonistas del film y ambos cantantes profesionales. La tercera pieza era un Tango presumiblemente interpretado por el cantante de la orquesta. No había pues restos del material original previsto por el compositor para la realización de la banda musical, así como de las secuencias escogidas para su musicalización.

El material del que se partió entonces fue facilitado por A. Rojas, hijo del compositor, quien puso a mi disposición todas las composiciones originales que conservaba de su padre y se reducían a una carpeta de manuscritos en la que se mezclaban pequeños números de orquesta, de formación típica de revista o cuplé de la época, con canciones de la más variada temática y esbozos sueltos de melodías o progresiones armónicas.

Sobre este material original, el trabajo realizado constó de una primera selección de las piezas a interpretar, la selección de las escenas que debían ser musicadas en función del montaje actual, y la grabación con la tecnología de nuestros días. A tal efecto, y en un deseo de conservar en lo posible la integridad de la composición, la elección del «piano solo» responde a la es-

casez de materiales originales y a los obstáculos lógicos que supondría intentar reproducir con convicción el sonido de las orquestas de la época.

La selección de las piezas utilizadas se llevó a cabo siguiendo un criterio en primer lugar musical, en lo que a calidad compositiva se refiere; y en segundo lugar cinematográfico, en función de su efectividad o idoneidad con la acción. De acuerdo con el estilo de la música para cine de la época se consideró conveniente la musicalización por temas, es decir, el establecimiento de una correspondencia entre tema musical y personaje. En este caso, las dos mujeres

protagonistas de la historia más otros temas de principio y fin o de escenas secundarias.

En la mayoría de los casos fue necesario un trabajo de arreglo previo a la grabación, bien por ser composiciones para voz con acompañamiento, o por estar claramente inacabadas. En el primer caso se ha realizado una reducción para piano intentando conservar la melodía original. Cuando, por otro lado, la partitura esta incompleta («Clarín de Guerra»), se han interpretado solamente

secciones con un sentido musical completo. De cara a conseguir un mejor rendimiento sonoro en la grabación, se reforzaron los bajos o se doblaron en octavas las melodías. Sólo en ciertos casos fue necesario además un enriquecimiento de la armonía, aunque siempre según el original.

La siguiente relación detalla qué secuencias fueron musicalizadas y cuales fueron las composiciones utilizadas en cada caso, además del tratamiento de las mismas.



CARNE DE FIERAS



TITULOS

- SECUENCIA PABLO Y PICATOSTE EN PLAYA DE MADRID - FIN:

«FOX»

Fox-trot para piano solo. Sin ninguna indicación de dinámica o de tempo. En los títulos se interpreta íntegramente, con una repetición, mientras que en las otras dos apariciones se utilizan fragmentos, siempre interpretados nuevamente.

- SECUENCIA RETIRO
- SECUENCIA JAULA 1.ª
- SECUENCIA JAULA 2.ª

(Tema de Marlène):

«BOLERO»

Compuesto para voz y piano aunque sin letra. Consta de dos temas de los que se utilizan sólo el segundo. En la segunda secuencia de la jaula de las fieras se aprovecha como tema introductorio el escrito para otra de las piezas, «Noche de Luna», transportado a la tonalidad correcta.

- SECUENCIA RETIRO
- SECUENCIA DE ANTONIO Y TINA EN PLAYA DE MADRID
- SECUENCIA DE ANTONIO Y TINA EN EL GUARDARROPA DEL CABARET (Tema de Tina):

«NOCHE DE LUNA»

Vals para piano y voz. Se conserva el texto de F. Villaespesa, letrista habitual de Rojas. Consta de una introducción, utilizada en la segunda secuencia de las fieras, y dos movimientos, de los que se in-

terpreta sólo el primero. Se completa armónicamente el acompañamiento, apenas perfilado en el manuscrito.

- SECUENCIA PERRAGORDA Y PABLO EN DORMITORIO:

«LA PERIODIQUERA»

Cuplé para voz y piano con letra de Escamilla y Navajas. Por tratarse de una escena corta se utiliza tan sólo la introducción, arreglándola a un tempo sensiblemente más lento y acercándola al tono sentimental de la escena.

- SECUENCIA RELOJ DE ATOCHA TERRAZA BAR DE ATOCHA:

«CLARÍN DE GUERRA»

Marcha militar para piano y voz de la que sólo se conserva un fragmento. Aunque no aparece texto, en la portada del manuscrito firma como autor del mismo Armand Guerra. Este dato y el carácter marcial de la pieza hacen suponer que su destino pudiera ser alguno de los documentales del frente que proyectaba realizar Guerra. En la primera secuencia se interpreta en el tono original mientras que en la segunda se transporta para hacerlo coincidir con el «Himno de Riego» que silba Picatoste.

La grabación se realizó el 28 de abril de 1992 en los Estudios Sincronía de Madrid, utilizando un piano Petrof Gran Concierto y dos micrófonos dinámicos Neumann.

