

LA INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» y
EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
PRESENTAN:

MONCAYO FILMS

UNA AVENTURA DE PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA
EN ZARAGOZA

CON DOS GUIONES INÉDITOS DE

EMILIO ALFARO

JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ
PABLO PÉREZ RUBIO

Javier Hernández Ruiz
Pablo Pérez Rubio

MONCAYO FILMS: UNA AVENTURA
DE PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA
EN ZARAGOZA
Con dos guiones inéditos de EMILIO ALFARO

JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ
PABLO PÉREZ RUBIO

*MONCAYO FILMS:
UNA AVENTURA DE PRODUCCIÓN
CINEMATOGRÁFICA
EN ZARAGOZA*

*Con dos guiones inéditos de
EMILIO ALFARO*



Institución "Fernando el Católico" (C. S. I. C.)
Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza
Zaragoza
1996

Publicación número 1,804
de la Institución "Fernando el Católico"
(Excma. Diputación de Zaragoza)
Plaza de España, 2
50071 ZARAGOZA
Tff.: 34/(9)76 - 28 88 78/79 - Fax: 28 88 69

FICHA CATALOGRÁFICA

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier

Moncayo films: una aventura de producción cinematográfica en Zaragoza. Con dos guiones inéditos de Emilio Alfaro / Javier Hernández y Pablo Pérez Rubio.- Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento, Institución "Fernando el Católico", 1996.

260 p.: il.; 24 cm.
Bibliografía: p. 165-170
ISBN 84-7820-333-8

1. Zaragoza-Cine-Historia, 2. Guiones cinematográficos.
I. PÉREZ RUBIO, Pablo. II. ALFARO, Emilio. III. Institución "Fernando el Católico", ed.

© Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio
© De la presente edición, Institución "Fernando el Católico"
de la Excma. Diputación Provincial
y Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza

Diseño de cubierta: J. L. Cano
I. S. B. N.: 84-7820-333-8
Depósito Legal: Z - 3.859/96
Impresión: Sdad. Coop. Librería General
Pedro Cerbuna, 23
50009 ZARAGOZA

IMPRESO EN ESPAÑA

A Emilio Alfaro

Grande o pequeña, una historia correcta del cine español implica noticias aragonesas y zaragozanas. Fantásticos pioneros absolutos, como lo fueron los miembros de la esforzada familia Jimeno, innovadores sorprendentes de la primera hora, como Segundo de Chomón, inventores de talla universal, como Luis Buñuel, creadores de géneros, como Florián Rey y, con ellos, una copiosa estela que incluye la personalidad y la obra de grandes directores como Saura o Borau. Cuentan asimismo, y mucho, guionistas de tan rara calidad como Julio Alejandro, fotógrafos como J. M. Beltrán o el malogrado Víctor Monreal, productores como E. Ducay, historiadores y cronistas como J. A. Cavero, M. Rotellar o A. Sánchez Vidal, un plantel de actores y actrices cuya mera enumeración constituiría un diccionario y, en fin, una tradición cinéfila y aficionada tan longeva como de alta calidad.

La tradición de Zaragoza y Aragón en el cine no es sólo de la máxima veteranía, sino muy polifacética. En la capital aragonesa residió mucho tiempo el que en su momento fue más antiguo de los cine-clubes españoles y en ella han florecido desde salas de proyección justamente afamadas por su respeto a la calidad exigible en las exhibiciones públicas hasta escritores cuyas obras han merecido el honor de ser vertidas al vívido lenguaje del cine. La Universidad de Zaragoza ha dedicado, asimismo, atención académica al Séptimo Arte, a través de su Cátedra de Historia del Cine y numerosos lugares del territorio provincial han sido, por su espectacularidad y exotismo, escenario de películas, españolas o no, cuya filmación ha sido posible por la abundancia y calidad de profesionales y medios complementarios con que cuenta Aragón y sin los cuales no es posible una producción cinematográfica solvente.

Ha sido, empero, escasa, por razones sencillas de intuir, la experiencia empresarial, industrial, en el cine aragonés, con pocas excepciones y a pesar de que la producción "amateur" ha tenido y tiene calidad elevada. La más notable de esas excepciones, MONCAYO FILMS, queda bien historiada en esta obra que, por su enfoque y documentación, merece el amparo de la Institución "Fernando el Católico". Nada más gozoso que, en cordial unión con el Ayuntamiento de Zaragoza, anteponerle estas breves palabras gratulatorias, que son, sobre todo, un rendido homenaje a las gentes de nuestro cine, felizmente centenario.

José Ignacio Senao Gómez

Presidente de la Diputación de Zaragoza
y de su Institución "Fernando el Católico"

Zaragoza y Aragón han dado tradicionalmente notables profesionales del cine en todas sus facetas. En este año de 1996 España celebra el nacimiento de su cine, apenas unos meses después de la efemérides absoluta. La celebración, con todos los honores, ha tenido sede particular en Zaragoza, donde los activos miembros de la dinastía Jimeno rodaron los primeros veinte segundos, por cierto que espléndidos, de la filmografía española: "Salida de misa de doce en el Pilar de Zaragoza".

Este hecho es de sobra conocido y ha sido divulgado muy satisfactoriamente durante las conmemoraciones de este año, en las que ha tomado parte notoria la propia Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, presidida, en simbólica y nada casual coincidencia, por el aragonés José Luis Borau: la presencia de la Academia en la ciudad natal del cine español (y de su Presidente) ha subrayado con oportunidad estas circunstancias.

Menos conocidos son empero, los aspectos empresariales del Séptimo Arte, tan relevantes para el desarrollo del cine. De entre las diversas productoras aragonesas destaca, sin duda, MONCAYO FILMS, que en su concepción, recursos y realizaciones bien puede considerarse una hermosa y romántica aventura artística aunque, a medio plazo, resultó, por desgracia, inviable. Casi tres décadas después de que concluyese su efímera e interesante existencia, es pertinente dedicar a la entrañable y singular productora zaragozana un estudio monográfico detenido y circunstanciado, eficazmente resuelto por Javier Hernández y Pablo Pérez, que continúan así sus encomiables trabajos de investigación sobre el cine aragonés.

Nos complace mucho que este libro sobre MONCAYO FILMS, que por fortuna no será el último que se dedique, vea la luz en un año tan señaladamente cinematográfico. Y más todavía que aparezca coeditado con el aval académico de la Institución "Fernando el Católico" de la Diputación de Zaragoza y bajo los auspicios del Ayuntamiento de Zaragoza, ciudad que se siente orgullosa de su condición de cuna y vivero del cine español.

Luisa Fernanda Rudi Úbeda
Alcaldesa de Zaragoza

PRESENTACIÓN

UN PRÓLOGO LLENO DE RECUERDOS

La cultura tradicional, hoy es ya un tópico decirlo, no ha hecho caso al cine. Del 98, apenas Azorín había tenido interés por él, como mero espectador. Ortega, ya en la generación del 14, comprendió lo que tenía de gran comunicador, de voz e imagen ampliados a grandes públicos, de documentales históricos y propaganda para esas masas en rebelión. Fernández Flórez, o los que luego han visto su obra, tan 'cinematográfica' llevada al cine, especialmente Delibes, han mirado a la fábrica de sueños como un magnífico y remunerador soporte de sus historias de papel. Poco más.

A lo sumo, en las últimas décadas, este gran fenómeno del siglo XX ha sido percibido desde una perspectiva que abandona casi del todo lo literario y se fija casi exclusivamente en la técnica comunicativa, su influjo social, su importancia industrial, su capacidad educadora/manipuladora. Ha habido también, es preciso decirlo, muy escasa sensibilidad hacia el cine desde el mundo universitario. Era contemplado igual que desde la mesa camilla familiar, como algo propio de la farándula, de los cómicos en su peor acepción, de cuatro chalados exhibicionistas.

A espaldas, pues, de la altisonante Academia, diríase que el cine, como todo arte que aspira a un rango máximo, elegía sus propios artífices, que le llegaban directamente de la afición adolescente y aun infantil, y desechaba -mutuo desprecio y recelo- a los escasos conversos ya adultos que no fueran perfectamente fieles a este nuevo lenguaje y nuevo universo.

Por razones muy largas de resumir aquí, y aunque Zaragoza sea la sede de la primera película rodada en España -a cuya conmemoración centenaria se suma este libro-, en los años veinte y treinta se ve mucho cine en Zaragoza y en Aragón y en esta tierra ven luz autores tan grandes como Segundo de Chomón, Florián Rey, Luis Buñuel, y luego Carlos Saura o José Luis Borau (por sólo citar a los muy grandes y conocidos), sin embargo, no hay aquí luego de la Guerra más voluntad cinematográfica creadora que la de ir a hacer carrera en Madrid o Barcelona y, en todo caso, ver de tocar algunos

temas tópicos aragoneses. Podemos sí, hablar con orgullo de tantos aragoneses en el cine -título de un emblemático librito de Rotellar-, pero no, por desgracia, de cine aragonés. O muy poco, si hilvanamos muy fino y con mucho espíritu de patria chica.

Por eso llama la atención que, pasadas las dos primeras décadas, durísimas en todos los sentidos, de posguerra, surja, al calor de un claro impulso económico, social y cultural, ya estudiado en otros lugares (por ejemplo en el curioso e interesante libro colectivo sobre la Opi-Niké, que impulsó el entusiasta y llorado Emilio Alfaro), un grupo de gentes aficionadas tremendamente al cine, sea desde la fotografía como primer paso, o el teatro, o la radio o el periodismo o la novela. El cine es visto por muchos de ellos como el arte total, que desbanca con razón y tiempo a la elitista y para muchos aburrida ópera.

Como no podía menos de ocurrir, los fotógrafos han tenido un papel decisivo en esa potenciación, primero, del documental (hubo muchos y muy buenos, desde el primer Tramullas a la divulgación didáctica de los Lapazarán, Cativiela y tantos otros del SIPA), y ya en los años sesenta del cine-amateur, en que destacan especialmente Víctor Monreal y José Antonio Duce y ya más lejos Pedro Avellaned y algún otro.

El paso del cine *amateur* al profesional, no por difícil, costoso, casi impensable, deja de ser la meta de muchos de los mejores. La de los cineclubs y los cineastas aficionados es una historia en parte ya escrita -por Alberto Sánchez Millán- en la que resulta asombroso, y desde luego terrible, ver cuántos de los pioneros han muerto de modo temprano, traumático. La lista de esos amigos fallecidos es tremenda (Monreal, Rotellar, Manolo Labordeta, Pomarón, F. Manrique, E. Alfaro). Su evocación supone todo un repaso a esos años ilusionados, en los que brillaron con luz propia. Monreal, con su aire de joven serio y distraído; Manolo Rotellar, educadísimo, mago de erudición, haciendo milagros de una economía precaria; Manolo Labordeta, extrovertido, barroco, gran actor; Pomarón, discreto, callado, gran técnico; Manrique, elegante médico a cuyos hijos dí clase; en fin, Emilio Alfaro, junto con Rotellar mis dos mayores amigos de esa lista, un hombre lleno siempre de sueños, enormemente entusiasta por todas las manifestaciones de la cultura creadora.



En la Zaragoza, el Aragón que yo recuerdo, de los años sesenta, si bien había algunos herederos de veteranas tradiciones, vinculados

por familia a la fotografía y el cine, como Tramullas, en el planeta aragonés del cine concurrían tres tipos de gentes que llegaban hasta el séptimo arte desde actividades críticas y progresistas de muy diverso signo, aunque coincidentes en esa actitud en cierto modo rebelde, inqueridora. Procedían de la izquierda del régimen Guillermo Fatás Ojuel, Julián Muro y, con él, Miguel M. Astrain, y el primer José Antonio Páramo). El segundo grupo surgía del entorno de ese clan poético surrealista, laico y liberal que era el grupo del Niké, en torno a Miguel Labordeta (su hermano Manolo, Rotellar, Julio A. Gómez, Pomarón, E. Alfaro, A. Artero). Y, en fin, aunque menor y menos conocido, un tercer grupo provenía de la Acción Católica y aglutinaba en torno a Radio Popular y el Cine-Fórum a Carmelo Tartón, Raúl Soria, Manolo Pérez Lafarga, Carlos Chicón, José Antonio Armillas y yo mismo.

En Radio Popular, donde trabajé (1961-63) a la vez que terminaba primero de Letras, en segundo y un año más mientras ejercí de maestro, hube de hacer, entre otras tareas, una más que discutible crítica de cine, de la que se nos ordenaba excluir las películas calificadas como “gravemente peligrosas” (del número 4) y criticar duramente a las “graves con reservas” (del 3 R); pero la mera responsabilidad, y la creciente pasión por el medio mismo, nos hizo plantearnos muchas cuestiones, leer muchos libros sobre cine, discutir sobre los fines y los medios, los contenidos y las formas, los “mensajes” y su vehículo. En una palabra: amar apasionadamente el cine.

Además, hacer crítica de cine, aunque uno fuera un zagalón con más ínfulas que posos, te permitía codearte con los grandes críticos de verdad, los Borau, Pérez Gállego o Aranda del *Heraldo*; Felipe Bernardos y Rotellar de *Amanecer*; Orencio Ortega Frisón, “Merlín”, de *El Noticiero*; Mariano Navarro Borderías de Radio Zaragoza; Carlos Hidalgo, de Radio Juventud, y acaso otros que ahora no recuerdo. Los pases privados en una sala pequeña de la empresa Parra, el ir al cine gratis y con asientos reservados como la policía secreta, eran trofeos inenarrables por los cuales uno trabajaba horas y horas por cuatro perras y se sentía agradecido. (Cuando, una década más tarde, y a mi regreso de Teruel, iniciamos *Andalán*, no por casualidad la crítica de cine fue una sección fija e importante, que nos produjo algunas discusiones y quebraderos de cabeza, por las excelentes pero rigurosísimas teorías de Juanjo Vázquez. Algo después comenzó Rotellar una colaboración que duraría hasta su muer-

te, y también, y luego, Alberto Sánchez (el todoterreno del cineclubismo) y Luis Alegre.

Los debates en el Cine-Fórum (que nos reunía en el Elíseos o el París, paralelamente a los “laicos” del Cine-Club, al que también acudíamos con frecuencia) eran una experiencia insólita de reunión pública con -relativa- capacidad de opinar de mil cosas, y una interesante perspectiva social. Y eso lo sabía todo el mundo. Recuerdo, ya de entonces, la autoridad muy ortodoxa pero sin falta de humor de Orencio Ortega, la enorme información de Rotellar, las puntualizaciones de Raúl Soria, la prudencia de un joven oficial de paisano -Ricardo Marzo- que luego sería capitán general, el conservadurismo socarrón de Pérez Lafarga. (También presentamos películas otros, alguna vez, como Paco Úriz, Valentín Sebastián, Joaquín Aranda, J.A. Armillas, los Chicón).

Como es lógico, también nos entró la comezón de hacer unos pinitos y coger la cámara. Fueron pocas experiencias, entre ellas, con Tartón y Pérez.Lafarga al menos, una película corta que tuvo como protagonistas a un hijo del pintor Alejandro Cañada y a una hija del médico y escritor Santiago Lorén, dos mozos muy majos aunque algo inexpresivos. Hicimos, José Juan y Carlos Chicón, Plácido Serrano y yo, un documental de la salida de la procesión en el Manicomio un Domingo de Ramos (vengan salidas de algo y surrealismos), y de nuevo con Carlos Chicón, en 1963, una en mi escuela de las Balsas de Ebro Viejo, con los alumnos, que quedó bastante curiosa y obtuvo un premio a la mejor fotografía en blanco y negro en un certamen de Teruel.

A la vez, uno procuraba acudir a algún rodaje, y con suerte te invitaban a hacer de extra, como me ocurrió en 1962 con *Accidente 703* de José María Forqué y, sobre todo, en la hoy recuperada *El lobby contra el cordero* del ¡también malogrado! Antonio Maenza. Luego, en 1968, contagié la fiebre del Super-8 a mi cuñado Jaime y un amigo, e hicimos tres cortos con los magníficos temas de las brujas, las ferias y los cementerios gallegos, inventando, audaces, una productora que llamamos “O Moucho” y no pasó de ahí.

Ésa es mi perspectiva de esos años, en que conocí y traté a la mayoría de los personajes que aparecen en este libro. Hora es de hablar de él, y lo que en él se contiene.

* * *

El problema de la falta de un cine propio, sin cachiruladas (y da rabia, cansa ya, tener que seguir haciendo salvedades, *excusatio* no

pedidas), pero conocedor y analizador de lo nuestro, es una gran cosa por cuya causa convendrá seguir preguntándose durante mucho tiempo, hasta que cambien las cosas. Casi la excepción sería la producción libre y polémica de Antonio Artero, con *Blanco sobre blanco*, los *Monegros*, *Pleito a lo sol*, las *Cartas desde Huesca*, etc. y la malograda productora "Ojo del Canal". Pero hay ahí más voluntad y tesón baturros que planificación social, de política cultural o movimiento colectivo.

Si a ello añadimos, lo que supone que en las últimas décadas no haya habido producción ni emisión propia de televisión, un mal que deja casi en blanco años y años de nuestra actual contemporaneidad, la desazón no puede ser mayor. Un día habrá que estudiar la historia de esa negativa, de la falta de valor político para plantear abiertamente que sí se abre el magnífico edificio del otro lado del Ebro. Que vamos a tener altavoz propio para la propia voz y la propia imagen. Que allí, y en su entorno, van a realizarse todo tipo de producciones audiovisuales para conocernos, entendernos, querernos mejor.

* * *

De ahí que este libro -cuyo prólogo me piden deferentes y excesivos los autores, lo que parezco rehuir hablando de mis cosas-, signifique un aporte sustancial. Sacar a flote, para común conocimiento, esa importantísima experiencia, en parte exitosa y en parte malograda pero en todo caso única en nuestra historia, de una sociedad creada para hacer cine profesional, comercial, pero salvando una alta calidad, en Aragón, es toda una hazaña. Ello les ha llevado a investigar, indagar, entrevistar, desempolvar, rehacer. Javier y Pablo han heredado precisamente de esa generación mítica la vieja pasión por el cine, esa pasión "Cinema Paradiso" que recuerda y recrea Susan Sontag en un reciente y magnífico trabajo.

Cuentan, los autores, junto a su enorme entusiasmo, con una gran paciencia, una alta capacidad de seducción que aborta cualquier negativa en curso y, sobre todo, con una capacidad de información enorme. Así ha resultado el libro, una joya de pulcritud y exhaustividad, que nos lleva de la mano a descubrir todas las claves de Moncayo Films, que eran, desde luego, esos cuatro grandes de la época: Pomarón, Alfaro, Monreal y Duce (y Rotellar, al fondo). El libro recoge cuanto se hizo, y hasta lo que se soñó sin alcanzarse. Y todo extraordinariamente enmarcado en la historia del cine español de esos años.

Las dos fechas claves son, en mi opinión: 1966, en que se realiza la película con mayor ambición, *Culpable para un delito*, y 1968, en que la muerte de Víctor Monreal supone una pérdida irreparable y, en cierto modo, el comienzo de la disgregación del grupo. La primera fecha es la de mi alejamiento por cinco años de Zaragoza, para vivir en Teruel. Supe, sin embargo, de la realización, ví *Culpable...* y la he vuelto a ver varias veces, y creo es la que refleja mejor lo que Moncayo Films quiso ser.