Pedro Navarrete

LA PERSISTENCIA DE LA PENUMBRA

(Una primera aproximación a
Armand Guerra, 1913-1931)

1. Oficio de pertinaces

Mi inclinación por Armand Guerra viene de antiguo. Tanto la oscuridad en que se mantenía su enigmática figura como los tendenciosos desdenes —cuando no injurias— que le propinaban los irreductibles franquistas Méndez-Leite von Haffe o Fernández Cuenca¹ estimulaban mi curiosidad por su trabajo, haciéndome sospechar que granjeándose Guerra enemigos de tan inequívoca catadura política, su labor fílmica o su actividad cinematográfica no estaría desprovista de interés. Aquella inclinación vióse acentuada, primero, cuando Román Gubern y yo tuvimos la fortuna de poder visionar en moviola durante el verano de 1976 los materiales de *Carne de fieras* que obraban en poder del coleccionista zaragozano Raúl Tartaj; y, semanas más tarde, cuando tuve acceso a la lectura del ejemplar de «A través de la metralla» que atesoraba la Biblioteca Universitaria de Valencia.

Sin embargo, mi curiosidad, o la de cualquier otro investigador en semejante tesitura, solo ha podido y puede satisfacerse de manera pausada y precaria. No sólo la época en que se despliega la actividad de Armand Guerra sino también el lugar concreto que parece ocupar en el seno de la industria cinematográfica europea, conspiran para convertirle, como a tantos otros que operaron en parecido tiempo y lugar, en personaje sumamente escurridizo y refractario a una pesquisa que no quiera convertirse en la interminable tarea de un historiador obsesivo.

En efecto, por una parte, las dos primeras décadas de la Historia del cinema son todavía un océano de incertidumbres, un mar de interrogantes, y un archipiélago de errores: sin contar la, con toda seguridad, abultada nómina de películas cuya existencia aún desconocemos, ignoramos el nombre exacto del realizador y equipo técnico de numerosísimos títulos, sabiéndose únicamente y en el mejor de los casos, la denominación de la productora; además, la organización del trabajo que daba como



CARNE DE FIERAS

resultado cierto producto fílmico no se estructuraba necesariamente tal y como hoy la entendemos; y, por otra parte, la sólidamente implantada desde hace años «políticos de los autores» —auténtica lepra metodológica que ya empieza a mostrar inequívocos y felices signos de resquebrajamiento— impide que se les preste la debida atención (social o académica) a esa nada irrelevante pléyade de realizadores que la ceguera ordenancista de la política autoral califica con la imprecisa etiqueta de «artesanos» y que han erigido, junto a otros muchos profesionales, el todavía sólido edifi-

ciado neblinosos tiempos en que comenzaba la segunda década del siglo (1913, o incluso posiblemente antes) y de haberla intentado desarrollar en la nocturnidad del primitivo cine madrileño, añádase el carácter nómada de su actividad (París, Madrid, Berlín, Valencia, Constantinopla, Barcelona, Ginebra..., y si debemos hacer caso al interesado, el norte de África), la variedad de oficios que desempeñó sin la más mínima pretensión «autoral» (actor, guionista, realizador, productor, director de doblaje, rotulador...), y su notoria e incómoda posición libertaria, para que de todo ello resulte que



CARNE DE FIERAS

cio de la Institución cinematográfica mundial, y que, en la más favorable de las circunstancias, sólo gozan de un cierto e intermitente reconocimiento si pertenecen a una cinematografía cuya continuada potencia industrial les permita el desarrollo regular de una abultada carrera (vg., el cine estadounidense).

Ni que decir tiene que Armand Guerra (o José María Estivalis Calvo, según sabemos desde hace algunas semanas gracias a la inesperada y providencial aparición de su hija) concita contra su figura todos estos inconvenientes y algunos más. Al hecho de comenzar su actividad en los lejanos y to-

cualquier acercamiento a la actividad de Armand Guerra se verá presidida por la dificultad y el desaliento. Dificultad por la escasez y, sobre todo, la inaccesibilidad de unas fuentes dispersas y alejadas; desaliento por la ya casi definitiva desaparición física de los posibles testimonios contemporáneos.

Aunque siempre nos quedaría el consuelo de acudir a los propios films de Guerra, instrumento siempre fiable, convenientemente interrogado, tanto para conocer el trabajo fílmico de nuestro hombre como para aproximarnos a las condiciones en que aquél se solventó. Inútil aspiración ésta,

puesto que ni siquiera podemos afirmar con certeza que la filmografía de Armand Guerra se haya perdido, puesto que todavía andamos lejos de poder establecer con un mínimo de garantías (y sin hacerlo no podemos saber en qué medida se conserva); entre otras razones porque la estructura del espectáculo cinematográfico en aquellos tiempos contemplaba films de todo tipo de duración, y los Catálogos históricos que desde hace algunos años ciertos países de «nuestro entorno», aunque más desarrollados que nosotros mismos, han ido publicando sobre su producción cinematográfica tampoco arrojan una luz definitiva sobre las actividades de Guerra, puesto que tales Catálogos suelen ignorar las numerosas películas de cuatro bobinas o menos que entonces circulaban por las pantallas y que acogían la actividad de un nutrido censo profesional. Por otra parte, y generalmente por irremisible desconocimiento, solo suele consignarse en estas filmografías un somero equipo que no refleja todas las aportaciones técnicas al título en cuestión.