En su elenco, junto a nombres de segunda más o menos frecuentes en el cine español, están los autóctonos de entonces, si no recuerdo mal, Pedro Avellaned, Pilar Delgado, Manolo Rotellar, Cecilio Almenara, María Jesús Arellano, Jesús Casamián o el padre, del mismo nombre, del escritor Félix Romeo. Una Zaragoza muy bien doblada en gran ciudad, sórdida y llena de misterios, una historia “policiaca” que más bien hoy llamaríamos de género negro, dan como resultado, con un guión discreto y una interpretación más o menos convencional, una película más de las de su tiempo.. pero hecha aquí, en Zaragoza, donde ni había ni hay tradición, platós, inversiones.

Pasa a la historia Moncayo Films, con todos los honores y en su contexto, gracias al trabajo denodado de estos dos jóvenes autores, que ya han dado a prensa, amén de muchos buenos artículos, *Cineastas aragoneses*, un interesante diccionario del cine aragonés y otros felices libros menores. Todos les debemos gratitud, y lectura crítica.

Zaragoza, Cincomarzada de 1996,
Eloy FERNÁNDEZ CLEMENTE

INTRODUCCIÓN

En el año en que se conmemora el Centenario del nacimiento del cine español, en el que Aragón –y Zaragoza en especial– ha tenido un relevante protagonismo, emergen como singulares las escasas iniciativas cinematográficas que se han desarrollado de manera específica en nuestra tierra. Tras los primeros balbuceos de algunas productoras en los albores de este siglo (Sallumart, Quintana y Compañía, Zaragoza Films), tan sólo una empresa radicada en Aragón y constituida por aragoneses ha sido capaz en estos cien años de historia de proyectarse en la industria española produciendo un cine profesional destinado a su exhibición en los circuitos convencionales. Moncayo Films permanece como la única firma de la región que ha logrado comercializar largometrajes de ficción en ancho formato; esta empresa hizo cine “desde Aragón” (aunque tuvo que apoyarse siempre en infraestructuras técnicas de Madrid y Barcelona), a diferencia de los numerosos profesionales de los distintos campos de la industria que tuvieron que emigrar a los principales centros de producción ante la inexistencia de una estructura cinematográfica aragonesa.

Además, Moncayo Films es una empresa que aglutinó y simbolizó la labor de un amplio círculo de cinéfilos aragoneses de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta que realizaron una notable y prolifera actividad de práctica filmica, fundamentalmente en el campo *amateur*, a la vez que de difusión del hecho cinematográfico en la ciudad: movimiento de cine-clubes, concursos, difusión en prensa (varios de ellos eran colaboradores habituales en periódicos y radio), etc. Estas dinámicas y variopintas iniciativas tienen lugar en un momento de resurgir cultural tras el dilatado letargo de la postguerra, en el que el cine discurriría por un camino paralelo al teatro, la literatura y las artes plásticas y tendría una prolongación distendida y amistosa en el marco de las casi míticas tertulias de café¹. Por añadidura, resulta difícil para quien no haya vivido aquella época comprender el enorme valor que manifestaban aquellos que inten-

¹ Esta época es recreada con nostalgia por Emilio Alfaro en su poemario póstumo *Esa otra ciudad*, IberCaja, Zaragoza, 1994, de forma especial en el texto titulado “Nuestros cines”, dedicado a Manuel Rotellar (pp. 19-21).

taban escapar de la tremenda mordaza de una dictadura castrante que por entonces se comenzaba a hacer interminable. En este sentido, recuperar Moncayo Films supone resucitar el emblema de un sueño que hasta la fecha no ha vuelto a repetirse.

No debe escapar al lector que la escasez de medios técnicos, humanos y económicos estaba destinada a ser una de las principales trabas que se encontrarían en su camino los responsables de una empresa ambiciosa –en el ámbito de provincias y en la competencia con sus homólogos de Madrid e incluso Barcelona– pero a la vez llena de humildad y sentido común. Moncayo Films fue una aventura de un grupo de zaragozanos amantes del cine que intentaron suplir su inicial desconocimiento del medio con un desaforado voluntarismo, actitud que hizo posible alcanzar parcialmente, aunque no sin errores y dificultades, el objetivo previamente marcado: la producción de cinco cortometrajes y cuatro largos es un balance numérico más que aceptable en el marco nacional, en el que firmas de este tipo, radicadas en la llamada “periferia”, se solían estancar en la primera de sus tentativas. Los resultados de este *corpus*, desde el punto de vista artístico, distan bastante de ser sobresalientes, pero responden con dignidad al planteamiento de cine comercial, de género, que Moncayo se había propuesto a comienzos de 1962. En ese sentido, y junto al film independiente de Antonio Maenza *El lobby contra el cordero* (1967-68), las películas de la productora configuran esa triple vertiente por la que discurría el cine español de los años sesenta: la mencionada corriente *amateur*, la comercialidad amparada en un cine narrativo y no necesariamente mediocre o convencional, y finalmente la opción del cine marginal y de vanguardia cuyas vías de experimentación y reflexión sintetiza el cineasta de Teruel.

Bucear en los entresijos de una firma de estas características debía conducir inevitablemente al recorrido por un doble camino de investigación; por un lado, la exhaustiva recopilación y procesado de los cuantiosos datos, muchos de ellos hasta ahora inéditos, que ha ido diseminando a lo largo de su devenir, y que han sido extraídos de fuentes hemerográficas y documentos depositados en archivos y filmotecas, así como de la cooperación de los protagonistas para ponerlos a nuestra disposición. Por otro lado, se impone igualmente someter las obras a un análisis fílmico, desde un punto de vista completo que aborde su disposición narrativa, sus mecanismos de

expresión y su dimensión plástica, todo ello siempre enmarcado en el contexto estético, ideológico e industrial del cine español contemporáneo. Somos conscientes de que este último objetivo no ha podido ser cumplido en su integridad por la desaparición de algunos de los cortometrajes de Moncayo, aunque el modelo general que lo configuraba queda atisbado por los guiones originales conservados y por sus vecindades con los únicos supervivientes, *El Duero nace en Soria* y *Cualquiera tiempo pasado*.

Los nombres de Emilio Alfaro, Jesús Casamián, José Antonio Duce, Pedro Fernández Boado, José Martínez Barrero, Víctor Monreal, Julián Muro, José Otal, José Luis Pomarón, Manuel Rotellar y otros forman ya parte de la única página que, con rigor, se puede llamar "cine aragonés profesional", en el sentido que habitualmente se ha venido dando a la expresión. He aquí su breve pero intensa historia.

1. LA EDAD DORADA DEL CINE-CLUBISMO Y EL AMATEUR EN ZARAGOZA

Durante la década de los años cincuenta, Zaragoza experimenta una eclosión de la cultura cinematográfica que se deja sentir en las numerosas iniciativas cinéfilas auspiciadas por diferentes sectores de la burguesía de la ciudad. Ya la aparición, en 1945, del Cine-Club de Zaragoza, fundado por Antonio Serrano Montalvo, Orencio Ortega Frisón y Eduardo Ducay Berdejo, y con un joven Manuel Rotellar Mata en una de sus primeras juntas directivas, había conseguido hacer despertar del letargo que se venía arrastrando desde los primeros años republicanos. El ya mítico cine-club, además de su interesante



Pif supuso la primera colaboración entre el guionista Emilio Alfaro y el realizador José Luis Pomarón.

programación regular, había servido de foro de exhibición de un incipiente cine *amateur* aragonés –concretamente a partir de una sesión de 1948 dedicada a mostrar las experiencias del Centro Excursionista de Cataluña, el más activo órgano español de producción cinematográfica en pequeños formatos–, con Guillermo Fatás Ojuel como figura adelantada a la avalancha filmica que se producirá algunos años después. .

Será con la creación del Club Cine Mundo, y muy especialmente desde su sección cinematográfica Cine-Club Saracosta, cuando se aúnen de manera definitiva la voluntad divulgadora del hecho cinematográfico con el incentivo hacia los jóvenes cinéfilos para que inicien su práctica filmica en los pasos estrechos de 8, 9´5 e incluso 16 milímetros. A partir del curso 1953-1954, el nuevo cine-club fijará entre sus principales objetivos la promoción del cine realizado por sus propios miembros, entre los que se cuentan José Antonio Páramo, Antonio Artero, José Grañena, José Antonio Duce, José Luis Pomarón, Guillermo Fatás, Jacinto Cerced, Manuel Labordeta y, algo más tarde, Pedro Pellejero, Miguel Vidal, José Luis Madre, Fernando Manrique y Pedro Avellaned, entre otros muchos. Las tertulias



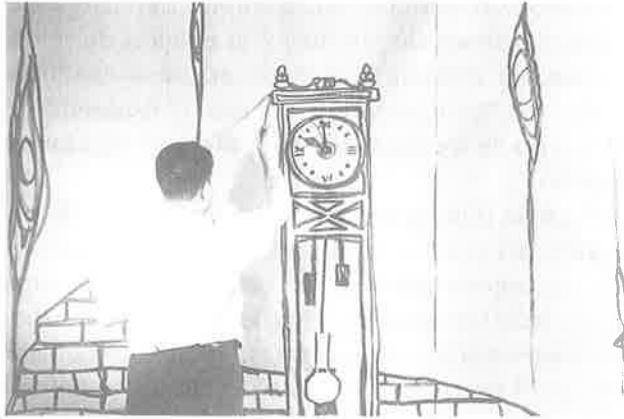
El rey se convirtió una de las más prestigiosas películas del grupo formado por Emilio Alfaro, José Luis Pomarón y Manuel Rotellar,

(muchos de ellos son asiduos, por ejemplo, del café Niké), las proyecciones, los concursos de guiones y la edición de revistas y boletines (la prestigiosa *Noticario*, imitada en otras ciudades del país) convierten al Cine-Club Saracosta en una considerable cantera de cineastas y en uno de los focos teórico-prácticos más importantes del *amateur* español.

La consecuencia directa de este ambiente es que durante los últimos años cincuenta y los primeros de la década siguiente se realiza en Zaragoza un ingente *corpus* de cortometrajes aficionados pertenecientes a los más variados registros, objetivos y géneros. El trabajo de varios de estos grupos de cineastas, siempre vinculados al Club Cine Mundo, es el precedente directo de Moncayo Films, por cuanto esta productora nacerá con un espíritu aglutinador de varias figuras unidas por el mismo apasionamiento por el cine como forma de expresión y como vehículo de transmisión de ideas. El primero de los antecedentes de la productora profesional es el medimetro documental *Los sitiados* (1959), auspiciado y producido por Julián Muro (a la sazón director de Radio Zaragoza); se trata de un film realizado en 35 milímetros por José Grañena y fotografiado por José Antonio Duce como conmemoración del CL Aniversario de los Sitios de Zaragoza, a partir de un guión escrito por Miguel María Astrain, que por entonces trabajaba en la citada emisora. El propio Astrain recuerda que el film era

“una película poético-épica articulada por un narrador en *off* que no es sino el cierzo omnipresente a lo largo de la historia zaragozana, y que partía de imágenes de los grabados de Gálvez y Branvila de la Diputación de Zaragoza. Salían también el monumento de los Sitios, la cripta del Pilar, el monumento funerario a Palafox, el Cristo de los Sitios de la Parroquia del Carmen, la plaza del Portillo y grabados de Goya sobre los desastres de la guerra, para acabar con un grupo de ancianitas del asilo implorando y rezando al Cristo de los Sitios”².

² Las citas textuales pertenecientes a Emilio Alfaro, Miguel María Astrain, Jesús Casamián, José Antonio Duce, Pedro Fernández Boado, Julián Muro y José Otaol están transcritas, siempre y cuando no se indique expresamente otra referencia, de diversas entrevistas realizadas por los autores con los propios interesados.



Una estética de resonancias expresionistas para *El corazón delator*.



Canal gris, una de las películas de Alfaro y Pomarón que puede entenderse como antecedente estilístico de los documentales de Moncayo Films.

Además, y por otro lado, Duce y Grañena (compañeros de bachillerato) habían fundado por la misma época una productora de carácter comercial que llevaba por nombre Lagramón Films, y que rodó tres películas policiacas de medio metraje y en 16 milímetros, destinadas a ser exhibidas por la televisión cubana, a partir de sendos guiones del escritor Julio Antonio Gómez: *Prohibido fumar* (1957), *Estupefacientes* (1958) y *La huída* (1958). En realidad, la previsión inicial era realizar una serie más extensa que se vio finalmente paralizada a consecuencia del cambio político producido en Cuba con la llegada del régimen de Fidel Castro a la isla caribeña.

Paralelamente, Duce había iniciado en 1958 su amistad y colaboración con Víctor Monreal Sarto, que por entonces cursaba Dirección de Fotografía en el IIEC de Madrid; esta relación había fructificado en el rodaje del corto en 8 milímetros *Póker trágico*, escrito y dirigido por el primero de ellos y fotografiado por el segundo junto a Pedro Rodero, con varios miembros del Club Cine Mundo –Jacinto Cerced, Manuel Moreno– como colaboradores en diferentes cometidos técnicos, artísticos e interpretativos.

A su vez, José Luis Pomarón, Manuel Rotellar y Emilio Alfaro Gracia comienzan a desarrollar su colaboración en diferentes facetas en un considerable número de cortometrajes *amateurs* dirigidos por el primero de ellos. Películas como *Pif* (1957), *El rey* (1959), *Canal gris* (1960), *Pesca en Cambrils* (1960), *El pisador de sombras* (1961), *El corazón delator* (1961), *Sic semper* (1961), *El primer beso* (1961), *La conquista* (1962) y *La ceniza y la llama* (1962) figuran como algunos de los más representativos trabajos del cine aficionado aragonés, avalados por los numerosos premios nacionales e internacionales obtenidos y por el prestigio entre diferentes sectores de cinéfilos de todo el país. Aunque el equipo solía trabajar de forma colegiada, Pomarón era el responsable de la realización, mientras Rotellar, además de interpretar alguno de ellos, intervenía en diferentes facetas y se convertía fundamentalmente en un asesor indispensable por sus conocimientos cinematográficos y su dominio sobre diversos aspectos que configuran la expresión cinematográfica; Alfaro escribía los guiones –a veces inspirados en sus propios cuentos–, demostrando una gran capacidad para la síntesis que se avenía perfectamente al formato del cortometraje, al tiempo que intervenía en la dirección de actores de algunas de estas películas, tal como figura en los títulos de crédito de, por ejemplo, *La ceniza y la llama*.

Este *corpus* de películas³ debe ser visto como el verdadero germen artístico que nutrirá, al menos en sus comienzos, los designios de Moncayo Films. No conviene pasar por alto que el equipo Pomarón (director)-Alfaro (guionista) será precisamente el encargado de responsabilizarse de tan importantes cometidos en los cortometrajes documentales de la productora (con la excepción de *Balón de playa*, escrito por Julián Muro), y que Alfaro sería también el autor de los escenarios de *El rostro del asesino* y *Culpable para un delito*. Por ello, no resulta extraño que los documentales de Moncayo guarden numerosas similitudes con cortometrajes *amateur* como *Pesca en Cambrils* y *Canal gris*, éste último rodado en París; en todos ellos se parte del poder evocador de diferentes espacios geográficos (Cambrils, París, Soria, Teruel, Zaragoza...) para extraer de ellos una fuerte dimensión poética, a veces rayana en la afectación, que alcanza sus más altas cotas líricas en el protagonismo de la voz en *off*, en todos los casos redactada por Emilio Alfaro —a veces apoyándose en versos de poetas consagrados: Rimbaud y Baudelaire en *Canal gris*—.

En cualquier caso, este es el contexto en el que cabe encuadrar el origen de una productora como Moncayo, que nace con una voluntad clara de no desaprovechar los talentos dispersos y de canalizar todos sus esfuerzos en una dirección común, con las miras puestas en la producción de un cine de ficción profesional, impensable de llevar a cabo aisladamente por los grupos comentados. Pero tampoco debemos pasar por alto que las muy diferentes proveniencias e intereses (Duce y Monreal eran ya profesionales del cine; el resto compaginaba la labor filmica con otros cometidos) de sus integrantes terminarían siendo uno de los mayores problemas que impedirían su esperada consolidación como productora profesional en el campo nacional.

³ Para un análisis más exhaustivo y pormenorizado de estas películas del tándem Alfaro-Pomarón, remitimos a nuestro trabajo *Cineastas aragoneses*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1992, capítulo VI, "La importancia de los cine-clubs y el cine *amateur* en Zaragoza", pp. 65-73. Cfr. también Alberto Sánchez Millán, *Cine amateur e independiente en Aragón*, Asociación Cultural Gandaya, Zaragoza, s./f., sin distribución comercial. Contiene el texto de un folleto dedicado a José Luis Pomarón con motivo de una sesión celebrada el 16 de enero de 1981.

2. EN LA FORMACIÓN DEL GRUPO

Emilio Alfaro Gracia y Julián Muro Navarro –el primero colaboraba en Radio Zaragoza con un programa de cine llamado “Séptimo arte”– fueron los aglutinadores de los citados grupos interrelacionados de cinéfilos que venían trabajando por separado desde finales de los años cincuenta. Ambos consiguieron, una tarde de finales de 1961, provocar una reunión con José Antonio Duce y José Luis Pomarón, junto al joven director de fotografía Víctor Monreal, ya entonces diplomado por el IIEC, en el despacho de Muro. Allí fue donde decidieron fundir y sistematizar de manera definitiva sus actividades cinematográficas a través de la creación de una firma comercial que fue rápidamente bautizada como Moncayo Films, un nombre eminentemente aragonés propuesto por la vinculación de Alfaro a





Rodaje de *El Duero nace en Soria*.

la zona de Borja y Maleján. Algunos años después, el guionista recordaba que a algunos de ellos les había comenzado “a aburrir el cine *amateur*. Además, nos creímos importantes al figurar en un libro de Editorial Rialp, *Crónica y análisis del cine amateur español*, de José Torrella”⁴.

Moncayo Films nace, pues, como empresa aglutinadora de estos grupos aislados de cine independiente con el fin de encauzar la actividad dispersa de todos ellos con miras a alcanzar una difícil y entonces lejana, pero ansiada, profesionalidad. Desde un comienzo, la iniciativa, inédita en la ciudad, tuvo excelente acogida entre otros de sus cinéfilos más o menos activos, aunque, en palabras de Julián Muro, “no la suficiente como para poder constituirse en una sociedad anónima con varios accionarios depositarios del capital inicial necesario a tal efecto, que habría sido lo más aconsejable”. De esta manera, la firma es inscrita en el Registro de Empresas Cinematográficas el 18 de mayo de 1962 con el nombre del propio

⁴ Marino Gómez-Santos, “La otra cultura: el cine como evasión” (entrevista con Emilio Alfaro), *Tribuna médica*, número 445, 5 de mayo de 1972, contraportada.



Rotellar, Pomarón y Alfaro en La Seo, durante el rodaje de *Cualquiera tiempo pasado*.

Julián Muro Navarro (como único propietario) y con domicilio social en Marina Moreno (actual Paseo de la Constitución), número 21; Muro se encargará de aportar el primer dinero para hacer efectiva la producción, así como de conseguir pequeños créditos, a través de Radio Zaragoza, de algunas entidades bancarias, figurando José Antonio Duce como apoderado inicial de la firma.

Ello no obstó para que al grupo fundacional se unieran pronto Pedro Fernández Boado y Jesús Casamián (ambos amigos personales de Muro y colaboradores, como Alfaro, de Radio Zaragoza) y, más adelante, hicieran lo mismo Epi Muro, José Otal, Manuel Serrano y José Antonio Aznar, aunque el paso de éstos últimos por la empresa puede calificarse como efímero y sólo fructificó en cometidos muy concretos y esporádicos. Casamián se ocupó de asuntos relacionados con la producción y Fernández Boado aprovechó su formación en asuntos empresariales para responsabilizarse de ciertos aspectos económicos: supervisión de las finanzas, búsqueda de avales, gestiones de venta e incluso alguna pequeña contribución en metálico. El crítico y estudioso Manuel Rotellar, vinculado como hemos visto a las producciones de cine *amateur* de Pomarón y Alfaro, no llegó a pertenecer de



La multitud zaragozana se agolpa para presenciar el rodaje de *Culpable para un delito* en la Plaza de la Magdalena.

facto a Moncayo, aunque desde el comienzo estuvo vinculado, por su amistad con todos los integrantes, en calidad de asesor y de hombre a tener en cuenta en los momentos de tomar las decisiones más importantes, sobre todo en los primeros cortometrajes de la firma, a cuyo rodaje asistía siempre que le resultaba posible.

Las premisas teóricas del grupo en aquel momento eran tan claras como, interpretadas ahora, en la distancia, juiciosas, discretas y llenas de sentido común. Tal como revelaba Emilio Alfaro,

“en un principio, nosotros aspirábamos sencillamente a establecer los fundamentos de una industria cinematográfica en Zaragoza, basándonos en que en esta ciudad había un montón de elementos de valía, que lo estaban demostrando desde hacía varios años en varios frentes del campo del cine *amateur*”.

Para ello, los responsables se propusieron comenzar produciendo un grupo indeterminado de cortometrajes documentales en 35 milímetros, que sirvieran como fase de aprendizaje, como primer contacto con la industria y como proceso de conjunción y de trabajo en común de sus diferentes miembros.

3. LOS PRIMEROS CORTOMETRAJES

La primera serie documental: presentación en sociedad

La primera decisión acordada fue el reparto de funciones para la producción de estos trabajos, con arreglo a la experiencia y las aptitudes de sus integrantes: José Luis Pomarón llevaría el peso de la realización, Monreal (siempre ocupado en otros rodajes) y Duce correrían a cargo de la dirección de la fotografía y el manejo de la cámara; Muro sería el encargado de la producción y las finanzas; Alfaro escribiría los guiones y textos en *off*, mientras Rotellar serviría como consultor y punto de referencia en las decisiones específicamente cinematográficas, figurando en algunos créditos como secretario de rodaje y ayudante de dirección. Otras personas vinculadas indirectamente al grupo, como José Otal, Manuel Serrano y José Antonio Aznar realizarían cometidos diversos.

Pese a ello, todos convinieron en que las funciones podrían (y deberían) intercambiarse si las necesidades personales o de producción así lo requerían. De hecho, y según algunos testimonios coincidentes, Julián Muro asumió la dirección del *Balón de playa* que él mismo había escrito, y Alfaro hizo lo propio en *Cualquiera tiempo pasado*, pese a lo cual mantuvieron a Pomarón en los títulos de crédito con el fin de que formara un *curriculum* más amplio y le fuera concedido el título sindical como realizador cinematográfico, hecho que ocurría en la época cuando un director lograba completar un total de cuatro cortometrajes oficiales en formato profesional de 35 milímetros. Pomarón obtuvo efectivamente el título, concedido por la Agrupación Sindical de Directores-realizadores Españoles de Cinematografía (del Sindicato Nacional del Espectáculo) a mediados del año 1965⁵. No obstante, la carrera profesional del fotógrafo zaragozano, desgraciadamente, se paralizaría ahí.

⁵ Ver Manuel Rotellar ("Manolo"), "José Luis Pomarón, director de cine", *Pueblo*, edición de Zaragoza, 19.VII.1965.

También la entrevista de Doñate en *Heraldo de Aragón*, 4.VII.1965: "5 preguntas a don José Luis Pomarón, nuevo director-realizador de cine, zaragozano".



Programa de mano-invitación con motivo de la presentación de los cuatro primeros cortometrajes de Moncayo en el cine Rex de Zaragoza.

MONCAYO FILMS

	BAJA	MEDIA	ALTA
I			
Amenidad			
Calidad técnica			
Calidad asistística.....			
II			
Amenidad			
Calidad técnica			
Calidad artística			
III			
Amenidad			
Calidad técnica			
Calidad artística			
IV			
Amenidad			
Calidad técnica			
Calidad artística			

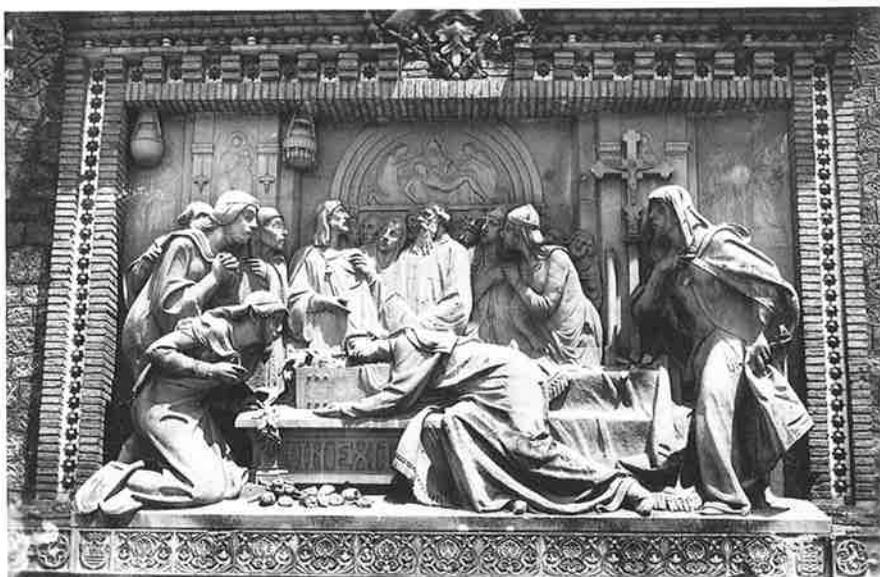
Rogamos marque con (x) las calificaciones, según su criterio.

En el estreno de los cortometrajes se repartió esta ficha para que el público asistente calificara distintos aspectos de las cuatro películas presentadas.

Como los miembros de Moncayo, con la excepción de Duce y Monreal, tenían por entonces otras ocupaciones profesionales (Alfaro era ginecólogo, Pomarón fotógrafo, Muro director de Radio Zaragoza, Fernández Boado registrador de la propiedad), los cortometrajes serían rodados aprovechando los fines de semana o las vacaciones de sus integrantes, sobre todo en los casos específicos en que hubo que efectuar desplazamientos largos y prolongados a Teruel, Soria y Cambrils.

Pero antes de filmar su primer cortometraje absolutamente propio, Moncayo Films asumió una producción anterior de la empresa madrileña Leda Films, rodada en octubre (fiestas del Pilar) de 1961. Nos referimos a *Zaragoza, ciudad inmortal*, un documental en 35 milímetros gestado y escrito por José Antonio Duce, con texto en *off* de Alfaro, fotografiado en Eastmancolor por Monreal y dirigido por Duce; el film realizaba un recorrido turístico por la ciudad, deslumbrado por

el supuesto cosmopolitismo y la modernidad de la Zaragoza de los años del desarrollismo: la Feria de Muestras, las salas de fiestas, los avances urbanísticos, el parque, la avalancha de automóviles, etc... Habiendo costado noventa mil pesetas y contando con una subvención del Ayuntamiento zaragozano (que además concedió al film un Premio Especial por su divulgación de la ciudad) de más del cincuenta por ciento, fue adquirido por la RKO para su distribución en España y, concretamente, fue exhibido (previamente hubo un pase privado para la prensa) en el cine Victoria de la capital aragonesa como complemento de una sesión regular, el largometraje *El tesoro de Pancho Villa* (*The Treasure of Pancho Villa*, 1955) dirigido por el artesano norteamericano George Sherman y protagonizado por Rory Calhoun, Shelley Winters y Gilbert Roland. Ambos filmes se mantuvieron en la citada sala desde el 4 de octubre de 1962 hasta el día 14 del mismo mes, pasando después a los locales de reestreno Gran Vía, Roxy y Torrero. La prensa local publicó a la sazón breves y elogiosos comentarios en las críticas correspondientes al largometraje;



Teruel, la ciudad de los amantes supuso el debut profesional de los hombres de Moncayo Films.

Nuestro agradecimiento a las Autoridades de Teruel y especialmente al Excmo. Ayuntamiento.

Cartel insertado en los títulos de crédito de *Teruel, la ciudad de los amantes*.



Una página del story-board de *Teruel, la ciudad de los amantes*.

Pérez Gallego, por ejemplo, escribió en las páginas de *Heraldo de Aragón*⁶:

“Completa el programa el excelente cortometraje en color *Zaragoza, ciudad inmortal*, inteligentemente realizado por nuestros paisanos José Antonio Duce (realizador), Víctor Monreal (fotografía) y Emilio Alfaro (comentario). Esta película es, hasta el momento, la mejor propaganda que sobre nuestra ciudad se ha hecho desde una pantalla cinematográfica”.

Esta adscripción publicitaria cuadra a la perfección con las intenciones de sus responsables; no en balde Duce hace gala de que el título del film “se me ocurrió antes de que se convirtiera poco después en el lema turístico de la ciudad”.

El éxito de esta película (a la ayuda municipal había que añadir la aportación estatal y los rendimientos de la exhibición) fue el primer incentivo que necesitaban los hombres de Moncayo para lanzarse de manera definitiva a la producción. Por ello, y con la intención de engrosar el volumen de su ya iniciada filmografía, decidieron convertir *Zaragoza, ciudad inmortal* en una producción conjunta Leda Films - Moncayo Films.

Al margen de esta película-prólogo, el precedente estilístico de todos estos cortos puede ser rebuscado en dos colaboraciones anteriores del tándem Pomarón-Alfaro, los citados *Canal gris* y *Pesca en Cambrils*. Los documentales de Moncayo Films tendrán el mismo tono lírico, similares textos retóricos, una idéntica búsqueda de hálito poético..., tal como queda de manifiesto en el visionado de *El Duero nace en Soria* que, junto a *Cualquiera tiempo pasado*, es el único conservado de la serie (ambos están depositados en la Filmoteca de Zaragoza).

El primero de ellos fue *Teruel, la ciudad de los amantes* (el título previsto inicialmente era *Teruel, leyenda y tradición*, y así figura en algunas notas de prensa contemporáneas al rodaje); filmado durante el mes de abril de 1962⁷, se presenta ya como un paradigma de estas características. Se trata de un recorrido turístico por Teruel a partir del trayecto seguido por un matrimonio hospedado en el Parador Nacional, que “brinda la confortabilidad de sus modernísimas instalaciones, grata atmósfera para una luna de miel”.

⁶ 5.X.1962. Ver también las reseñas aparecidas en *El Noticiero* y en *Amanecer* el mismo día.

⁷ *Amanecer*; “Teruel, leyenda y tradición”, 20.IV.1962, sin firma.

Pese a su contenido documental, cercano al film promocional, un hilo conductor se encargaba de presentar a la pareja, formada por el cantante melódico griego Aleco Pandas (que también interpretaba la canción original del film, “Hay un misterio”) y la joven promesa aragonesa Eva Gandía, realizando su visita a la capital turolense, que servía de pretexto para hacer aflorar a la pantalla los tópicos del mudéjar, la cerámica, la plaza del Torico y el mausoleo de los Amantes. En definitiva, la lectura de su guión hace pensar en *Teruel...* más como una película de propaganda al servicio de la Dirección General de Turismo que como el documental convencional que probablemente terminaría siendo.

A continuación, ya a finales del mes de mayo, se acometió el rodaje de *El Duero nace en Soria*, que seguía las premisas atisbadas en la anterior, basadas en la elección de un lugar geográfico para desarrollar una búsqueda poética y evocadora; un contenido con aires de transcendencia, altamente literario (en este caso con referencias directas a poemas de Antonio Machado vertebrados por un texto original de Emilio Alfaro), y no exento de retórica, grandilocuencia y ampulosidad:

“El Duero sabe también de guerras, sangre y heroísmo. Ocho cónsules romanos tras la inicial derrota de Nolibier, fueron vencidos por los habitantes de estas ruinas que fueron la orgullosa Numancia, pesadilla de Roma...

Manso y caudaloso llega a Soria el río. Y de nuevo, la historia sale al paso con su presencia de siglos. (...)

Maravilla arquitectónica, los claustros de San Juan de Duero contemplan el paso de las aguas con su estilo románico-ojivo-oriental, sin precedentes en España.

La ermita de San Saturio, devota roca sobre la corriente...”

A partir del texto recitado por Mariano Fernández, el film efectuaba un recorrido por Soria, siguiendo la trayectoria por el río Duero desde su nacimiento hasta su abandono de la provincia: la Laguna Negra, el embalse de la Cuerda del Pozo, las ruinas de Numancia, la capital (San Juan de Duero, San Saturio, San Juan de Rabanera, el parque, las calles de la ciudad), Calatañazor, Almazán, Berlanga de Duero, El Burgo de Osma y San Esteban de Gormaz. Y todo servido, como en *Teruel, la ciudad de los amantes*, a través del seguimiento de un viajero que visita a pie las tierras castellanas; en esta ocasión se trata del pintor Cecilio Almenara, que ya había aparecido poco antes en el cortometraje *amateur La ceniza y la llama* de José

EL DUERO NACE EN SORIA

con
CECILIO
ALMENARA

Asesora:
DRA. ANA M.^A TERREL
Jefe Producción **MANUEL SERRANO**
Ayte. Dirección **MANUEL ROTELLAR**
Segundo operador **JOSE A.^o AZNAR**
Ayte. Cámara **FRANCISCO PULIDO**
Locutor **MARIANO FERNANDEZ**
Sonido . **EXA**
Laboratorios . . . **MADRID FILM**

Fotografía:
en Eastmancolor:
JOSE ANTONIO DUCE

Nuestro agradecimiento a
las Autoridades de Soria
y especialmente a la
Excma. Diputación

Luis Pomarón en un papel similar, y que otorga a la película el deseado aire poético a través de la búsqueda de la inspiración creadora, tema recurrente a la filmografía personal de Pomarón. La trayectoria pictórica de Almenara, muy coincidente además con la del fotógrafo en este terreno, se había destacado por una defensa a ultranza de las técnicas más tradicionales y académicas, opción que no sólo se dejaría notar en la concepción plástica del film, sino que sintonizaba a la perfección con el enfoque general de Moncayo, bastante esquivo a los conatos vanguardistas que comenzaban a colarse en el cine europeo de comienzos de los sesenta.



José Antonio Duce y José Luis Pomarón en Berlanga de Duero, durante el rodaje de *El Duero nace en Soria*.

El Duero nace en Soria manifiesta las características principales del trabajo de los creadores de la serie, si bien se encuadra en la línea convencional de los documentales comerciales coetáneos: movimientos de cámara descriptivos, escasa utilización del *zoom* (siempre discreta, sin artificio), cuidada selección del encuadre, iluminación trabajada, tratamiento plástico elegante aunque sin originalidades, rechazo a la experimentación, etc. Todos estos ingredientes están puntuados, eso sí, por una música un tanto ampulosa y subrayadora, que contribuye a crear un universo formal al borde del esteticismo, fluctuando en sus once minutos de metraje entre la aseada pulcritud y una inevitable sensación de *déja vu* provocada por la sucesión de imágenes *de postal*.

El tercero de los trabajos, *Balón de playa*, se filma en la playa tarraconense de Cambrils durante el verano de 1962, con el precedente de *Pesca en Cambrils* de Pomarón y Alfaro. Julián Muro relevó a éste último en la redacción del guión, además de asumir –según él mismo asegura, aunque la afirmación no está contrastada– tareas



Las ruinas de Numancia (*El Duero nace en Soria*).

de co-realizador. En definitiva, se trata del único corto de Moncayo que presenta una leve trama argumental en el contexto de una jornada veraniega en la playa: un niño observa con anhelo un balón hinchable que está en venta en un kiosko del paseo marítimo; mientras, un segundo niño consigue que su madre se lo compre. Éste juega con sus hermanos y compañeros con el balón, sin permitir que el primer niño lo comparta con ellos, ante su tremenda frustración. En un momento determinado, el balón cae al agua y el niño solitario corre, vestido, a salvarlo de las olas. Este acto provoca que los demás lo integren definitivamente en su juego. La amistad entre ambos pequeños, que disfrutaban juntos del balón durante el resto del día, se fortalecerá en el momento en que el balón, mordido por un perro, se deshinchaba y resulta inservible para el juego. Ambos, abrazados, lo miran con tristeza.

Con estos esbozos, *Balón de playa* era una sencilla parábola sobre la solidaridad humana. Muro y Pomarón construían un microcosmos tópico para acentuar el carácter alegórico del argumento: la madre severa que finalmente cede a las pretensiones de su hijo, el niño solitario y marginado de la actividad de los demás, las jóvenes ociosas que toman despreocupadamente el sol, un hombre obeso y glotón, dos automovilistas que discuten, una pareja de novios..., son

los elementos humanos que contribuyen a la creación de un universo poético que convierte la cotidianeidad en cierta melancolía.

Desde un punto de vista fílmico, la película rehuía de forma voluntaria la presencia de toda sofisticación y caía abiertamente en la estilización: ausencia de diálogos (sólo se oyen los ruidos y las voces en un segundo término, además de una composición de W.A. Mozart) y una planificación funcional que únicamente cae en el alarde técnico de identificar la mirada de la cámara con el balón en un efecto subjetivo recurrente.

Finalmente, *Zaragoza 1962* aprovechó buena parte del material no utilizado en el montaje final de *Zaragoza, ciudad inmortal*, completado con nuevas imágenes tomadas por José Luis Pomarón durante las fiestas del Pilar del mismo año 1962. Se trataba de un documental de montaje y reconstrucción que ofrecía diferentes estampas urbanas de la ciudad (plaza de España, Academia General Militar, Feria de Muestras, parque Primo de Rivera, murallas romanas, monumento a los Sitios, iglesias mudéjares), hasta culminar con la Ofrenda de Flores en la plaza del Pilar, distribuidas (a tenor de una breve sinopsis conservada) en cinco bloques temáticos: ciudad y obras, fuentes y parques, historia, tradición y Ofrenda Floral.



El pintor Cecilio Almenara, hilo conductor de la película rodada en tierras sorianas.



Imagen de Calatañazor, perteneciente a *El Duero nace en Soria*.

La labor de postproducción, montaje y sonorización de estos cortometrajes fue realizada conforme iban siendo rodados a lo largo de 1962, aunque todavía a comienzos de 1963 tenemos constancia de que en los laboratorios de Fotofilm SAE de Barcelona se estaban llevando a cabo labores de titulación, composición de efectos como cortinillas y fundidos y sincronización de alguno de los mismos (así lo demuestran algunas facturas expedidas en enero de este último año). De la misma forma, todavía a comienzos del mes de abril de 1963 (es decir, una vez realizado su estreno en Zaragoza), un miembro de la productora se dirigió a Fotofilm para exigir una necesaria modificación correspondiente a *Balón de playa*, ya que el apellido de su director había sido transcrito erróneamente como *Pomerón*.