En definitiva, rastrear la actividad cinematográfica de Armand Guerra requeriría, en función de su carácter internacional y de

la práctica ausencia de referencias historiográficas atendibles, emprender un pesado y oneroso periplo por sucesivas ciudades europeas desempolvando viejas colecciones de revistas y periódicos contemporáneos a los hechos en que presumiblemente participara nuestro enigma. Como es evidente, tamaño trabajo no podría abordarse sin la ayuda de una generosa y prolongada financiación institucional; financiación que, por lo demás, difícilmente se vería hecha realidad al destinarse a un por el momento oscuro trabajador del cinema, ayuno en su haber de obras famosas, ignorado por hispanistas y similares, impertinentemente protestón, y cuya filmografía nos es todavía en buena manera desconocida. De modo que lo único que por ahora está en nuestra mano es interpelar la hemerografía cinematográfica española, muy parca en informaciones sobre un personaje tan alejado de nuestro medio geográfico, o escrutar con paciencia y lupa las esporádicas informaciones que sobre sí mismo proporcionaba el interesado.

Esto último es posible porque durante los años veinte Guerra escribía con cierta asiduidad aunque no de forma sistemática



CARNE DE FIERAS





CARNE DE FIERAS

en algunas revistas españolas de cinema, señaladamente en «El cine» o en «Popular film». Y aunque parecía ser harto refractario a hablar de sí mismo, no dejan de encontrarse ocasionales informaciones sobre su actividad, consignadas generalmente como incidental ejemplo o demostración de cualquiera de sus propuestas, o como liviano y anecdótico intermedio periodístico entre sus a veces densas peroratas.

Llegados a tal punto cabría preguntarse, no obstante, si Guerra practica el autobombo cuando intercala datos sobre sus aventuras, proponiendo una imagen ficcional e ilusoria de sí mismo. Difícil es certificar en sentido estricto la veracidad de las aseveraciones guerreras, pero cierto es, cuando menos, que la escritura de Guerra no parece escorarse hacia el narcisismo; que algunas de sus afirmaciones autobiográficas han podido ser, a la postre, verificadas; que su trayectoria profesional, por lo que hasta ahora sabemos de ella, no sólo excluye la deshonestidad que induciría autopublicitarse sin méritos para ello, sino que dibuja una personalidad no poco ingenua y soñadora; y, por último, que no destila mucha verosimilitud reivindicar en falso el dirigir por vez primera, y en un film presun-

tamente proletario y tendencioso, a una diva del viejo cine francés en episodios ya un tanto olvidada en el momento de alegar aquel derecho.

Así pues, ésta primera aproximación a la figura de Armand Guerra es necesariamente fragmentaria y los datos que en ella se ofrecen son producto de un trabajo no por esporádico —ya queda dicho que una pequeña sistemática sobre Guerra difícilmente encontrará un patrocinador— menos atento a su figura. Sirvan pues estas páginas como punto de partida par aseguir husmeando sobre las circunstancias de tan singular e injustamente olvidado personaje, teniendo presente, de todos modos, que nunca disfrutaremos de una relación proporcional entre los esfuerzos aplicados para ello y los resultados obtenidos. Y también teniendo presente que el rastreo y análisis de una figura como la de Armand Guerra, tan atípica y alejada de la mediocridad —por los muy diferentes territorios tanto geográficos como personales de su frecuentemente polémica actividad— y al mismo tiempo tan normalizada —en el sentido de que su obra no se situa en las elevadas cumbres reservadas a los genios, y a las águilas—, contribuye a estudiar, y no sólo

como síntoma, el funcionamiento de una industria y la fisonomía de las propuestas culturales o de las modalidades de espectáculo que aquella máquina, mejor que un exámen de la evolución del personaje sobresaliente cuya obra quiere ser expresión de una hazaña épica del sujeto que la emite.

2. Algunos fragmentos del rompecabezas

a) Noticias preliminares. Que se sepa, la primera actividad «española» de Armand Guerra aparece referenciada por el generalmente bien informado Alfredo Serrano² cuando notifica la existencia hacia un impreciso 1917 de una productora fundada por los hermanos Estívalis y dirigida por Armand Guerra. Esta productora llamaríase «Cervantes Films» y rodaría «una o dos películas» sobre las que jamás he hallado alusión alguna. Sin embargo, y dando por buenas las afirmaciones de Serrano —confirmadas 24 años más tarde por Cabero³, quien sostiene que la empresa se denominaba «Nacional Films»—, ¿qué demonios pintaban los hermanos Estívalis, «Armand» y Vicente

según no tardaría en saberse, en el árido, cinematográficamente hablando, Madrid de 1917?

Como es de público conocimiento, la primera gran guerra europea supuso un notable descenso en la pujante producción de países cinematográficamente hegemónicos, como Francia, Alemania o Italia, de forma que algunas cinematográficas periféricas, como era el caso de la española, creyeron disfrutar de una coyuntura favorable para iniciar un despegue exportador. Que Armand Guerra se plantea la producción desde tales parámetros (¿y desde qué otros si no?) sólo tendría explicación en tanto dispusiera de una previa red de contactos en el seno de la industria europea o francesa. No podemos conocer por el momento el alcance real de esos contactos, pero lo que sí es cierto es que nuestro hombre se encontraba en el París cinematográfico desde 1913, donde había rodado en los Estudios Eclair *Un grito en la selva*. Como fuera, bien por las propias características del material producido, bien porque la guerra europea no tardaría en acabar, el caso es que la experiencia madrileña de Armand Guerra no debió prolongarse durante mucho tiempo.



CARNE DE FIERAS

Más significativa parece ser su actividad parisina de anteguerra. Ignoramos cómo y porqué recaló Armand Guerra en París y cuáles fueron las circunstancias que le llevaron a ser argumentista, intérprete y director del film arriba citado y cuyo título francés ignoramos, pero lo cierto es que su temprana filiación libertaria le convirtió en adecuado interlocutor de un tal Bidamant —«secretario de la Unión de Sindicatos Obreros de París», según Guerra⁴; y simple componente, junto a Sebastián Fauré, Jean Grave, Martient, Thuillier, ... de «un importante grupo de libertarios y sindicalistas franceses» según otra fuente⁵— que le comentó la conveniencia de rodar películas de interés social que contrarrestaran las estúpidas burguesas de los films al uso. Para ello decidió organizar una cooperativa sindical que emitió acciones por valor de 500.000 francos (cada una de 25)⁶ y que se llamó «Le cinéma du peuple». Su primera película, rodada en una semana y en el invierno de 1913 con guión del tal Bidamant y dirección de Armand Guerra, titulóse *Les miseres de l'aiguille* y fue interpretada por Musidora en su primera intervención ante las cámaras⁷.

Sobre la marcha, y ya con guión, interpretación y realización de Guerra se filmó

Le vieux docker (1914), y la primera parte de la película histórico conmemorativa *La commune* (1914), film que contó con la asesoría histórica del viejo «communnard» Lucien Descaves. El estallido de la guerra europea fulminó la Cooperativa⁸, Guerra quedóse trabajando en la segunda parte de «La commune», y el proyecto de filmar «Germinal» e instalar Estudios propios acabó desvaneciéndose.

A partir de este momento, y excepción hecha del paréntesis madrileño sabemos poco del objeto de nuestras averiguaciones. Parece ser que en 1920 andaba nuevamente en París, donde había concluido un trabajo directivo con el operador Andrés Vallaura, tras lo que debían partir hacia Suiza para emprender un nuevo proyecto que no pudo llevarse a cabo ya que el operador, mientras efectuaba unas tomas aéreas para otra empresa, murió al capotar el avión en que volaba.

Como fuere, en 1922 Guerra ya debía encontrarse en Berlín (en diversos momentos de 1930 manifestaba llevar ocho años en Alemania), quizás acogándose a una industria cinematográfica de progresiva pujanza y no pocos rasgos progresistas⁹. Y en



CARNE DE FIERAS



CARNE DE FIERAS

julio de 1924 regresaría 15 días a París para trabajar en una película comenzada en Berlín¹⁰.

b) Cine español desde Berlín. En los primeros días de enero de 1925 el operador berlinés Willi Briesemann llegó a Valencia para impresionar la película de Maximiliano Thous *Noche de alboradas*. Comenzada en los últimos días de 1924 y con José Gaspar a la cámara, una inoportuna enfermedad del cameraman catalán obligó a sustituirle con urgencia, máxime previendo la conflictiva producción que se le avecinaba a Thous (en efecto, tardó seis meses en rodar la película), puesto que sus capitalistas habituales —la marca propia de Thous, PACE, se movía bajo un signo financiero escuálido—, un poco escamados por el escaso éxito de sus tres primeras producciones anteriores, se asociaron con «algunos elementos aragoneses» (señaladamente el distribuidor Tramullas) al objeto de diversificar riesgos, fundando al efecto la efímera «Ebro Cines»¹¹. Nada más llegar a Valencia Briesemann filma (el 25 de enero de 1925) el documental de Thous *La senyera de Valencia*, pasando acto seguido a ocuparse de *Noche de Alboradas* hasta que una inesperada hemiplejía le aleja de la filmación de

la película a finales de junio de 1925, debiendo rodar los últimos planos Alberto Arroyo¹².