Todo ello hace indicar, por tanto, que Moncayo Films supo esperar con cordura a tener los cuatro cortometrajes listos para hacerlos llegar hasta el público local. Este *corpus* era ya lo suficientemente extenso para dedicar una sesión completa a la productora que nacía a los ojos de sus conciudadanos. Así, el estreno de esta primera entrega de documentales se retrasó hasta el 10 de marzo de 1963.

A las doce de la mañana, en el cine Rex, se proyectaron las cuatro cintas, ofreciéndose a continuación un vino español en el Club de Radio Zaragoza, sito en los bajos del pasaje Palafox. El público asistente al evento estaba integrado básicamente por autoridades locales, periodistas y diversas personas vinculadas al mundo de la cultura y el espectáculo.

En el programa de mano entregado aquella mañana figura un anticipo de la declaración de principios de la firma:

“La ambición de Moncayo es llegar a constituir en nuestra ciudad, Zaragoza, una productora cinematográfica con todas sus consecuencias. Esta primera proyección de cortometrajes y documentales, es tan sólo el primer paso hacia esa meta.

Así, pues, queda un largo camino a recorrer. Esperamos el estímulo y el apoyo de nuestros conciudadanos”.

Más tarde (en un *press-book* elaborado con motivo del estreno de *Culpable para un delito*) se reincidiría en estos principios, añadiendo en esa ocasión el deseo de entroncar con los principales realizadores de las primeras décadas del cine español:



Pomarón y Duce preparan una toma.



Parte del equipo de rodaje en el claustro de San Juan de Duero,



Una imagen de *Balón de playa* (Cambrils).

“Cine lleno de ambición, de sano criterio cinematográfico. Estos aragoneses de Moncayo Films vienen a continuar la ya tradicional labor de Aragón en el cine español: Eduardo Jimeno, Segundo de Chomón, Luis Buñuel, Florián Rey, José María Beltrán...”.

La prensa zaragozana recogió en los días siguientes, aunque de forma sucinta, diversas reseñas del evento: *Heraldo de Aragón* (12.III.1963), *El Noticiero* (12.III.1963) y *Amanecer* (13.III.1963), todas ellas aparecidas en las secciones de espectáculos y sin firma. Con un contenido meramente informativo, sólo la última de las tres —probablemente redactada por el conocido crítico cinematográfico Felipe Bernardos, titular en esas labores del diario del Movimiento— se atrevía a emitir apreciaciones valorativas sobre los cortos:

“Nos pareció el mejor *El Duero nace en Soria*, seguido en méritos por *Teruel, la ciudad de los amantes*, al que quizás le sobren los primeros planos del matrimonio que llega al parador de turismo. El menos conseguido es *Balón de playa*. Magnífica la fotografía de las cuatro películas y excelente dirección de José Luis Pomarón. Muy cuidados los guiones de Alvaro Gracia, y muy fotogénica la intervención del pintor Cecilio Almenara en *El Duero nace en Soria*”.

La referencia más extensa, no obstante, apareció firmada por Manuel Rotellar en *Equipo*⁸, un semanario deportivo de la época que cada lunes dedicaba su penúltima página a la información cinematográfica. El crítico saludaba con entusiasmo el lanzamiento de la productora con un género (el documental) que “hasta hace muy poco en España era una de las empresas más quijotescas del cine nacional”; Rotellar se hacía además eco de la protección que este tipo de cine estaba comenzando a recibir por parte de la administración estatal. De ahí que alabara el “reflejo excelente de la evolutiva ancestralidad de una tradición amorosa” (*Teruel, la ciudad de los amantes*), “la palpitación de una gran urbe” (*Zaragoza, 1962*) y el “ambicioso concepto de documental vivo, captando las bellezas de la región soriana en unos fotogramas prietos de sensibilidad y color” (*El Duero nace en Soria*). *Balón de playa*, por su lado, era calificada como una “obrita ambiciosa, llena de encanto y delicadeza”. En líneas generales, Rotellar veía en la naciente aventura filmica el primer y

⁸ “Fotograma comentado. Cortometrajes de Moncayo Films”, *Equipo*, número 72, 11 de marzo de 1963, p. 11.

entusiasta eslabón de la creación de un futuro cine profesional en Aragón.

Teruel, la ciudad de los amantes, *Zaragoza, 1962* y *Balón de playa* formaron parte de la selección de cortometrajes que el Ministerio de Información y Turismo envió a Lisboa con motivo de la celebración de una Semana del Cine Español que tuvo lugar en la capital portuguesa en octubre de 1963⁹. Por otro lado, la Junta de Clasificación de la Dirección General de Cinematografía incluyó las dos primeras en la categoría Segunda B (con una subvención del quince por ciento del presupuesto declarado), mereciendo *Balón de playa* y *El Duero nace en Soria* la superior clasificación (y su correspondiente mayor subvención estatal del treinta por ciento) como Segunda A.

Al margen de la actividad de Moncayo Films, Duce, secundado por el genio fotográfico de Víctor Monreal, realizó para la productora madrileña Intercine cinco cortometrajes documentales inspirados principalmente en la geografía aragonesa: *A través del Pirineo*, *Ordesa*, *Huesca*, *Campos de España* y *El Románico en el Alto Aragón*, todos ellos de 1963 y rodados en Eastmancolor.

Cualquiera tiempo pasado, evocación del tempus fugit

Después de estos cuatro primeros cortometrajes, Moncayo rodaría todavía uno más, que resultaría ser el más ambicioso de todos ellos. Se trata de *Cualquiera tiempo pasado*, una idea y guión de Alfaro (conocemos una especie de escaleta del film fechada el 2 de febrero de 1963) a partir de las conocidas *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (ampulosamente recitadas en *off* por Manuel Dicenta) y el fondo visual de los tapices gótico-flamencos del museo de la Catedral de La Seo.

El film está estructurado al modo del documental más convencional; partiendo de unas imágenes únicamente ilustradas por los citados tapices y del texto de Manrique, Pomarón y Alfaro trazan un

⁹ Cfr. la carpeta informativa de Filmespaña, número 11, 1963.



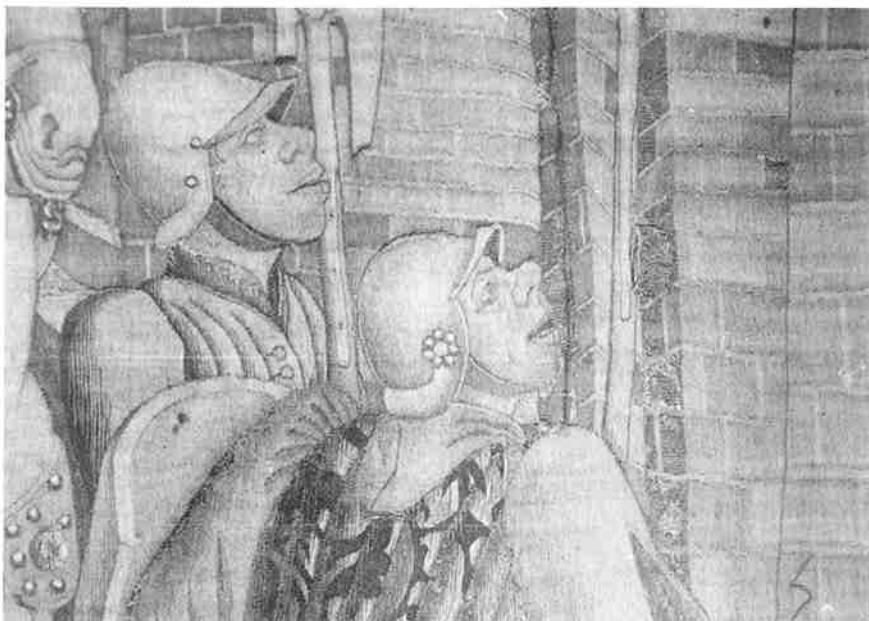
Dificultades técnicas para el rodaje de los tapices (*Cualquiera tiempo pasado*).



tratamiento fílmico sencillo, recurriendo habitualmente a planos fijos puntuados por *zooms*, panorámicas, *travellings*, algún fundido encaadenado... Son en todo momento recursos académicos, resueltos con corrección pero sin atisbo alguno de brillantez ni originalidad, nunca perseguidas por sus creadores. Sí sobresale, sin embargo, la excelente adecuación semántica entre el contenido del texto y las imágenes de motivos concretos, aislados, de los tapices, todo ello constituido en torno al tema general del *tempus fugit* y la brevedad de la vida terrena, a partir de la figura retórica del *ubi sunt?* Resulta una lástima que la recitación engolada y excesivamente dramática de Dicenta, aunque muy acorde con los gustos académicos de la época en el documental y, concretamente, con el concepto que Alfaro tenía de la voz en *off* en ese género, reste eficacia a un conjunto sólido, correcto y poco arriesgado.

Cualquiera tiempo pasado, rodado ya en la primavera de 1963 (con sesiones que se prolongaron durante más tiempo de lo que había sido habitual hasta el momento: dos semanas), tuvo su primer pase el 2 de junio de ese mismo año; el contexto elegido fue una sesión matinal dominical en el cine Latino dedicada a la exhibición de cintas de directores aragoneses, que fue auspiciada por los cineclubs Saracosta y Zaragoza, la Diputación Provincial de Zaragoza y la Delegación de Juventudes¹⁰. Además, según relata Alfaro, y gracias a una rápida y diligente gestión personal de Luis Gasca, fue presentado fuera de concurso en la sesión de clausura del XI Festival de San Sebastián celebrado entre el 7 y el 17 de junio del mismo año, como complemento del largometraje *Días de vino y rosas* (*Days of Wine and Roses*, 1963), de Blake Edwards, y no sin las protestas de algunos miembros de la organización y del público (al parecer Manuel Summers, Arturo Ruiz-Castillo y Francisco Lara Polop no lo vieron con buenos ojos), debidas a que Moncayo llevó su copia cero casi fuera de control, con el Festival ya comenzado, y sólo un favor personal de Luis Gasca permitió su exhibición en el certamen donostiarra sorteando las trabas burocráticas pertinentes.

¹⁰ *Heraldo de Aragón*, 25.V.1963, sección "Cine-clubs". *A priori*, según esta fuente, se proyectaron, además del corto de Pomarón, *La sangre* (José Luis Gonzalvo, 1952) y *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932) el día 26. En realidad, la sesión se retrasó hasta el 2 de junio por problemas de exhibición con la primera de ellas.



Tapices gótico-flamencos de La Seo. Fotogramas en *Cualquiera tiempo pasado*.





Tapices de La Seo. (*Cualquiera tiempo pasado*).





Tapiz de La Seo. (*Cualquiera tiempo pasado*).



Tapiz de La Seo. (Cualquiera tiempo pasado).

Otros proyectos truncados

Al margen de estos cinco cortometrajes realizados, tenemos constancia de la existencia de otros dos proyectos similares, cuyos guiones literarios se encontraban en el archivo particular de José Luis Pomarón en una carpeta que contenía argumentos variopintos finalmente no realizados. Bajo el título *El mar trajo la historia* (y el subtítulo “Guión literario para un cortometraje sobre los vestigios romanos de Tarragona, original de Emilio Alfaro Gracia para Moncayo Films”) se esconde un desarrollo documental sobre las ruinas romanas de Tarragona; y, aunque el texto no presenta fecha de redacción, su extensión, el tono y el planteamiento general hacen pensar en que se trataba *a priori* de un nuevo cortometraje de la misma serie, con la que presenta sustanciales características comunes. Alfaro abordaba una grandilocuente recreación histórica, en la que los vestigios actuales de la ciudad catalana evocaban los aromas del pasado remoto de la dominación romana de la Península Ibérica. La intención del autor era trazar un paralelismo entre la imagen y la voz en *off*; mientras la primera habría mostrado las piedras milenarias, el texto habría recreado su momento de esplendor:

“En Tarraco llegaron a residir emperadores (TRAVELLING SOBRES BUSTOS DE EMPERADORES DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL). Emperadores que para su solaz y para el del pueblo, edificaron baños (RUINAS DE LOS MISMOS), gimnasios (RUINAS), y anfiteatro y circo (BÓVEDA DEL PARQUE DE INGENIEROS Y ANFITEATRO) donde tenían lugar las competiciones (RELIEVE DE LUCERNA DE BARRO CON AURIGA, M.A.P., CON FONDO DE GALOPE) y las sangrientas luchas de gladiadores (PLANOS ENTREMEZCLADOS DE ESTATUAS ROMANAS, ANFITEATRO, RELIEVES, MIENTRAS EL FONDO ES DE MULTITUD QUE RUGE). Residencia de emperadores como Augusto, Trajano, Adriano y Antonino, la antigua Cosse ibérica llega a competir con Roma en su calidad de metrópoli de la península...”.

Desconocemos la causa que impidió que *El mar trajo la historia* llegara a convertirse en celuloide, aunque se aprecia en el breve guión de Alfaro una mayor complejidad técnica (con el subsiguiente mayor despliegue de medios para ponerlo en escena) que en los filmes precedentes, hecho que probablemente retractó a la productora de su primera intención de llevarlo a cabo.

El segundo de estos guiones, también firmado por Emilio Alfaro, se presenta en esta ocasión sin título (y tampoco fecha), y con la única

leyenda “Guión cinematográfico de Emilio Alfaro para Moncayo Films”. La ausencia de su dos primeras páginas impide conocer de forma completa el desarrollo de su argumento, aunque se atisba en él la historia de un hombre desaparecido de la vida social durante algo más de dos años; cuando sus amigos descubren por la prensa que hace un tiempo que se encuentra ya en el país, deciden ir a visitarle y encuentran que el hombre afable que dejaron se ha convertido en un ser huraño e introvertido que vive en un viejo caserón de reminiscencias góticas y está obsesionado con los ritos satánicos y con una cabeza de mujer reducida por los jíbaros: una maldición del hechicero de una tribu americana lo ha convertido en un hombre al borde de la paranoia. Esta narración, que no alcanza notables cotas creativas, puede ser entendida, en su particular mezcla de misterio y terror, como un antecedente de *El rostro del asesino* y el guión no filmado de *Las dos caras de la muerte*, de los que se hablará más adelante. En cualquier caso, se trata más de un borrador provisional que de un guión definitivo y concluso, lo que hace pensar que se estuvo bastante lejos de llevarlo a la pantalla; algo que viene corroborado por la escasísima memoria de los hombres de Moncayo Films hacia un proyecto que, desde luego, no se situó entre sus preferidos. De hecho, Emilio Alfaro, que gustaba de explayarse con sabor agri-dulce en los guiones truncados de la productora, jamás nos comentó la existencia de este misterioso texto.

De la misma manera, y antes de abordar definitivamente el rodaje de un largometraje de ficción, Moncayo Films intentó poner en marcha todavía un proyecto más, consistente en reconstruir un documental a partir de los antiguos materiales impresionados en celuloide por la familia Tramullas, que contenían testimonios vivos del Aragón de principios de siglo. El montaje, en el que colaboraban con Moncayo la empresa exhibidora Parra y Antonio Tramullas, se truncó antes de haber tomado cuerpo definitivo. De este proyecto, tan sólo tenemos constancia de la existencia de un borrador del guión (sin título, autor ni fecha, y probablemente inacabado) que reunía diferentes imágenes de Tramullas, puntuadas por los correspondientes encadenados y fundidos a negro; el film comenzaría con un recorrido por los más variados paisajes de la región (desierto de los Monegros, olivares, Monasterio de Piedra, Benasque), para ofrecer después estampas rurales (Fraga, Daroca, Alagón), motivos festivos (Semana Santa en Híjar, fiestas de Calatayud, vaquillas en Pina de

Ebro, Fiestas del Pilar en Zaragoza, Fiesta de la Flor, etc...), un recorrido urbano por la capital y una visita a diversas fábricas. Para todo ello, se había dividido el legado Tramullas en cuatro bloques temático-sociales –militar, obrero, campesino, aristócrata– y se habían elegido tomas correspondientes a películas como *Fiesta de la Flor en Zaragoza*, *Híjar*, *procesión de tambores en Semana Santa*, *Tarazona*, *procesión del Cristo yacente*, *Tudela*, *bajada del Ángel*, *Excursión escolar al Monasterio de Piedra y Benasque*:

“Antonio Tramullas había entrado en negociaciones con la Empresa Parra, por una parte, y con Moncayo Films, por otra, para estudiar las posibilidades de utilizar el vasto material cinematográfico retrospectivo que conservaba en Jaca y que significaba gran parte de la labor de su padre, Antonio de Padua Tramullas, y de él mismo como pioneros del reporterismo filmado del primer cuarto de siglo español. En sesiones interminables, Pomarón, Duce, Alfaro y Muro, junto con los Parra, visionaron en la sala de pruebas del Alhambra todo aquel material, mucho del cual permanecía en negativo. Cuando ya se habían escrito una serie de bosquejos argumentales para dar ilación a miles de metros con inauguraciones, fiestas oficiales y documentales agrarios de principios de siglo, Tramullas suspendió bruscamente las conversaciones, encerrándose en casa de Rafael Gastón, donde trabajó varios meses en unos proyectos que jamás se realizaron”¹¹.

También por esta misma época, el novel realizador zaragozano José Antonio Páramo preparaba el rodaje de su primera película en 35 milímetros, titulada *Hacia el silencio* y basada en un texto del italiano Dino Buzzati. Al parecer, el posterior realizador de Televisión Española, que ya había colaborado con Monreal y Duce en el campo del cine *amateur* (los cortometrajes *Clavado a la existencia* y *Cuando los ángeles no tienen alas*), ofreció a Moncayo la posibilidad de que produjera el proyecto, pero “varios miembros vieron en él una seria competencia a su labor y no quisieron hacerlo” (José Antonio Duce). Finalmente, fue realizado por la productora Eurofilms PC y obtuvo cierto éxito en la VIII Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid y en el Festival de Cannes de 1963, donde fue proyectado.

¹¹ Emilio Alfaro, *Cine de temas y autores aragoneses*, Filmoteca de Zaragoza, Zaragoza, 1982, p. 5.

4. AQUEL “CINE COMERCIAL DIGNO”...

Tras la proyección de *Cualquiera tiempo pasado* en San Sebastián, los hombres de Moncayo se lanzaron definitivamente, tal como habían planeado, a la producción de su primera película larga de argumento, acorde con la concepción de “cine comercial digno” a la que se había apelado desde un principio. Realmente, los cuatro filmes de largo metraje producidos por la empresa zaragozana se terminarían acomodando a las líneas maestras de ese proyecto general, en el que Alfaro se erigió en hilo conductor, al menos en lo que respecta a la elección y confección, según el caso, de los diferentes argumentos.

De entrada, todas estas películas optaron por el cine de género, dando la espalda de forma voluntaria a los nuevos vientos aperturistas y más arriesgados, sobre todo en lo ideológico, que corrían en el cine español de los primeros años sesenta. Curiosamente, el género elegido sería el policiaco-criminal (a veces salpicado por elementos de terror gótico), tan grato a Alfaro, con el referente máximo de Alfred Hitchcock planeando sobre ellos; de hecho, la huella –más o menos indirecta– del director inglés se detecta en la totalidad de las producciones: el falso culpable en *Muere una mujer* y *Culpable para un delito*, el suspense y el *Whodunit?* en *El rostro del asesino* y la mezcla de humor, parodia y también suspense en *El magnífico Tony Carrera*. Ello conlleva a su vez que se recurra habitualmente a la imitación de los grandes prototipos (temas, personajes, diálogos y situaciones) del *thriller* americano y el *film noir* francés, que ya habían sido asumidos desde algunos años antes por ciertos realizadores españoles como Julio Coll, Francisco Pérez-Dolz, Julio Salvador, José María Nunes y Eugenio Martín, entre otros¹²: el citado falso culpable,

¹² El mayor intento de producción de cine negro español se lleva a cabo a lo largo de los años cincuenta desde la productora catalana Emisora Films y posteriormente IFISA. Cfr. el capítulo “Crónica negra y cine policiaco” en Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca Española / ICAA - Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, pp. 215-225.

la mujer adúltera, la chica de *night-club* y/o prostituta, el policía escéptico..., todos ellos también recurrentes a los filmes de la productora.

Pese a la escasez de medios de producción, la mayor parte de estas películas *negras* españolas de comienzos de los sesenta optan por dar a sus relatos un relieve cosmopolita, aunque en realidad ello no esconde sino un efecto mimético con respecto al cine hollywoodiense; los directores citados gustan de los ambientes cabareteros, los coches de importación, las carreras de caballos y los restaurantes de lujo. Son decorados urbanos de una forzada sofisticación que contrastan con la realidad muchas veces sórdida de los emplazamientos naturales, las calles y las casas populares. Es frecuente, incluso, la presencia de actrices extranjeras como Colette Ripert (*Han matado un cadáver*, Julio Salvador, 1960), Lucile Saint Simon (*No dispares contra mí*, José María Nunes, 1961) o Françoise Brion (*El salario del crimen*, Julio Buchs, 1964), que tienen su equivalente en Moncayo en Mabel Karr, Katia Loritz, Yelena Samarina o Perla Cristal. Igualmente, la fotografía –generalmente en un contrastado blanco y negro de tintes naturalistas– y el habitual recurso a una música con resonancias de *jazz*, muchas veces compuesta por José Sola, remiten a las cintas policíacas americanas de la década anterior.

También en ellas Alfred Hitchcock aparece como la influencia inexcusable y consciente de este cine manierista que intenta remedar, al menos en la superficie, algunas de las fórmulas narrativas y dramáticas propias del maestro, sobre todo en lo que se refiere a la creación de suspense. Son ilustrativas, al respecto, secuencias como aquella de *El salario del crimen* en que el policía asesino interpretado por Arturo Fernández debe enfrentarse con incomodidad a los testigos que han presenciado su crimen y someterse a sus miradas extrañas, o las que narran los diferentes atracos, con la correspondiente suspensión temporal, en *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963).

El tono psicologista es también recurrente a estas cintas, que suelen presentar a hombres comunes enfrentados a situaciones insólitas o desesperadas (como en el caso de *Muere una mujer*) o a seres atormentados que viven una aventura al límite (*Culpable para un delito*). No obstante, casi siempre los recovecos del relato se vuelcan hacia un moralismo sin fisuras que se encamina a achacar los problemas de la aparición de los “fuera de la ley” a actitudes individuales y no a grietas de un sistema que queda, por ello, impoluto. Las películas más

arriesgadas tampoco logran superar esta tendencia; es el caso de *A tiro limpio*, donde un antiguo exiliado republicano se dedica a cometer actos subversivos contra los burgueses –estratagema que en realidad esconde ambición y narcisismo–. Tan sólo *No dispares contra mí* se presenta como un moderno film “de escapada” (hubo quienes vieron en ella un remedo inteligente del godardiano *A bout de souffle*, 1959), en el que el existencialismo y el espíritu romántico se hermanan con una visión pesimista y crítica de los engranajes sociales a través de un personaje fracasado que sufre la traición de todos quienes le rodean. Curiosamente, la obra de Nunes, a su vez más arriesgada desde el punto de vista formal, contiene algunas ideas que aparecerán en las de Moncayo Films, como el cadáver descubierto por sorpresa en el maletero del coche (*Muere una mujer*) o el *McGuffin* de la bolsa repleta de billetes de banco (*El rostro del asesino*).

Por lo que se refiere a la realización de las películas producidas por Moncayo –al margen del tono peculiar y *personal* que confiere a los relatos cada uno de los directores elegidos–, ésta suele ser acorde con el estilo, pretendidamente moderno, que predominaba en el cine europeo de aquellos años posteriores a la *nouvelle vague*: irremediable presencia del *zoom* como recurso visual, insólitas e injustificadas angulaciones de cámara, utilización desmesurada del gran angular, *travellings* efectistas, artificios en la composición del cuadro.... Se trataba así de otorgar a las películas un presunto tono moderno, al que también colaboraba la contextualización *européista* de los diferentes relatos que, salvo la excepción de *Muere una mujer*, transcurren en límites geográficos centroeuropeos, aunque a veces indefinidos. En definitiva, y revisando en la actualidad todos los largometrajes de Moncayo Films, el espectador atento advierte la superioridad de los guiones sobre el trabajo de puesta en escena y realización, excesivamente supeditadas a las efímeras modas estéticas de los años sesenta. Un problema que, salvo casos como *Crimen de doble filo* (1964) de José Luis Borau o el citado *No dispares contra mí* de Nunes, resulta común a la práctica totalidad del cine negro español de esta época, realizado siempre con eficacia narrativa, pero con académica convencionalidad.

Los largos de la firma aragonesa son también un campo de ensayo de las técnicas innovadoras que están aplicando a la fotografía cinematográfica los jóvenes diplomados del IIEC-EOC, entre los que

se encuentra Víctor Monreal. Desde que Juan Julio Baena abriera fuego con *Los golfos* en 1959 –luego vinieron títulos emblemáticos de este operador como *La lía Tula*, *Con el viento solano* y *Llanto por un bandido*–, Enrique Torán (*Nueve cartas a Berta*, *Crimen de doble filo*), Manolo Rojas (*Los muertos no perdonan*), Antonio Pérez Olea (*La suerte*, *Niños*), Fernando Arribas, Luis Cuadrado y, por supuesto, el prometedor operador zaragozano, efectúan una experimentación fotográfica que sigue la estela dejada por el neorrealismo y la *nouvelle vague*. Estos noveles profesionales ensayan con fuentes de luz natural, iluminación rebotada (Raoul Coutard), eliminando los contrastes, resaltando el blanco y el negro por encima de la gama de grises, dando prioridad a lo tonal sobre el claroscuro y adoptando los avances técnicos recientes: cámaras perfeccionadas, objetivos más sofisticados (grandes angulares y macros), lámparas sobrevoltadas y halógenas, emulsiones de alta sensibilidad (de 200 a 400 grados ASA, que proporcionaban gran latitud), etc.¹³.

En el contexto de la institución audiovisual española del momento, el salto de Moncayo Films al cine profesional se vio favorecido por la vigencia todavía de las subvenciones anticipadas por parte del Estado, que facilitaban que algunas productoras modestas, capaces de lanzar al mercado un cine comercial de supuesta calidad media, pudieran disponer de un dinero por adelantado con arreglo al presupuesto (habitualmente hinchado) presentado a la Administración antes del comienzo del rodaje de los diferentes filmes. Sin esta legislación, muy difícilmente habría conseguido Moncayo Films producir su primer largometraje; precisamente, como se verá más adelante, la abolición de la misma será una de las mayores causas del cierre de la productora, que se benefició de la vigencia de la antigua ley en sus dos primeras producciones, ya que la nueva normativa no entró en vigor en la práctica hasta 1965.

La aventura de producción al margen de los grandes centros del país, Madrid y Barcelona, no resulta insólita en la época, aunque sí se manifiesta como uno de los muy escasos intentos periféricos por consolidar una empresa de largometrajes en provincias; recordaba

¹³ Luis Enrique Torán, “Nuevo cine español: tiempo de renovación”, en Francisco Llinás (ed.), *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española (con la colaboración del Centro de Arte Reina Sofía), Madrid, 1989, pp. 93-117.

Alfaro que “cuando registramos en Madrid la productora, las carcajadas del mundo cinematográfico fueron homéricas. Pero en 1964 (...) contratamos a Mario Camus, revelación cinematográfica española con su filme *Young Sánchez*, (...) y de la noche a la mañana, Moncayo Films se convirtió en una productora que, aunque desconocida por la gran masa de espectadores, gozaba de gran prestigio en el mundo profesional del cine”¹⁴. Las estadísticas ofrecidas por el *Estudio del mercado cinematográfico español (1964-1967). Control de taquilla*¹⁵ resultan sumamente reveladoras al respecto; el informe censa un total de 458 productoras en activo durante el periodo 1957-1967, de las que 351 tienen su domicilio en Madrid, 88 en Barcelona, 3 en Valencia y Guipúzcoa, mientras el resto se reparten entre Las Palmas, Alicante, Vizcaya, Oviedo, Gerona, Lérida, Santander, Granada y Zaragoza. Moncayo Films se inscribe, al lado de firmas como Saroya Films y Frontera Films (Guipúzcoa), Sicana Films y Nova Cinematografía (Valencia), Muñecos Films (Oviedo), Leoka Films (Alicante), Monfa (Lérida), Indo Films (Bilbao), Ramón Llorés (Gerona), Actual Films (Santander) o José Esteban Lasala (Granada), en las escasas iniciativas por romper con el doble centralismo de la industria cinematográfica en España. Con todo, se trata de empresas que logran lanzar, como norma general, uno o dos largometrajes al mercado. Moncayo Films, en ese sentido, responde a la iniciativa por parte de la burguesía comercial urbana que, desde mediados de los años cincuenta, se incorpora a la industria del cine español por medio de pequeñas empresas “bajo el manto de la incipiente liberalización económica en gestación”¹⁶, y que en el ámbito del cine nacional tendrá su máxima expresión en Ágata Films de José Luis Dibildos, en Asturias Films de Jesús Rubiera y en la firma de Pedro Masó.

¹⁴ Marino Gómez-Santos, art. cit.

¹⁵ Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1968.

¹⁶ Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 84.

5. MUERE UNA MUJER (1964)

Mario Camus vs. Moncayo Films

El 29 de abril de 1964, Julián Muro Navarro, en calidad de propietario único de Moncayo Films, obtendría la Licencia Fiscal del Impuesto Industrial para desarrollar la actividad de “producción de películas o cintas cinematográficas en cualquier punto de largometraje” (epígrafe 9841, apartado A-1 del citado Impuesto), previo pago de 7.488 pesetas, que facilita también a la empresa la venta de los derechos derivados de sus películas. Una vez acordado el decisivo salto hacia el largo profesional, se abría en ese momento en Moncayo Films el debate sobre cuál sería el material de partida y el



Alberto Closas y Mara Goyanes en *Muere una mujer*.

director elegido para llevarlo a la pantalla. Según el testimonio de Emilio Alfaro, fue Víctor Monreal quien, a comienzos de 1964 y después de varias sugerencias, propuestas y tentativas,

“nos recomendó la contratación de un joven realizador santanderino, Mario Camus, a cuyas órdenes había trabajado como director de fotografía en una película producida por Iquino, *Young Sánchez*, que había sido unánimemente elogiada por la crítica en el último Festival de Mar de Plata, en Argentina”.

Se quería, con ello, aprovechar el presunto tono moderno, *européista*, con que Camus había dotado a sus primeras películas. Cuando Moncayo Films se puso en contacto con él para ofrecerle trabajar para la productora, propuso la realización de un guión que él mismo había escrito ya en colaboración con Carlos Saura titulado previamente “Cuando muere una mujer”. Al parecer, fue Alfaro quien sugirió el cambio de título “porque me parecía el título de una canción de León, Quintero y Quiroga”. Según el realizador oscense,

“*Muere una mujer* es un guión que comencé a escribir yo; se me había ocurrido un buen día y me pareció que era una idea divertida, pero nunca pude terminar ese guión. Trabajé algo con Mario, pero yo no veía la solución, el modo de hacerlo. Y entonces, más adelante, Mario un día me dijo que si yo no trabajaba este asunto si le daba el material que tenía, y así lo hice. Le vendí mis derechos a Mario y él hizo la película”¹⁷.

Estas apreciaciones son corroboradas por completo por el cineasta cántabro en diversos testimonios posteriores. Camus, que nunca valoró en exceso sus primeras películas (y todavía mucho menos ésta), considera *Muere un mujer* como una obra menor, casi alimenticia, perteneciente a una primera fase de aprendizaje en su carrera, pese a que fuera su bautismo con el color y con actores de gran cartel como Alberto Closas:

“La verdad es que Saura, en *Muere una mujer*, una película bastante floja, por cierto, no colaboró directamente en el guión. Era una idea suya, en la que yo había colaborado algo, y, cuando me ofrecieron la posibilidad de hacerla, yo escribí el guión y la productora le compró el guión a Carlos. Pero no..., él no

¹⁷ Declaraciones transcritas por Enrique Brassó en *Carlos Saura*, Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1974, p. 100.

participó en el guión. Además, esta película es, digamos, un poco pretenciosa por mi parte... los productores bastante hicieron con abordarla, y se quedó a medio camino..."¹⁸,

o, en otro lugar,

"Trabajé por un camino muy raro y me encontré perdido. Es muy complicado hacer *Marnie* y me di cuenta tarde. Me encontré muy vacío cuando la acabé y por eso volví a mis héroes literarios. (...) En aquella época yo no tenía sentido del humor y me salió algo muy raro (...) Lo único destacable de *Muere una mujer* es que aprendí a respetar aún más un mundo: el de Hitchcock, que era necesario meterse muy adentro de él para realmente conocerlo"¹⁹.

En el trasfondo de estas declaraciones del director puede subyacer el hecho de que a partir del momento en que Camus presentó a Moncayo el guión y se firmó el contrato correspondiente, las relaciones entre el director y la productora no fueron un modelo de comprensión, colaboración y concordancia de objetivos e intereses. Los hombres de Moncayo se mostraron, como su condición de novatos hacía prever, excesivamente ingenuos e inexpertos y, al parecer, Camus aprovechó esta circunstancia para imponer sus pretensiones artísticas. Ello produjo algunos problemas que, para Julián Muro, fueron motivados porque

"entonces todos creíamos entender de cine y todos intentábamos aportar ideas. Con la mejor intención, pero hay que reconocer que lo hacíamos de forma bastante anárquica. En ese sentido, éramos una República. Podría decirse que con Camus nos pasamos 'de intimidad': le discutíamos constantemente su trabajo y esta actitud, hay que entenderlo, llegó a hartarle e intentó imponerse. Lo que sí es cierto es que al comenzar el proyecto nos impuso terminantemente –por diversos intereses personales que no vienen al caso– a la actriz aragonesa Gisía Paradís, que no nos convenía a ninguno de los responsables de Moncayo, para el papel principal femenino. Lo consentimos y, desde luego, nos arrepentimos después. Ése sí fue un grave error por nuestra parte. Teníamos que haber hecho prevalecer nuestro criterio sobre el suyo, como demostraron los resultados finales".

¹⁸ Entrevista con Pilar Catalán, "Mario Camus, veinte años de cine", *El socialista*, 8 de noviembre de 1983, p. 40.

¹⁹ Mario Camus en Juan Carlos Frugone, *Oficio de gente humilde... Mario Camus*, 29 SEMINCI, Valladolid, 1984, pp. 62-65.

A modo de ejemplo, he aquí dos testimonios de lo que algunos de sus componentes y allegados pensaban del guión de *Muere una mujer*. Para Manuel Rotellar²⁰ “[la historia] no tiene garra suficiente para mantener una intriga prieta y angustiante. El desenlace es blando, gratuito”. Emilio Alfaro aseguraba que “el guión no nos complacía en absoluto, especialmente por la ambigüedad del argumento. Intentamos reelaborarlo con ideas de todo el grupo, pero Camus rodó definitivamente el suyo sin innovación alguna. No entendió nuestras intenciones. El verdadero problema es que Camus es el príncipe que todo lo aprendió en los libros”. Julián Muro, tajante, apuntala: “Había un guión mediocre, una realización mediocre y una fotografía excepcional”. Por su parte, Duce describe al Camus de aquella época como un director “indeciso, lento y con un enorme complejo ante la estrella Alberto Closas, que por entonces era un auténtico divo nacional”. El actor, sin embargo, declaraba entonces a la prensa que “la dirección de Camus es excelente. Este muchacho pone atención en todo y lo que es más: se preocupa de los actores”²¹.

Estos desajustes entre el equipo de producción del film y su director Mario Camus presidieron el rodaje y provocaron, entre otras consecuencias, que José Luis Pomarón se sintiera pronto relegado y abandonara la empresa, arrastrando tras él (al menos sentimentalmente) a su amigo Manuel Rotellar. Al parecer, el fotógrafo zaragozano había dado por supuesto que seguiría vigente el acuerdo previo según el cual él sería el director de todas las películas de la firma. En esta misma dirección, su hijo Carlos recuerda haberle oído hablar –aunque evitaba el doloroso asunto siempre que podía– de que había llegado a trabajar en las localizaciones y tomado fotografías de las mismas, creyendo que él sería definitivamente el encargado de llevar a la pantalla el guión de Camus y Saura. Finalmente, siendo el primero el elegido, los miembros de Moncayo pensaron que Pomarón podría asumir este primer largometraje, como un paso más en su aprendizaje, en el cargo de ayudante de dirección; pero Camus, receloso de él, intentó apartarlo en los primeros días del

²⁰ Crítica de *Amanecer*, 17.VI.1969, parcialmente reproducida en *Aragoneses en el cine 3*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1972, p. 67.

²¹ “Alberto Closas rueda con Camus”, *Nuevo Fotogramas*, número 822, 17 de julio de 1964.

rodaje²². Dándose cuenta de que debía elegir entre su negocio zaragozano y su económicamente incierta vocación en el cine profesional, decidió desligarse definitivamente de Moncayo y, a partir de entonces, su vinculación a él no pasó de ser esporádica y distante. Este es el resumen que Pomarón hacía de su paso por Moncayo Films:

“En 1962, tú, Emilio [Alfaro], te inventas Moncayo Films con Muro, Duce, Monreal y yo. Hacemos un programa de realizaciones que comienza por conjuntar el equipo para el cine profesional. (...) Terminada esta primera fase [los cortometrajes], pasamos a la producción de películas de argumento. Y me tropiezo con Mario Camus, que no entiende nuestro objetivo. Surgen problemas serios en el rodaje de *Muere una mujer* y al no aceptar por mi parte una lucha sin cuartel, la primera película larga de Moncayo Films es mi última participación en la productora y en el cine profesional”²³.

El testimonio resume a la perfección, aunque ya con la frialdad propia del paso de algunos años, el duro golpe que para los intereses de Pomarón había supuesto quedar relegado de la productora en el momento en que ésta alcanzaba sus cotas más deseadas y apetitosas. El fotógrafo ansiaba desde hacía más de una década el paso al cine profesional de ficción, hasta el punto de que había llegado a convertirse en una sana obsesión, en una lucha permanente, para un apasionado del cine como él. De hecho, Pomarón había presentado ya en 1953 un guión para largometraje titulado *Milagro en la carretera* al prestigioso concurso anual convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo; de la misma manera, tenemos constancia en forma de carta de que en 1960 había enviado un proyecto de película –desconocemos exactamente cuál– a la potente productora madrileña Cesáreo González PC - Suevia Films, que fue rechazado por su subdirector Antonio Cuevas por tener “ampliamente cubierto nuestro plan de producción”, aunque se le prometía examinarlo más

²² En el artículo “Moncayo Films rueda la película de largo metraje *Muere una mujer*”, *Amanecer*, 19.VI.1964, Alfonso Zapater Gil enumeraba los diversos cargos y atribuía a Pomarón el peculiar e inédito cometido de “director ejecutivo”. Manuel Rotellar (*Aragoneses en el cine 3*, p. 67) señala misteriosamente que “el primer largometraje originó una valiosa deserción, la de José Luis Pomarón, ante el vacío que le hacía uno de los componentes del grupo de producción”.