Tan largo preámbulo, aparentemente alejado de lo que nos ocupa, sólo pretende poner de relieve el hecho de que Guerra no había interrumpido, desde su lejanía berlinesa, las relaciones con el cine español o valenciano. Efectivamente, en la fulminante aparición de Briesemann en Valencia a buen seguro que algo tuvo que ver Guerra puesto que ambos vivían en el mismo portal de la misma calle de Berlín (Golzst, 30), compartiendo acaso incluso el mismo apartamento. Y, cuando un año más tarde, Thous viaja a Alemania, en octubre, se entrevistará simultáneamente con Wili Briesemann y Armand Guerra.

Mientras tanto, y por lo que a la industria madrileña se refiere, el distribuidor, exhibidor, y productor ocasional Arturo Carballo anunciaba, a comienzos de marzo de 1925 su propósito de abordar los preparativos de «Luis Candelas», que sería dirigido por «un metteur in scene bien conocido en la edición internacional de películas» del que todo pareciera indicar se trataría de Armand Guerra. Pero bien fuera porque las posibilidades financieras del Carballo tardaran en

materializarse, bien por compromisos berlineses de nuestro hombre, la cuestión es que el rodaje se pospuso hasta que en junio de 1926 la nueva entidad distribuidora «Notario y del Cerro» —Mateo Notario era uno de los más acreditados distribuidores españoles y Leopoldo del Cerro era propietario de un nuevo cine madrileño: «El Callao»— anuncia la filmación de *Luis Candelas o el bandido de Madrid* sobre un guión del diputado socialista Tomás Álvarez Angulo, que también participaba en la producción de la película, dirigida por Armand Guerra, fotografiado por el ya repuesto Willi Briesmann y destinado a inaugurar el 11 de diciembre de 1926 el susodicho cinema.

Previamente, y continuando con su política de buenas relaciones valencianas, Guerra había presentado el 2 de mayo de 1926, en el Teatro Lírico de Valencia, una temprana exhibición de cinema sonoro según el sistema de los ingenieros daneses Petersen y Poulsen¹³. Guerra, nuevamente de acuerdo con su hermano Vicente Estévalis, se había hecho con una opción para el mercado español y portugués de la patente danesa (que posteriormente sería la base del sistema de sonido de la Gaumont francesa), y la decisión de presentarla en Valencia tenía que ver no sólo con las relaciones valencianas de los hermanos, sino también con la existencia por aquél entonces de un amplio movimiento cinematográfico valenciano que no tardaría en mostrar sus pies de barro¹⁴. En efecto, y contra todo pronóstico, «Petersen, el director comercial de la marca dinamarquesa y yo regresamos a Alemania sin haber alcanzado ningún resultado positivo. El asunto continuó tratándose por correspondencia. ¡Tiempo, tinta, papel y sellos (y dinero); todo perdido!»¹⁵.

Lo hasta aquí expuesto insinúa el eje de pensamiento cinematográfico de Armand Guerra por aquellos tiempos: tras muchos años de trotamundos cinematográfico sin perder el contacto con la industria española, y profesionalmente asentado en la pujante cinematografía germana, conocedor del peso de una y de las debilidades de la otra, del interés por lo español de una y de la necesidad de exportar un rostro específicamente nacional (y no localista) de la otra, Guerra no cejaba de preconizar los benefi-

cios que para el cine español podrían derivarse de una cierta colaboración artística y financiera entre las industrias cinematográficas de ambos países. La lectura de sus artículos en las revistas «El cine» y «Popular Film» (y quizá también la de sus colaboraciones en el diario «El Imparcial», colaboraciones que no he examinado) dan fe de una tentativa tan pertinaz como situada al resguardo del desánimo. Paladín de un cierto grado de mestizaje creador e industrial germano-español, Guerra intentó, siempre que tuvo ocasión (y no parece que le sobrasen), llevar a la práctica sus ideas, buscando combinaciones financieras hispano-germanas. Como hemos visto, y seguiremos viendo, siempre le acompañó el más honroso de los fracasos.¹⁶ Veámoslo pues.

Sorprendentemente, Guerra no tardará en levantar una primera y muy temprana coproducción de un proyecto alemán. Se trata de la producción «Parma Film GmbH, Berlín», rodada entre abril y junio de 1927 en Alcalá de Henares y Madrid que llevaba por título *Der Kampf um den Mann*, un guión de Julius Urgiss sobre un tema de Eugene Scribe que realizó presuntamente Hans Werckmeister, fotografió Reimas Juntze, decoró Heinrich Richter, y se rodó en los Estudios EFA. La participación española corría a cargo, una vez más, de «Notario y del Cerro», y la adaptación y realización fue responsabilidad de Armand Guerra. Este film, llamado en castellano *Batallas de damas*, fue interpretado por María Corda, Georg Alexander, Alice Hechi, Paul Morgan, Manuel San-Germán, Leo de Córdoba, y Carmen Tole-do. El que la película nunca fuera estrenada entre nosotros, disuadiendo a «Notario y del Cerro» de nuevas aventuras¹⁷, es el primer fracaso de Guerra en su esfuerzo por edificar esa colaboración hispano-alemana que tanto preconizaba.