²³ Declaraciones a Emilio Alfaro, “José Luis Pomarón: el cine”, *Andalán*, septiembre-octubre de 1986, número 459-460, pp. 12-13.



Mabel Karr y Gisia Paradis en una escena del film.

adelante en profundidad. La decepción, pues, resultó más aguda al producirse en el momento en que acariciaba el sueño dorado pospuesto a lo largo de tantos años.

Sin Pomarón entre sus miembros, la filmación de *Muere una mujer* se produjo entre los días 11 de junio y 19 de julio de 1964, casi toda ella en los estudios Cinearte de la capital de España. Algunas escenas –concretamente las correspondientes a la última semana, del 15 al 19 de julio²⁴– se rodaron en Zaragoza, en los siguientes emplazamientos: los locales de Radio Zaragoza, el club que la emisora tenía en el pasaje Palafox, la casa particular de Julián Muro, el Salón Oasis,

²⁴ *Amanecer*, 15.VII.1964, y *Heraldo de Aragón*, 19.VII.1964. Antes, Alfonso Zapater había publicado también en *Amanecer* el artículo ya citado del 19.VI.1964, mientras el equipo de producción se encontraba filmando en Madrid, en el que destacaba que se trataba de la primera película larga rodada por una empresa aragonesa de alcance nacional.

el cementerio de Torrero y unos jardines situados en el barrio de Casablanca. Las secuencias restantes se filmaron en el restaurante Rancho Texano de la carretera de Madrid a Barajas, además de exteriores en varias calles de Barcelona y en una playa próxima. La supervisión del rodaje zaragozano del film corrió a cargo de Jesús Casamián, amigo personal de Muro y Alfaro y colaborador de Radio Zaragoza en temas de automovilismo y motor; Casamián, vinculado anteriormente al mundo del teatro y la zarzuela, no tenía todavía el carnet sindical (luego lo obtendría y figuraría nominalmente como director de producción en otras películas de la casa), por lo que sustituyó al titular Ignacio Gutiérrez Velasco –que sí se ocupó de llevar a cabo tal cometido en Madrid y Barcelona– sin llegar a figurar en los créditos.

Toda la labor de dirección de fotografía corrió a cargo de Víctor Monreal, excepto las escenas correspondientes a Barcelona, que fueron rodadas por Duce ya que el primero se encontraba en Zaragoza realizando el servicio militar. Como ayudantes suyos figuraron nada menos que los que luego serían dos de los más prestigiosos directores de fotografía del cine español: Luis Cuadrado y Teo Escamilla. En un principio, se había proyectado filmar en blanco y negro, aunque finalmente se decidió hacerlo en Eastmancolor, ya que la diferencia entre uno y otro sistema no llegaba al millón de pesetas.

El presupuesto global del film, aprobado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo el 28 de octubre de 1964, ascendió de manera oficial a 8,625.000 pesetas, aunque probablemente no llegó a los cinco millones²⁵. De estas cantidades, 700.000 pesetas correspondieron a los honorarios de Alberto Closas, uno de los galanes más cotizados y taquilleros de la época. Es una cifra que contrasta con las 60.000 de Gisía Paradís y Mabel Karr, las 77.000 de Tomás Blanco, las 200.000 para el guión de Camus y Saura o las 250.000 para Camus en lo que respecta a su trabajo como director. Del equipo rector de Moncayo, sólo el trabajo de

²⁵ A título comparativo, podemos aportar que en 1965 (un año después de la producción de *Mujere una mujer*), el coste medio declarado de un film español ascendía a cinco millones y medio de pesetas. Cfr. Santiago Pozo Arenas, *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984, p. 189. Según José Luis de Zárraga, "La estructura económica del cine español", en VV. AA., *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, p. 27, el coste de una película "media" española del periodo 1965-1971 ascendía a 4'8 millones de pesetas.

Víctor Monreal aparece remunerado con 90.000 pesetas. Por otro lado, la Junta de Clasificación otorgó a la película la categoría de Primera B, con lo que era subvencionada con un treinta y cinco por ciento del presupuesto declarado oficialmente: casi tres millones de pesetas.

La Comisión Delegada para la Censura de Guiones Cinematográficos informó tras una sesión mantenida el 20 de mayo de 1964 sobre “el homosexualismo nocivo entre Víctor y de la Peña, que incumple el artículo VII.4 y IX.1 del código de censura vigente”, es decir, aquéllos que prohibían, por un lado, “la justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución familiar y contra la familia” y, por otro, “la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia final”. Tras modificarse el guión para suavizarlo convenientemente, convirtiendo los motivos del crimen en un improbable conflicto laboral²⁶, se autorizó el rodaje pocos días después. Julián Muro asegura que, además, “la censura cortó una escena, ya rodada, que se desarrollaba en la piscina en la que uno de los protagonistas, con un bañador ceñido, parecía tener una erección”. Este extremo no consta en la documentación de la película conservada en el Archivo del Ministerio de Cultura, y creemos que el plano al que se refiere Muro sí figura finalmente en el montaje exhibido. De forma definitiva, *Muere una mujer* fue autorizada para su exhibición comercial, aunque calificada exclusivamente para mayores de 18 años.

²⁶ Cfr. Antonio Lloréns, *El cine negro español*, XXXIII Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1988, p. 7: “ambos films [se refiere también a *Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1964)] tuvieron una mínima repercusión comercial, demostrando (...) el callejón sin salida que comportaba hablar de gente corriente, de miedos cotidianos, a partir de un género excesivamente amordazado. En el caso del film de Camus, por poner un ejemplo, lo que deberían haber sido motivaciones o implicaciones homosexuales se convirtió, por obra y gracia de la censura, en un conflicto de celos laborales, que ya es decir..”.



Pruebas para la resolución del crimen en el tramo final de la película.

Un *thriller* a la española

Muere una mujer, curiosamente calificada en el informe presentado al Ministerio de Información y Turismo como una “comedia de intriga”, puede ser contemplada *a posteriori* como una declaración de principios del cine comercial que pretendía confeccionar la productora, filosofía que coincidía perfectamente con la que Mario Camus estaba aplicando en los primeros pasos de su filmografía; en él aparecen en ciernes las citadas características que vendrán a ser comunes a todos los demás largometrajes de Moncayo. Es cierto, sin embargo, que *Muere una mujer* es, en su convencionalidad argumental y expresiva, un film más moderado y contenido de lo que luego depararán los demás, en especial *El rostro del asesino* en manos de Pedro Lazaga.

Javier Masana (Alberto Closas), un burgués casado con la hija de un importante industrial barcelonés, lleva una vida alejada del entorno

familiar. Marisa (Mabel Karr), su esposa, le acusa de no atender apenas a ella y a su hijo, harta de excusas de trabajo que en realidad Javier utiliza para visitar los locales nocturnos de la ciudad. En un aburrido día de playa, Marisa va hasta el coche para coger un colchón y sufre un infarto que le produce la muerte. Algunos días después, su marido descubre la causa de ésta: la impresión recibida al comprobar que en el interior del maletero del automóvil yace el cadáver de un vecino, un joven actor que vive con Juan de la Peña (Tomás Blanco), su colega y mentor bastante mayor que él y con el que su esposa había tenido antiguamente algunos escauceos sentimentales. En combinación con su cuñada Elena (Gisia Paradís), secretamente enamorada de él desde hace tiempo, Masana abandona el cuerpo en un descampado, aunque luego reconoce ante la policía haberlo hecho. Atormentado, y sabiéndose sospechoso del crimen, comienza con Elena una investigación paralela (luego acordada y conjunta) a la de la policía. De la Peña, principal sospechoso del asesinato, presenta una coartada casi perfecta (fotos en la prensa de una fiesta celebrada en Madrid la misma noche del crimen); pero Masana le tiende una sofisticada trampa que termina por revelarlo como autor del crimen a causa de celos profesionales y asuntos económicos. Finalmente, Javier y Elena se prometen en matrimonio.

Tal como se puede apreciar, el argumento de *Muere una mujer* no rehúye ciertas inverosimilitudes —algunas motivadas por la acción de la censura—, además de incluir forzados elementos secundarios que no contribuyen a enriquecer su discurso, como la presencia de Nicky (Mara Goyanes), una *mantenida* que aporta una mínima ayuda al relato y a la que se dedica un metraje desorbitado, o una relación amorosa (Javier y Elena) artificial y extemporánea²⁷. El personaje principal está escasamente dibujado, y su implicación en el descubrimiento de la trama carece de la motivación suficiente para explicar su desarrollo. Lo mismo puede decirse de la utilización de algunos *flashes-back* que poco aportan al relato y que sólo pueden ser entendidos

²⁷ Juan Carlos Frugone, op. cit., p. 64: “de Hitchcock son también las dos heroínas ‘rubias’ y ‘frías’ de la película (la mujer y la cuñada) y, en última instancia, aunque aquí no funcione, toda la clave irónica de la ambigüedad de sentimientos: Clossas no quería a su mujer, pero sin embargo, trata de vengarla. Otra cosa que señala que no le importaba su mujer, es la velocidad con que establece la relación con su cuñada”.

como un intento baldío por salirse de los límites de una narración excesivamente cerrada y pobre. Ello provoca, a su vez, una clara descompensación entre la narración ágil del comienzo del film y la morosidad de su tramo central, sólo recuperado parcialmente en las secuencias finales o en la persecución urbana hacia el Tibidabo barcelonés.

En consonancia con su construcción narrativa y dramática, el convencional y artificioso aparato filmico desplegado por Camus en *Muere una mujer* lleva, en cualquier caso, a la construcción de un discurso visual –apoyado en el uso del color, frente al blanco y negro que imperaba en el *thriller* español contemporáneo– bastante engolado, en el que no faltan elementos de alarde innecesario ni la recreación en los momentos de transición narrativa, provocando una sensación de que se muestra en pantalla mucho más de lo que es realmente necesario para la comprensión de los ejes del relato. Los diálogos, por ejemplo (elemento que los responsables de Moncayo intentaron modificar sin éxito), resultan tremendamente ampulosos y retóricos, muy distantes del habla común, provocando así un incómodo distanciamiento con el espectador. Tampoco los actores colaboran, a causa de su deficiente dirección, en la difícil tarea de otorgar verosimilitud: Alberto Closas gesticula en exceso (su tic nervioso consistente en corregir la posición de su corbata y estirar el cuello resulta, por reiterado, irritante), Gisía Paradís –que luego tendría que ser doblada– hace auténticos esfuerzos por parecer sofisticada y ofrecer una imagen de rubia angelical, Mabel Karr se muestra plana, sin apenas matices interpretativos... Algo más destaca, aunque sin sobresalir, la labor de actores secundarios más eficaces como Roberto Rey, José María Ovies o Luis Torner. A este respecto no debemos pasar por alto que, además de los actores profesionales Roberto Rey, Gisía Paradís y Ángel Lombarte, por el film desfilan, en papeles episódicos, algunas figuras de la cultura zaragozana de la época, como el pintor Cecilio Almenara (en el papel de médico), que ya había colaborado en *El Duero nace en Soria*; Guillermo Fatás Ojuel, fotógrafo y cineasta *amateur*, que interpreta al fotógrafo que ayuda en la coartada de los protagonistas; la actriz teatral Camino Delgado, que encarna a la vendedora de periódicos; el conocido periodista José María Ferrer, etc.

Igualmente retórica resulta la forzada sofisticación cosmopolita de los decorados de interiores, el *atrezzo*, los automóviles e incluso las costumbres de los personajes (beber whisky, fumar tabaco rubio

americano, etc...). No se oculta incluso cierta fascinación por objetos de la naciente sociedad de consumo, como los tocadiscos, los frigoríficos repletos, un vestuario a la moda y los elementos decorativos de las casas que se muestran; resulta curiosa, por ejemplo, la presencia en el hogar de los Masana de varios cuadros del pintor aragonés José Orús —se trata en realidad de la casa de Julián Muro, amigo personal del artista—, cuya moderna abstracción contrasta con la tendencia figurativa y conservadora enarbolada por Almenara en los dos cortos por él protagonizados. De la misma manera, la música de Antonio Pérez Olea, plagada de referentes *pops* y *jazzísticos*, intenta sumarse sin demasiado éxito a la creación de un ambiente pretendidamente sofisticado, al que colabora la presencia rubia de Gisia Paradís que remite a las ambiguas heroínas del universo de Alfred Hitchcock. Todo ello enmarcado en una ciudad como Barcelona, considerada en la época como paradigma de modernidad en el contexto español.

La convencional realización de Mario Camus obedece a los gustos imperantes en la época, en un esfuerzo por asemejarse al modelo hollywoodiense, y sin llegar al desenfreno filmico de las siguientes películas de Moncayo Films (en especial *El rostro del asesino*). Numerosos planos de detalle y algunos alardes con la cámara intentan imponer un tono moderno, aunque en muy pocas ocasiones responden a ideas auténticamente cinematográficas con intención expresiva, por lo demás bastante escasas en la ya larga filmografía de su autor.

Estos difíciles intentos por aunar la pretendida calidad con la rentabilidad en taquilla fueron lúcidamente apreciados por Vicente Molina-Foix en un pequeño artículo recopilatorio de los primeros años de la carrera de Camus:

“Continuador en estas sus primeras películas [*Los farsantes* y *Young Sánchez*] del lóbrego realismo naturalista que dominó durante tantos años los platós del IIEC-EOC (...), dio un pequeño giro en su carrera con *Muere una mujer*, que, siendo una de sus peores obras, quiso tantear el inicio posibilista de una corriente de cine comercial de calidad amparado en la denuncia convencional y acomodaticia de la corrupción burguesa”²⁸.

²⁸ “Mario Camus. Comercio y calidad”, *Nuestro cine*, “Abecedario (muy incompleto) del cine español”, número 77-78, noviembre-diciembre de 1968, pp. 18-19.

En definitiva, el primer largo de Moncayo Films ya es una muestra clara de cuál será el error de planteamiento de estas películas: el desequilibrio entre la adopción de temas y argumentos del cine clásico, generalmente muy estereotipados, y su puesta en imágenes por medio de una estética moderna y –falsamente– vanguardista, descompensación que ya el propio Rotellar advirtiera en su momento. El verdadero problema es una indefinición –extensible, hay que decirlo, a numerosos filmes americanos y europeos de la década–, que provoca en el espectador un creciente desinterés por el previsible relato.

La primera decepción

No hace falta recalcar la obvia ilusión que los responsables de Moncayo Films habían depositado en el devenir comercial de su ansiado primer largometraje, aunque eran plenamente conscientes de sus limitaciones y estaban disconformes además con buena parte del resultado final firmado por Mario Camus. Y el inicio de las negociaciones para su inmediata exhibición no pudo ser, en ese sentido, más prometedor. Unos días antes de ser presentada a la crítica zaragozana en un pase privado realizado en el cine París el martes 27 de octubre de 1964²⁹, *Muere una mujer* fue proyectada en la VI Semana de Cine en Color de Barcelona (II Salón de la Imagen, que coincidió así mismo con el VI Congreso Internacional Cinematográfico), celebrada en el Palacio de las Naciones entre el 17 y el 25 del mismo mes. Allí recibió una acogida que, sin llegar a ser entusiasta, es calificada por sus responsables como “*bastante favorable*”, y fue respaldada por la obtención del premio Dama del Paraguas a la mejor fotografía, en una edición cuyos principales premios recayeron en *El cardenal* de Otto Preminger (Dama del Paraguas de Oro), la producción checoslovaca *Un día, un gato* (Dama del Paraguas de Plata), *El gran combate* de John Ford (Dama del Paraguas de Bronce) y *Topkapi* de Jules Dassin (Mención Especial del Jurado).

²⁹ *Amanecer*, 28.X.1964, artículo “*Muere una mujer*; película en color de Moncayo Films”, sin firma.

De hecho, la misma tarde de la proyección en dicho certamen, Julián Muro recibió una llamada desde Madrid del delegado de Paramount en España, interesado en comprar sus derechos de distribución; al parecer, y según la legislación de la época, su verdadera y prosaica intención era obtener una licencia de doblaje para la importación de un producto norteamericano. Para entonces, Moncayo había establecido ya una modesta sede social en una pequeña oficina de la calle Carretas, número 14, de la capital de España, que pretendía convertirse en centro de operaciones de la firma en sus gestiones administrativas y burocráticas en la capital española. Personados al día siguiente Pedro Fernández Boado y José Antonio Duce, como apoderados de la firma, en un despacho de Paramount Pictures sito en el edificio Callao en la Gran Vía madrileña, rechazaron una oferta bastante favorable (dos millones de adelanto y el setenta por ciento de la recaudación en taquilla) con la intención optimista de obtener más adelante una todavía mejor, pero erraron en su propósito (según Duce, “pecamos de triunfalismo”): horas después, se les comunicó que la distribuidora había optado ya por otra cinta española que les había requerido un desembolso menor. Según los testimonios de Alfaro y Muro, este fracaso truncó el que podía haber sido un gran éxito económico de Moncayo: cubrir casi por completo el presupuesto de su primer film largo incluso antes del momento de su estreno³⁰.

Pedro Fernández Boado, que coincide en lo esencial con los datos ofrecidos por Alfaro, achaca este *patinazo* a la falta de conocimiento del medio cinematográfico por parte de unos hombres que intentaban suplir con ilusión e intuición su falta de profesionalidad:

“más que de triunfalismo, creo que pecamos de ignorancia, de desconocimiento. Era nuestro primer contacto y no entendíamos cómo funcionaba el mercado de la distribución cinematográfica, las cuotas de doblaje, etc. Intentábamos imponer una lógica empresarial pero era un mundo distinto y estábamos en él despistados. Para triunfar en el medio había que estar, utilizando un símil futbolístico, en el área pequeña, y nosotros no estábamos allí. Se podría decir que si Moncayo Films no cuajó del todo fue porque no había en él –salvo Víctor Monreal– verdaderos

³⁰ Emilio Alfaro relata con minuciosidad este episodio en *Cine de temas y autores aragoneses*, pp. 6-7. Allí hace alusión también a otra oferta de Universal Pictures, que fue igualmente rechazada.

profesionales del cine. Y yo siempre he pensado, exagerando un poco, que para construir una caseta para el perro hay que llamar a un arquitecto. Por eso pronto me apercibí de que Moncayo era una empresa bastante inviable”.

Nos cuenta también Fernández Boado cómo asistió al Festival de Cannes de aquel año con la intención de buscar un hueco para *Muere una mujer* en el mercado internacional, aunque tan ambiciosa misión resultó ser imposible. Pese al fracaso, el enviado de Moncayo al certamen francés vivió una experiencia provechosa, que utilizó para aprender a desenvolverse en el ambiente de la distribución al compartir sus gestiones con José Gutiérrez Maesso que hacía lo propio, con más éxito, con la película de su productora Tecisa SA *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963).