Léase como paréntesis: como toda realidad es poliédrica y toda interpretación tiene su envés, podría postularse que las películas a que nos referimos sean sólo una — *Batallas de damas*/*Der Kampf um den Mann*— codirigida por Armand Guerra en exteriores y por Hans Werckmeister en interiores. Ahora bien, teniendo en cuenta el tufo a bromista pseudónimo que despiden el «nombre» del realizador alemán, «Juan

Maestro en el Trabajo», también podríamos pensar que el tal Hans, que no vuelve a aparecer por anuario alemán alguno —aunque ello tampoco sería definitivo ni terminante—, podría ser el propio Armand provisionalmente aburrido de su remoquete. Ciérrase el paréntesis.

Tan descorazonador fracaso no impidió a Guerra seguir desarrollando sus propias actividades cinematográficas en el seno de la industria alemana, actividades que por el momento podemos suponer intermitentes aunque apoyadas en la base económica que le proporcionaba la redacción de rótulos castellanos para ciertas películas germanas. Así, en 1928 dirige sobre un guión suyo que adaptaba un argumento de Max Gerhard, y por cuenta de la «Ring Film AG Berlín» la película de 1700 m¹⁸ *Die geschenkte Loge*, fotografiada por Herbert Körtner, decorada por Heinz Fenschel e interpretada por Erika Dann y Ernst Behmer. Y en enero de 1929 afirma Guerra haber rodado en Berlín una nueva película protagonizada por Isa Roy.

Pero será en marzo de este mismo año cuando Guerra intente de nuevo llevar adelante una nueva combinación cinematográfica hispano-alemana con Carlo Aldini; para ello Guerra redacta un guión que pretende ser realizado en tierras españolas y que incluye la canónica lucha del forzado Aldini contra un toro bravo. Para entender la sagacidad de la nueva operación guerrera quizás convenga recordar que el actor, realizador y productor italiano Carlo Aldini (1884-1961) pertenecía a la notoria saga de forzados que inundaron las pantallas italianas a partir del personaje «Maciste» que aparecía en la película de Piero Fosco *Cabiria* (1914). Aldini, con el sobrenombre de «Ajax», fue uno de los más populares de la serie y, como algunos de sus colegas, emigró a Alemania en 1923 empujado por la crisis del cinema de su país, siendo uno de los puntales del género germano llamado «Sensationenfilmen», junto a su paisano Luciano Albertini («Sansón»). En 1929, en la cima de su popularidad, rodaría Aldini tres títulos.

Como se ve, la idea de organizar un «Ajax» en coproducción con España era de todo punto razonable, pero la necesaria par-

ticipación financiera española no acababa de concretarse para desesperación de Aldini y, sobre todo, de Armand Guerra. Todavía, unos meses más tarde, se albergaba la esperanza de sacar adelante el proyecto¹⁹. Pero una vez más todo fue inútil.

Pero si bien Armand Guerra no lograba llevar adelante sus tentativas hispano-germanas, si conseguía mantener una cierta presencia en el cine español más allá de sus intervenciones periodísticas. Por ejemplo, en tanto que actor —en los anuarios profesionales alemanes constaba también de esa manera, siendo posible que en Berlín interviniera en algún título como intérprete, suponemos que secundario puesto que no he encontrado rastros de participación relevante de Guerra en película alguna— toma parte interpretando el papel de «Clown» en la filmación de *La alegría que pasa*, película de Sabino Micón en la que el operador era su paisano Antonio M. Ferri. Filmada entre diciembre de 1929 y enero de 1930, su sonorización con discos por parte de Amichatis (que debió rodar planos nuevos y cambiar el montaje para ajustar los sonidos) demoró su conclusión y obstaculizó su estreno, impidiendo que el respetable pudiera juzgar el trabajo interpretativo de Guerra.

Avatar tras el que Armand Guerra y las actrices Isabel Roy y Luisa Fernanda Sala viajaron a Suiza para interpretar en Febrero de 1930 otro por el momento enigmático film realizado por Guerra²⁰. De ahí nuestro realizador regresó a Berlín en donde preparó la versión española del film de Carl Frölich *Die Nacht gehört uns* (1929), a la que tituló *Idilio Nocturno*; elaboró los rótulos castellanos del documental de Gunther Pluschow *SilverKonder uber feuerland* (1930); y acabó viéndose involucrado a su pesar en la realización de la tercera película española sonora rodada en Estudios extranjeros.

En efecto, ante la ausencia de Estudios, talleres y tecnología para filmar entre nosotros películas parlantes y sonoras, modalidad que se iba imponiendo en Europa y USA a velocidad meteórica, la producción cinematográfica española viose radicalmente interrumpida, desapareciendo prácticamente el cine español entre 1930 y 1932 inclusive. Pero en 1930 algunos potentes distribuidores, que también eran exhibido-



CARNE DE FIERAS

res en algunos casos, se plantearon la conveniencia de rodar eventuales producciones sonoras españolas, a ser posible en combinación con rodajes de producciones extranjeras, en los Estudios europeos que estuvieran satisfactoriamente equipados para ello.