De esta forma, *Muere una mujer* quedaba provisionalmente sin estreno comercial y su empresa productora, por ello, en “números rojos”. Sólo al año siguiente, tras la producción de *El rostro del asesino*, sería adquirida por IFISA, productora y distribuidora de Ignacio F. Iquino que la paseó (“tarde y mal”, para Alfaro) por los cines de España en condiciones sumamente precarias.

La licencia de exhibición de la cinta será obtenida durante el mes de mayo de 1965. Efectivamente, el pase por diferentes ciudades españolas se fue presentando de manera escalonada y excesivamente dispersa en el tiempo. Así, el estreno en Madrid, en los cines Gayarre, Palace, Pompeya, Rosales y Tivoli (sólo una semana en cartel) se produjo el 15 de noviembre de 1965; en Barcelona, el 24 de julio de 1967 en el cine Capitol; y en Bilbao, el 20 del mismo mes en la sala Coliseo. Pero, pese a ser la primera película rodada por Moncayo, *Muere una mujer* fue la última en presentarse ante el público zaragozano, que tuvo que esperar nada menos que hasta el verano de 1969 para poder verla. Evidentemente, éstas no eran las mejores fechas para un ya improbable éxito: el cine Avenida la incorporó a su pantalla el 16 de junio, ya por tanto, en el inicio de la temporada estival, permaneciendo tan sólo una semana en cartel, hasta el día 22 del mismo mes. Los espectadores totales en España ascendieron a 355.928, que sumaron una recaudación de 4,885.983 pesetas.

Además, la crítica en la prensa diaria de la capital zaragozana acogió el evento con suma discreción, teniendo en cuenta que para entonces hacía un año que la productora local había cesado ya toda actividad y empezaba a ser considerada como parte de la historia cinematográfica aragonesa.

El crítico Vázquez-Prada, por ejemplo, en el *Heraldo de Aragón* del martes día 17, escribía una reseña breve y superficial, en la que saludaba la cinta con tibieza y sin aludir, curiosamente, a que se trataba de un producto de Moncayo Films. Algo parecido le sucedía ese mismo día a Orencio Ortega Frisón, “Merlín”, que la trataba con cierto paternalismo, señalando que era una película “decorosa y digna”, pero con notables “baches de lentitud y de ingenuidad”. “Cinéfilo” (pseudónimo bajo el que se escondía Manuel Rotellar) ahondaba algo más en su crítica de *Amanecer*, achacando los defectos de la película a su guión, que “no tiene garra suficiente para mantener una intriga prieta y angustiante”, pese a su habilidad para dotar a la dirección de un “tono europeísta de última hora” y de “una planificación moderna”.

Antes, la prensa madrileña había recibido *Muere una mujer* en términos muy similares; el crítico turolense Pascual Cebollada, en las páginas del diario *Ya*, indicaba que “es una comedia policiaca de calidad media, realizada con dignidad mecánica, en la que destacan la fotografía y la música. La interpretación es discreta, de acuerdo con los papeles”. Por su parte, *ABC* (en crítica firmada por G. E., siglas probablemente correspondientes a Gabriel García Espina) trataba a la película como una “obra correcta y estimable, sin salirse en ningún caso de esos dos términos discretos. Buena luz, buen color, y unas idas y venidas en su punto aseguran la mecánica de un artificio ligero y sin honduras mayores”³¹.

³¹ Críticas aparecidas el 17.XI.1965.

6. EL ROSTRO DEL ASESINO (1965)

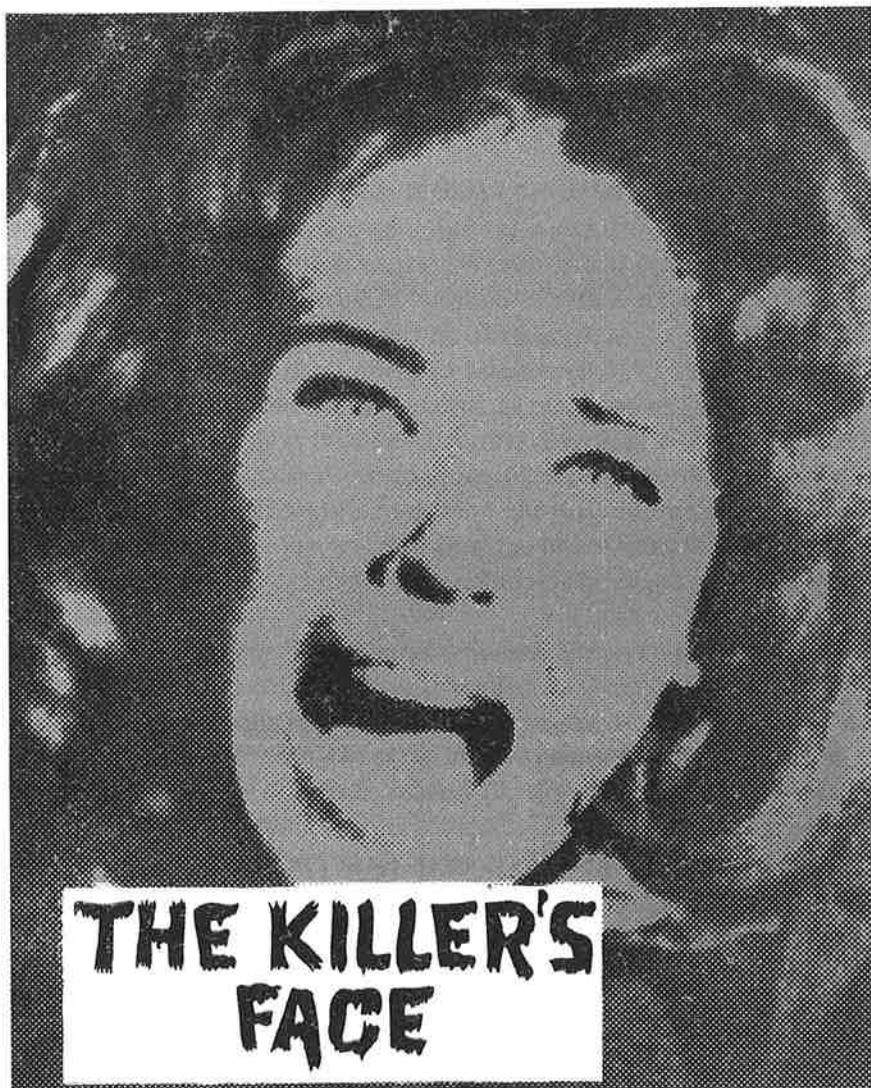
Agatha Christie en el Monasterio de Piedra

Pese al primer tropiezo comercial sufrido con la provisional falta de distribución de *Muere una mujer*, los mecanismos de producción de Moncayo Films no se detuvieron en esta *opera prima*. A la vez que algunos de los hombres de la productora estaban trabajando, sin demasiado éxito, por conseguir un buen destino para su primer largometraje, Emilio Alfaro gestaba el guión de la que pronto llegaría a ser la segunda película de la firma. Para el otoño de 1964, Alfaro, gran aficionado a la novela criminal y el cine policiaco³², tenía ya elaborado en *El rostro del asesino* un relato en el que, con claras reminiscencias de Agatha Christie, combinaba ingredientes de algunos de los grandes maestros del género *thriller* con una estética y una atmósfera dramática más acordes con los del cine de terror de resonancias góticas.

Teniendo en cuenta las discrepancias y problemas surgidos entre Moncayo Films y su primer director elegido, que había traído además un guión propio, se decidió abordar el siguiente largometraje a partir de un argumento original de los miembros de la firma, con el objetivo de que el resultado final se escapara de su control en el menor grado posible.

El primero de los grandes aciertos de la pre-producción de *El rostro del asesino* fue la elección, por parte del propio Emilio Alfaro, de la localización de la acción, que se desarrollaría por completo

³² Como él mismo reconocía, ésta era, junto al gusto por el cine de terror, una de las grandes influencias cinéfilas que Manuel Rotellar había ejercido sobre todos nosotros. Y unida a ella estaba la admiración por el expresionismo alemán, que se había reflejado ya en algunos de los cortos que ambos hicimos con Pomarón. En este tipo de vinculaciones con la herencia cinematográfica, Rotellar, con sus enormes conocimientos, era nuestra referencia absoluta, aunque desgraciadamente no llegó a formar parte de Moncayo de manera activa. Su influencia en toda aquella época fue tan capital como la que Pepe Alcrudo ejerció en los libros, Miguel Labordeta en la poesía y Santiago Lagunas en la pintura.



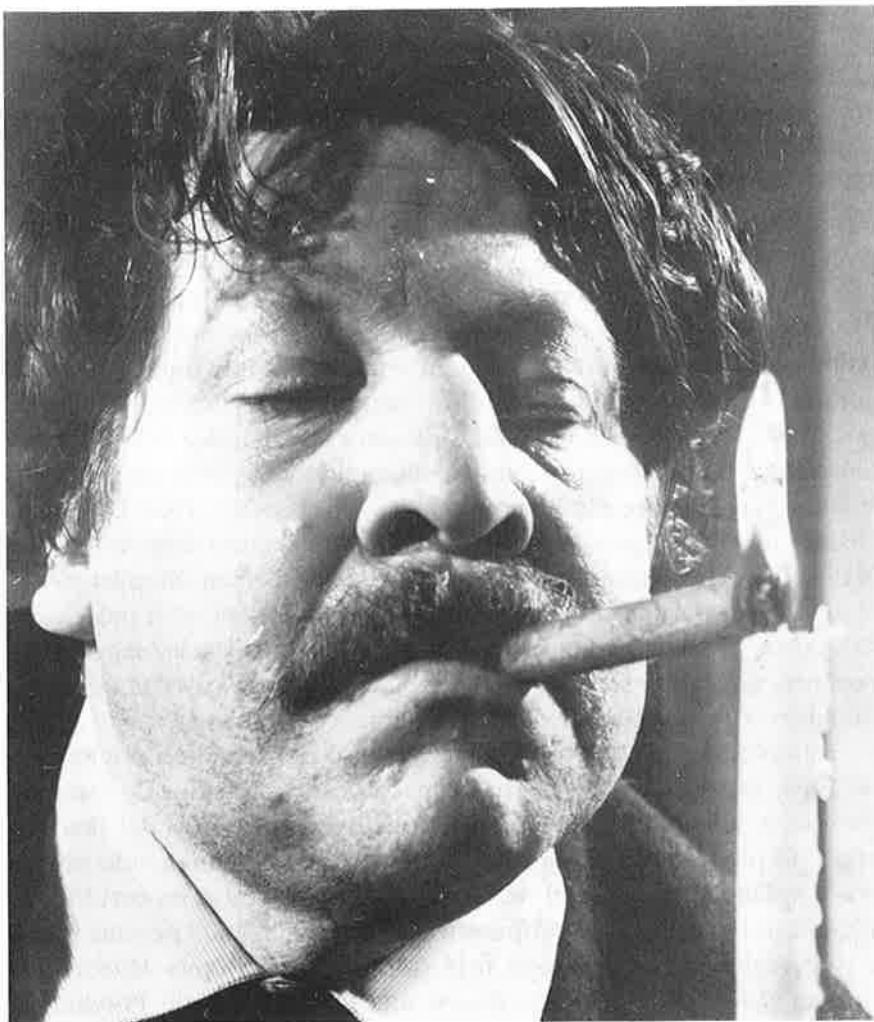
Cartel promocional de film en su versión inglesa.

(excepto una secuencia complementaria que fue filmada posteriormente en los estudios EXA) en el idóneo marco del zaragozano Monasterio de Piedra, que iba a ser bien aprovechado tanto en la concepción de la trama argumental como posteriormente en los planos fílmico, fotográfico y plástico del film. Más discutida fue la del director, que terminaría siendo el catalán Pedro Lazaga; a su contratación contribuyó que los responsables de Moncayo lo creyeran muy adecuado para llevar a la pantalla un argumento que discurriría por territorios similares a los de la entonces prestigiosa filmografía del realizador. Las valoraciones sobre su trabajo en la actualidad son variopintas: es calificado, treinta años después, como “un hombre sensato, muy buena persona, aunque un director cortito” (Muro), “un artesano eficaz, al contrario que Mario Camus que tenía ínfulas de autor” (Fernández Boado), pero también como “un director competente, rápido y efectivo; un gran profesional que siempre pisaba con los pies en el suelo” (Duce). Resulta, cuando menos, sorprendente que Lazaga fuera elegido después de que Mario Camus, en palabras de Emilio Alfaro “desdeñara olímpicamente el guión” de *El rostro del asesino* cuando la productora se lo presentó³³. No puede dejar de parecer extraño que después de la experiencia negativa de *Muere una mujer*, ya comentada, Moncayo ofreciera al cántabro la posibilidad de dirigir un segundo largometraje.

Tras obtener el correspondiente permiso de rodaje en noviembre de 1964, *El rostro del asesino* fue filmada desde mediados de ese mismo mes y a lo largo del siguiente, concluyéndose antes del final de año³⁴. El plan de rodaje y el presupuesto del film habían sido enviados a la Dirección General de Cinematografía y Teatro en octubre de 1964, aprobándose un presupuesto global de 8,050.000 pesetas (pese a que realmente costó poco más de la mitad). Como *Muere una mujer*, *El rostro del asesino* obtuvo una clasificación de Primera B, con la subsiguiente subvención del treinta y cinco por ciento del coste declarado (ya que fue valorada todavía con los criterios de la antigua normativa de subvenciones que fue abolida a comienzos de 1965); por su parte, la comisión de Censura y Apreciación de películas dictó un informe favorable, sin oponer ningún reparo, y la declaró apta para mayores de 18 años en su estreno comercial.

³³ *Cine de temas y autores aragoneses*, p. 8.

³⁴ Cfr. *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, 29.XII.1966, artículo “Con Pedro Lazaga, en el Monasterio de Piedra”, firmado por Manuel Rotellar.



Fernando Sancho en uno de sus más característicos papeles.

En la órbita del *Whodunit*?

Al aceptar el proyecto ofrecido por Moncayo, Lazaga reelaboró el guión original de Alfaro, por considerarlo demasiado extenso, en colaboración con José María Palacio. El escritor aragonés, como en cierta medida es lógico y habitual, nunca aceptó de buen grado los

cambios producidos en el argumento, ya que desvirtuaban muchos aspectos de su creación³⁵; así lo manifestaba él mismo con dolor:

“Lazaga y Palacio, nunca supe realmente por qué, modificaron el guión prácticamente a mis espaldas. Cuando lo leí, no quedaba del mío más que el mínimo entramado del argumento. Un personaje desaparecía sin que el espectador supiera ya nada de él. Los diálogos, muy diferentes a los previstos, eran a veces un disparate. Y lo que no puedo entender es que, basándose en que lo que yo había escrito era muy largo, lo recortaron hasta que quedaba un film de poco más de una hora de duración”.

Pero de lo que más amargamente se quejaba era de que, una vez finalizado el rodaje, los miembros del equipo constataron que el desenlace de la película, tal como había quedado, resultaba ininteligible. Y no les debía de faltar razón, pues a causa de ello hubo que improvisar en enero de 1965 la filmación de una escena clarificadora de unos cinco minutos de duración en los estudios EXA de Madrid, además de algunos planos de exteriores en la Casa de Campo, que se añadirían después al metraje inicial; se trata con toda seguridad de la conversación entre las dos mujeres que se desarrolla en la cocina del balneario, en la que la dueña de éste intenta chantajear a la morfinómana, antes de que ambas sean cruelmente asesinadas. Sin la conversación previa que sostenían, el crimen era difícilmente justificable. El resultado de esta falta de rigurosidad en el trabajo fue una película tan atractiva *a priori* como finalmente desigual y desequilibrada.

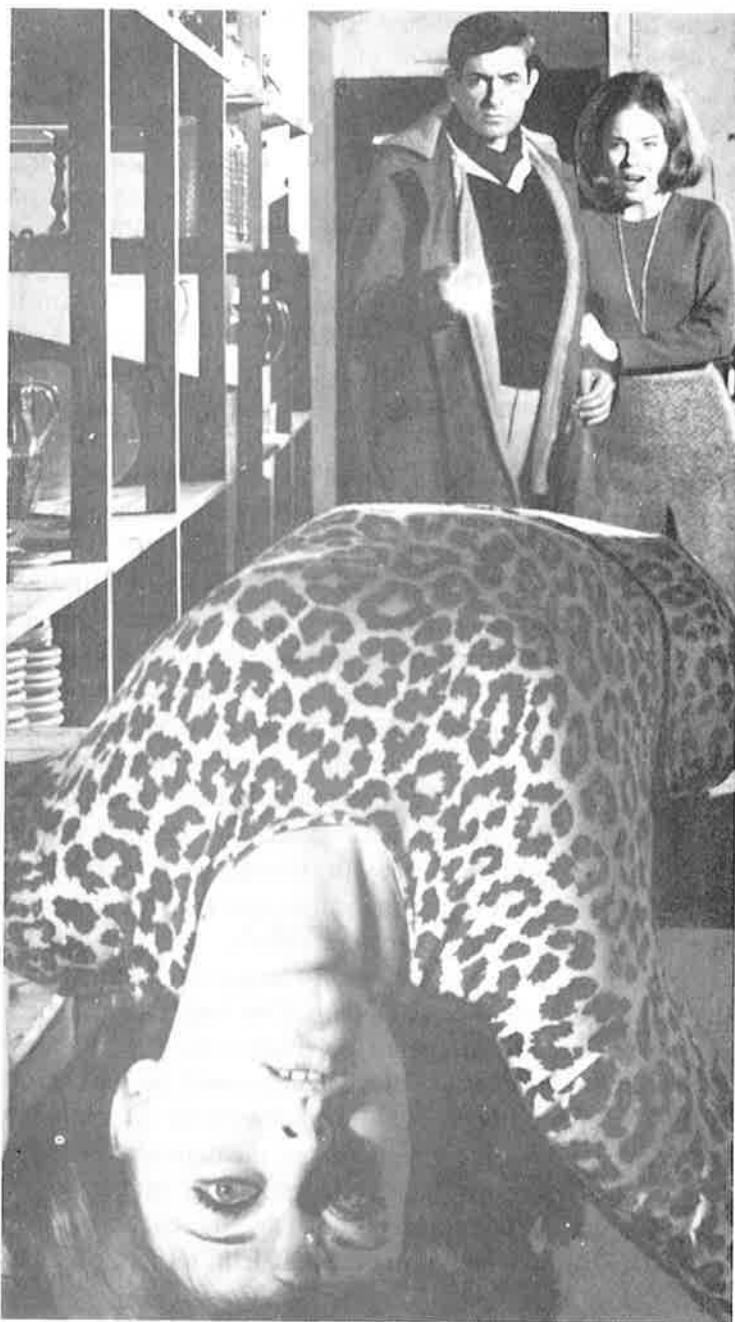
En el plano argumental, el film se estructura siguiendo los modelos clásicos del cine criminal, esta vez impregnados por algunos elementos terroríficos, que revelan el aludido interés del grupo, a través de Rotellar, por lo gótico y la estética del cine expresionista alemán. La historia ideada por Alfaro responde a los reducidos esquemas del subgénero *Whodunit?*, que tanto disgustaba a quien aquí se imita, Alfred Hitchcock: una narración iniciada con un misterioso asesinato,

³⁵ Según nos relata María África Hardisson, a la sazón esposa de Emilio Alfaro, motivos profesionales impidieron que éste asistiera al grueso del rodaje en el Monasterio de Piedra. Sus esporádicas visitas al mismo no sirvieron para contrarrestar o paralizar las numerosas modificaciones efectuadas por Lazaga y Palacio.

con todo su interés limitado a descubrir la identidad del culpable del crimen, y en la que todos los resortes están encaminados a levantar falsas sospechas en diversos personajes inocentes. A la vez, y como complemento, también puede contemplarse *El rostro del asesino* como una revisitación del eficaz e inagotable tema de *Diez negritos* de Agatha Christie, profusamente adaptado a la pantalla en otras ocasiones, tanto de forma directa como solapada, o bien de relatos criminales como *Some Must Watch* (en cine, *La escalera de caracol* de su rival literaria Ethel Lina White: un grupo heterogéneo de personas reunido (un tanto aleatoriamente en este caso) en un caserón que se muestra como lugar idóneo para un crimen.



Los intérpretes de la película en una hoja promocional.



Un juego con la profundidad de campo para una de las escenas centrales de la película.

Este tipo de relatos de investigación criminal detectivesca de ribetes psicologistas, con influencia literaria de la escritora británica, habían sido ya desarrollados por el cine español de la década anterior, en títulos como *Crimen en el entreacto* (Cayetano Luca de Tena, 1950), *Último día* (Antonio Román, 1952), *Intriga en el escenario* (Feliciano Catalán, 1953), *Crimen imposible* (César Fernández Ardavín, 1954), *Culpables* (Arturo Ruiz-Castillo, 1958) o *De espaldas a la puerta* (José María Forqué, 1959). Se trata de películas que parten de la comisión de un crimen en un espacio cerrado (un teatro, un cabaret, una casa) para, a partir de ella, narrar las investigaciones policiales que conducen a la resolución del enigma y al desvelamiento del asesino entre todos los sospechosos presentados al espectador³⁶.

El tratamiento de la escena inicial es uno de los más eficaces hallazgos formales del film. Una estruendosa tormenta con enorme aparato eléctrico provoca inundaciones y cortes de carretera que obligan a los ocupantes de varios coches a refugiarse en un viejo balneario, que queda aislado del mundo exterior. Lazaga muestra este proceso por medio de un montaje paralelo de planos cortos y descontextualizados de cada uno de los coches, puntuados por el sonido de las radios (boletín de noticias que habla de las fuertes tormentas que está padeciendo la región), que desembocan en un plano general final que muestra la imposibilidad de seguir avanzando en automóvil. El ritmo con que está tratada la secuencia y la conveniente forma de presentar así a los personajes de la película confieren a este prólogo una eficacia narrativa que sólo tendrá continuación en el resto de la obra de manera aislada.

A partir de aquí, *El rostro del asesino* se acomoda sin problema a los códigos argumentales del subgénero. Con todos los personajes ya atrapados en el cerrado ambiente del balneario, y partiendo de la atmósfera de misterio e intriga que paralelamente se ha creado a su alrededor, la primera noche será inevitablemente el momento del esperado crimen. Todos los huéspedes se encuentran cenando en el comedor del gran hotel, y al final de la reunión la anfitriona pide que se apaguen las luces para interpretar una canción; cuando éstas se restituyen, aparece el cadáver y, con él, un maletín repleto de billetes de

³⁶ Cfr. Carlos F. Heredero, *op. cit.*, pp. 221-222.

veinte dólares. Como cualquiera de los asistentes puede ser el culpable –así se anticipa ya en el título–, el guión se permite levantar sospechas sobre los posibles responsables del crimen, dar giros de interés cuando la atención decae, hacer aparecer nuevos cadáveres, e incluso intentar un *tour de force* final un tanto falto de originalidad –el dinero por el que todos han luchado resulta ser falso– en un momento en que daba la impresión de que la intriga estaba ya definitivamente resuelta.

En esta truculenta última secuencia, que narra la persecución entre las rocas y los torrentes, se convierte definitivamente en un *thriller* aquello que hasta ese momento había sido una mezcla de cine de terror y de psicología criminal. La hibridez genérica, muy propia también de la época de su realización, resulta a ratos muy sugestiva, pero hay otros (y bastante abundantes) en que provoca una molesta atonalidad que desemboca en una previsible dispersión.

El rostro del asesino es –más todavía que *Muere una mujer*– una extraña combinación de argumentos y planteamientos temáticos completamente clásicos con una realización cinematográfica aparentemente *vanguardista* y anticonvencional. Los personajes no son sino los grandes arquetipos del género criminal: la jovencita virginal e ingenua, la mujer madura y desengañada que se refugia en la droga, la anciana gruñona y escéptica, el criminal elegante pero sin escrúpulos, el hombre maduro que se erige en portavoz de la sensatez..., con el habitual contrapunto del “profesor” misterioso y enigmático que intenta recurrir a la ciencia y el método para buscar una lógica que articule los acontecimientos. Todos ellos están siempre encarnados en actores correctos, sin demasiada imaginación, que cumplen llanamente con los esquemas más previsibles. En cualquier caso, la irregularidad en la composición del protagonista colectivo es también manifiesta, aunque el trabajo con los intérpretes resulte a la postre más eficiente que la puesta en escena y el montaje. La correcta interpretación de Fernando Sancho, Jorge Rigaud, Perla Cristal o Marcelo Arroita-Jáuregui contrasta con la menos matizada de Paloma Valdés, Germán Cobos y José María Caffarel.

También como en el film precedente, los diálogos son artificiosos y ampulosos, y los personajes los declaman conscientes de estar recitando textos ya oídos en cientos de películas anglosajonas, y provocando en todo momento la sensación de estar contruidos con un



Germán Cobos en la secuencia-prólogo de la película.

afán totalmente informativo: dirigidos al espectador y no, como debe ser, al resto de los personajes³⁷.

Por su estructura y composición, *El rostro del asesino* parece concebida, pues, como un discreto homenaje a los grandes relatos policiaco-criminales tan próximos a los gustos e intereses de Alfaro; sin embargo, fluctúa entre la devoción y un leve tono de parodia —¿quizá premeditado?—, presente no sólo en algún episodio concreto de la acción o la actitud de los personajes, sino en frases metacinematógráficas del diálogo como “Llevamos más de dos horas jugando a los detectives” o “No me gusta que vayas por ahí haciendo de Sherlock Holmes”. Todos parecen ser conscientes de la sensación de *déjà vu* que provocan algunas situaciones de la película.

La puesta en imágenes del argumento depara, en partes iguales, lo mejor y lo peor del film. Destaca sobre todos los demás elementos la

³⁷ Así lo vio también Antonio Lloréns en su recorrido por el género negro español (*op. cit.*, p. 23): *...la mecánica de intriga o suspense preocupa mucho más que la descripción o análisis de los personajes, a fin de cuentas seres esquemáticos muy poco representativos.*

elección y el tratamiento del decorado, tanto en los exteriores naturales (un Monasterio de Piedra siempre utilizado de forma consecuente con el drama, con un interesante uso de la Naturaleza en rebelión: cascadas, torrentes, tormentas, etc.) como, especialmente, en los interiores. El caserón-balneario donde se desarrolla la mayor parte de la acción tiene un tratamiento visual cercano al de algunas películas británicas de terror: se recrea una atmósfera con reminiscencias góticas –la arquitectura también ayuda– de tal modo que el



Marcelo Arroita-Jáuregui.

espectador parece hallarse en un viejo castillo en el que es posible y verosímil la aparición de tensión e intriga. La resolución estética recuerda con frecuencia, más que al estilo de la Hammer Films, al de las adaptaciones de Edgar Allan Poe a cargo de Roger Corman para la American International Pictures, que tanto triunfaban por aquellos años entre los aficionados al *fantastique*, tipo *El hundimiento de la casa Usher* (*House of Usher*, 1960), *El péndulo de la muerte* (*Pit and the Pendulum*, 1961) o *El cuervo* (*The Raven*, 1962): sótanos y largos corredores, evocaciones por medio de la iluminación y el color –en un sensacional trabajo de Víctor Monreal: frecuente uso de filtros, manipulaciones cromáticas, dominantes azules y rojas–, juegos con las sombras –nuevamente con influencia del cine expresionista–, con el espacio fílmico en *off*, y especialmente con la profundidad de campo. En este sentido, Monreal efectúa un sugerente trabajo de creación de espacio dramático mediante el empleo de grandes angulares y composiciones diagonales que contribuyen a resaltar los interiores góticos y a dotarlos de la máxima expresividad. La imagen encuentra en el sonido un perfecto aliado en esta labor de recreación climática con truenos, ruidos enigmáticos, constante presencia de la lluvia en el exterior... Tan sólo la música de Antón García Abril, excesivamente redundante y subrayadora, resta solidez y consistencia a una evocadora creación de ambiente dramático a través de la banda sonora.

Todos estos ingredientes, tan expresivos y sugestivos, parecían aconsejar una realización ajustada y moderada, que los resaltara sin hacer de ellos un mero ejercicio estilístico. Sin embargo, el por entonces ya veterano Pedro Lazaga convirtió *El rostro del asesino* en un ensayo virtuosista en el que sometía a prueba algunos de los incipientes recursos expresivos propios de la moda cinematográfica del momento. La cámara de Lazaga, movida continuamente con el obsesivo afán de crear un clima apropiado a la tensión y el terror del argumento, parece un tiovivo sin freno: continuos acercamientos por medio del *zoom* a detalles del decorado, molestísimos ya desde la secuencia de los títulos de crédito; largos, vertiginosos e injustificados (desde el punto de vista de la intención lingüística o expresiva) *travellings*, algunos de ellos con movimiento manual de la cámara; adulteradas composiciones de la imagen –como ese imposible plano tomado desde detrás de una celosía que puede resumir perfectamente la concepción plástica de la película–; abusos del gran angular, del picado y el contrapicado; juegos con el desenfoque... Hay un

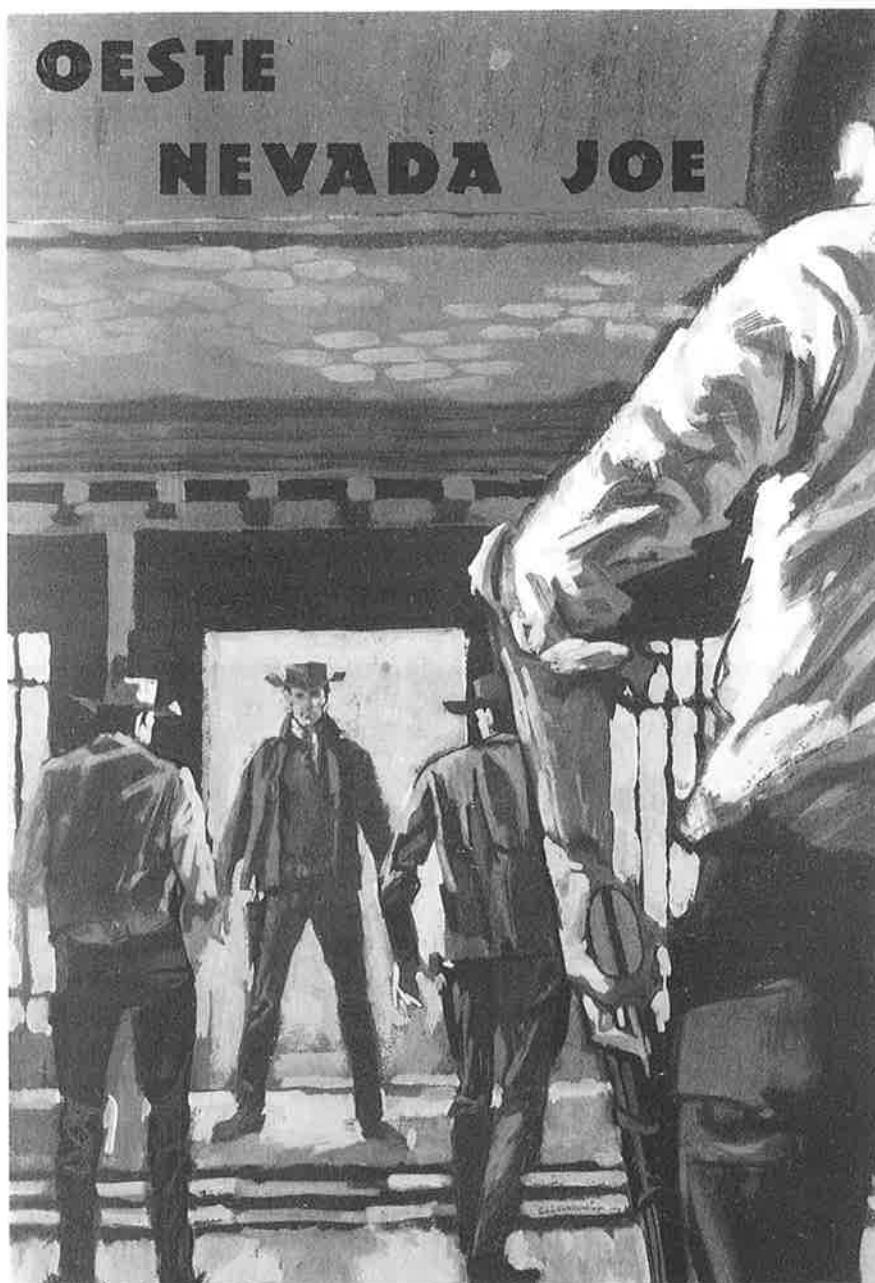
momento del largometraje que sirve para definir de forma palmaria esta concepción del aparato fílmico: la caída del maletín y la aparición de los billetes es subrayada por Lazaga por diferentes aproximaciones de cámara –*travellings* de acercamiento a los personajes que miran el dinero y *zooms* hacia éste– que resultan tan efectistas como innecesarias. Son, en definitiva, elementos gratuitos que contribuyen a la desmesura formal de la obra y al desequilibrio con la convencionalidad genérica del argumento.

En manos de IFISA

Tras haber intentado venderla previamente por varias distribuidoras, IFISA, compañía barcelonesa propiedad de Ignacio Ferrés Iquino, compró en 1965 (licencia del 20 de mayo) los derechos de *El rostro del asesino*. Monreal y Duce, que habían trabajado con el director, productor y distribuidor catalán en diversas ocasiones, permitieron el contacto, que esta vez sí fue zanjado por Pedro Fernández Boado. Al margen de este film, el acuerdo fue ampliado,



Miguel Gila en *Cinco pistolas de Texas*, producción de IFISA a partir de una novela de Mikky Roberts (Miguel María Astrain) en la que Moncayo se vio indirectamente involucrada.



Oeste Nevada Joe fue otra de las tres películas de Iquino, basadas en novelas de Miguel María Astrain.

e Iquino se comprometió también a dar salida al primer producto de Moncayo, *Muere una mujer* —por el que al parecer estaba bastante menos interesado—, ambas por la cantidad cuatro millones de pesetas (que IFISA debería pagar antes del 20 de septiembre de 1966), por lo que los resultados económicos distaron bastante de ser los deseados.

Cuenta Emilio Alfaro que, además, por este discutible y extraño acuerdo con IFISA,

“Moncayo Films se comprometía a aportar a Iquino en régimen de co-producción, ese mismo montante [cuatro millones de pesetas] para la realización de una película titulada *Cinco pistolas de Texas*. Total: que Iquino no adelantaba dinero alguno y Moncayo Films se veía implicada en la producción de un ínfimo *spaghetti-western*”³⁸.

Y efectivamente, un documento fechado el 25 de marzo de 1965 y conservado hasta hoy por José Martínez Barrero (el representante legal y apoderado de Moncayo Films en Madrid), avala la realidad de estos términos reflejados en el acuerdo con IFISA, a través del cual Moncayo se obligaba a aportar esos cuatro millones a la co-producción del citado film *Cinco pistolas de Texas / Cinque dollari per Ringo*. En contraprestación, Moncayo obtendría la mitad de los beneficios de la cinta, correspondiendo el resto a la otra empresa participante en ella, la italiana Cineproduzioni Associate de Roma que aportaba el cuarenta por ciento del capital invertido. Con todo ello, evidentemente, la operación no resultó ventajosa para la productora aragonesa, ya que según algunos testimonios —y para mayor abundancia— IFISA no le llegó a abonar la totalidad de las cantidades acordadas.

Aunque Emilio Alfaro recordaba que en la cabecera de la película (“afortunadamente”, según él) no aparece finalmente citada Moncayo Films, lo cierto es que en los títulos de crédito y en la documentación presentada al Ministerio, IFISA y Cineproduzioni Associate constan como sus productores, figurando Moncayo nominalmente como “colaboradora”.

El film en cuestión fue una co-producción hispano-italiana en Eastmancolor y Techniscope, rodada en ese mismo año 1965.

³⁸ *Cine de temas y autores aragoneses*, p. 8.

Dirigida por el especialista en el subgénero Juan Xiol Marchal, estaba fotografiada por José Antonio Duce y Víctor Monreal e interpretada, entre otros, por Anthony P. Tarber (pseudónimo de Julio Pérez Tabernero), Alberto Farnese, Vicky Lagos, Maria Pia Conti, Indio Gonzales y Miguel Gila en el grotesco papel de enterrador con un previsible sentido del humor *negro*. El guión partía de la novela *La guarida del hampa* de Mikky Roberts, pseudónimo que utilizaba Miguel María Astrain como autor de novelas populares del Oeste (entre 1958 y 1970 llegó a publicar unas trescientas). Se trataba del tercer texto de Astrain que IFISA llevaba a la pantalla, tras *Oeste Nevada Joe / La sfida degli implacabili* (1964, a partir de la novela *Bueno con el revólver*) y *Un dólar de fuego / Un dollare di fuoco* (1965, según *Reina de corazones* y Fernando Sancho como protagonista), ambas dirigidas por el propio Ignacio F. Iquino.

Cinco pistolas de Texas, en definitiva, se erige en un convencional y mediocre western (aunque no se cuenta, ni de lejos, entre los más funestos de los que se rodaron por entonces en España e Italia) sobre un *sheriff* que acude a un pueblo dominado por un cacique con la intención de pacificarlo y ejercer una justicia que los responsables locales del orden —alcalde, comisario— no están dispuestos a acometer por diversos intereses personales. Pese a su escaso calado cinematográfico, la cinta sería vista en España por casi un millón de espectadores, que aportaron un total de 11,431.273 pesetas desde el momento de su estreno, el 3 de julio de 1967 en el cine Mundial de Madrid.

Al margen de este peculiar acuerdo de co-producción, *El rostro del asesino* fue la primera película de Moncayo exhibida en el circuito comercial zaragozano, aunque el estreno en la capital de España (precisamente en el cine Madrid) se iba a demorar hasta el 1º de septiembre de 1969, cuando fue proyectada, además formando parte de un programa doble, en compañía de *El tesoro de Makuba* de José María Elorrieta. El estreno nacional se produjo, pues, en el cine Coliseo Equitativa de Zaragoza el lunes 17 de enero de 1966³⁹.

Según aparece registrado en toda la prensa local del momento, a la sesión de siete de la tarde, en un acto presentado por José María Ferrer (el popular periodista radiofónico “Gustavo Adolfo” que,

³⁹ La revista *Cinestudio* (número 81, enero de 1970, p. 56) fecha el estreno oficial del film el 1 de septiembre de 1969, indicando que *esta película se había estrenado, en forma fantasma, el año 1966*.

como en *Muere una mujer*, interpretaba un papel menor en este film), acudió un importante número de periodistas de