Abrió el fuego el distribuidor Saturnino Ulargui que produjo en Londres *La canción del día*, película dirigida por G.B. Samuelson entre febrero y marzo de 1930. Continúa el proceso la Gaumont española que decidió rodar una versión castellana de *Elle veut faire du cinema*, medimetroje sonoro francés cuya duración fue alargada con materiales expresamente diseñados para la versión española y que fue titulada *Cinópolis*, y rodada por Castelví en junio de 1930.

La tercera fue *El profesor de mi mujer*, exhibida en Cataluña como *El amor solfeando*, versión castellana de la película francesa producida por Pierre Braumberger *L'amour chante*, realizada por Robert Florey y con música de Armand Bernard. La versión española fue impulsada por las distribuidoras «Renacimiento Films» (Madrid) y «Cinaes» (Barcelona), siendo los diálogos españoles, adaptados de la versión de

Boesse²¹ y Robert Florey hicieron de la comedia de Bousquet y Falk, de José Luis Salado, y presentando el añadido musical de una pieza nueva de Amadeo Vives y José María de Sagarra. Los directores de la película eran un funcionario de «Cinaes» llamado Xabier Guell, y otro por el momento anónimo burócrata de «Renacimiento». Pero como los Estudios UFA de Neue Babelsberg en donde se rodaba el film la pareja española no daba pie con bola entorpeciendo indirectamente los trabajos de la versión alemana, consumado accidentalmente el primer día de rodaje este par de españoles fueron neutralizados y se contrató in extremis a Armand Guerra para que oficiara de curandero de la película en la que constaría, según contrato, como realizador de la misma. Sin embargo, el tema, y en opinión de Guerra, era tan majadero e inmanejable que al tercer día de rodaje consiguió, también por vía contractual, que su nombre fuera omitido de la película y su publicidad, de forma que el film, rodado durante el mes de agosto de 1930, fuera presentado publicitadamente como obra de Florey «supervivida» por Güell (según deseo expreso de este último), sirviendo la experiencia para que Armand Guerra, amén de ganar un ne-

cesario dinerito, se enfrascaran lúgubres consideraciones sobre la imposible colaboración hispano-germana que tanto había apoyado, si esta se solventaba con los criterios ordenadores de tal fin.

De modo y manera que Guerra, meses más tarde, se contentó con oficiar de director de doblaje (en francés y español) de *Panik in Chicago* (Robert Wiene, 1931) film para el que tuvo que rodar diversos planos de su protagonista Lola Schlud a fin de que el galimatías (considérese que estábamos en los albores del doblaje) encajara satisfactoriamente.

c) En nuestro próximo episodio. Insistiendo en la conveniencia de que el cine español abordara la producción de versiones hispanas de títulos europeos (ahora en combinaciones internacionales a causa de los incrementos inversores que exigía la tecnología sonora), Guerra puso en pie una com-

pañía hispano-suiza-alemana compuesta por él mismo, su entusiasta hermano Vicente Estívalis, el suizo Ernest Augspach y el germano Johann W. Ther²² que se denominó «Sociedad Anónima de Estudios Cineparlantes Hispano-Cineson» (SADE) y que no tardaría en dar comienzo las gestiones para edificar de manera inaugural entre nosotros unos estudios cinematográficos en Valencia (en diciembre de 1931 ya se habían adquirido para ello cien mil metros cuadrados). Activa públicamente entre septiembre de 1931 y junio de 1932, el fracaso del proyecto arrojó a Guerra a un amargo ostracismo padecido en la ciudad de Valencia durante el que se refugió en la paternidad y que abandonaría en julio de 1936 convertido en «realizador cinematográfico de la CNT».

Julio Pérez Perucha
(Carabanchel Bajo, agosto 1992)

NOTAS

- (1) Fernando Méndez Leite von Haffe: «Historias del cine español», Ed. Rialp, Madrid 1965, págs. 245, 258, 384. Carlos Fernández Cuenca: «La guerra en España y el Cine», Ed. Nacional, Madrid, 1972, págs. 66, 74, 82.
- (2) Alfredo Serrano: «Las películas españolas», Barcelona, 1925, pág. 42.
- (3) Juan Antonio Cabero: «Historia de la Cinematografía Española», Graf. Cinema, Madrid, 1949, pág. 172.
- (4) «Popular film», 449, 28/3/35. Este artículo ampliaba algunas afirmaciones preliminares sobre el tema publicadas en el 256, 9/7/31, de la misma revista.
- (5) Según la revista «Cine-Journal» (6/9/13) citada por Francis Lacassin en «Musidora» (Anthologie du Cinema, Avant-Soene, 1971).
- (6) En el primer artículo de Guerra se dice que la emisión sólo fue de 250.000 F.
- (7) Lacassin, en el estudio citado, atribuye la dirección a un tal Raphael Clamour, actor teatral que propuso como protagonista del film a su vecina Musidora, con la que también compartía escenario en una función teatral. Me parece, por el contrario, más plausible que el realizador fuera Guerra, entre otras cosas (chovinismos galos al margen) porque no he vuelto a encontrar referencias al tal Clamor en el cine francés. No es esta la única discrepancia entre Guerra y Lacassin: éste último afirma que se rodaron interiores en un hangar en Montrouge, mientras que Guerra sostiene que se filmaron en los parisinos Estudios de la Lux Films, bd. Jourdan.
- (8) Otras películas de la Cooperativa, según Marcel Lapiere («Les cents visages du Cinema», Grasset, 1948) citado por Lacassin, serían *L'hiver*, *Plaisir des riches*, *Souffrance des pauvres*, *Les obseques de Francis de Pressence*.
- (9) Suelto aparecido en un número de agosto de 1922 de la revista «El Cine»: «Mediterráneo Films» se fusiona con la berlinesa «Nicastro Films». Director Artístico: Miguel Nicastro. Operador: Otto Kahleck. Actores: Lya Selling y Armando de Ferrandis. ¿Alguna relación de Armand Guerra con toda esta historia?
- (10) «El Cine», 642, 31/7/24.
- (11) «Arte y Cinematografía», 286, enero de 1925. Los financieros habituales de Thous era la distribuidora madrileña Lisboeta «Compañía Cinematográfica Hispanoportuguesa».
- (12) Sobre estos pormenores puede consultarse el «Legado Thous» que conserva la Filmoteca de Generalitat Valenciana.
- (13) El programa, enteramente danés, comprendía un solo de corneta; el paso del tren expreso de Copenhague; escenas mudas con acompañamiento musical; el discurso del ministro yanqui Prince en Copenhague; un solo de Violonchelo por la virtuosa danesa de 9 años Ruth Dietzman; el paso de la Guardia Real danesa por las calles de la capital; y la entrega de armas de la Guardia en Palacio. La película inaugural era un discurso en español pronunciado por Armand Guerra y rodado en Berlín.
- (14) Sobre tales peanas es útil la consulta de los escritos de Nacho Lahoz y Julio Pérez Perucha en la «Historia del Cine valenciana» (Edición de Nacho Lahoz) Diario Levante, 1991.
- (15) «Popular Film», Extra (30/11/29). Según Román Gubern, en su conferencia inaugural del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, el texto del parlamento de Guerra puede leerse en «El Imparcial» de 12 de junio de 1926.
- (16) «Cada vez que se me ha presentado una buena combinación para realizar una cinta española para una casa alquiladora de Alemania, que me ha firmado contratos de compra por más del coste del negativo, y que he hecho el viaje a España, o que he escrito ofreciendo el asunto, he perdido mi tiempo y mi dinero (los disgustos y los ridículos no se cotizan)» «Popular film», 240 19/3/31.
- (17) Entre las que se hallaba un proyecto con el mexicano Contreras Torres, si hemos de tener fe en el número 312 de la revista «Arte y Cinematografía». Proyecto que ponía de manifiesto conociendo la personalidad del mexicano el carácter liberal de la citada productora. Para una caracterización de Contreras, ver mi capítulo dedicado al cine mudo español contenido en el claudestino «Cine español 1896-1988», ICAA 1989.
- (18) Según Gerhard Lamprecht en el tomo II de su «Deutsche Stummfilme», Deutsche Kinemathek, s/f, su extensión sólo era de 1.263 metros. Claro que tal extensión fuera quizá el resultado de los mordiscos que le propinó la censura germana.
- (19) Según viene a deducirse de un reportaje aparecido en n.º 80 de la revista «La Pantalla», 18/8/29.
- (20) Los films desconocidos de Guerra son, diríase un enigma sin fin. En una somera ficha sobre nuestro hombre, procedente del archivo de Antonio Barbero que conserva Filmoteca Española, se hace constar, sin mayores explicaciones, una opaca filmografía donde aparecen cuatro títulos: el conocido *Luis Candelas* y los misteriosos *Ruelles obscures*, *Fauteuils gratuits*, y *Pour un homme*.
- (21) Carl Boesse fue el realizador de la versión alemana que llevó por título *Komm Zu Mir Zum Rendez-vous?* producida por «Harmonie Films» (Isi Rosenfeld), y con música de Kunekke, Grotte y Grotte y Gurmman. Las tres versiones fueron iluminadas por Otto Kanturek y Eduardo Hoesch y decorados por Julios V. Borsody.
- (22) Ther retomaría la idea en 1938 y en la Alemania hitlerista auspiciando en colaboración con el Ullargui antes citado la empresa berlinesa «Hispano Film Production», que produjo tres películas de Benito Perojo y dos de Florián Rey.

ÍNDICE

Presentación	5
Carne de fieras 1936-1992	7
La reconstrucción	15
La música	23
La persistencia de la penumbra	27

Rescatado y montado el negativo de la película, el equipo de Armand Guerra ha alcanzado sus últimos objetivos fílmicos:

Carne de Fieras
se ha estrenado

(Madrid, 1936 - Zaragoza, 1992)



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA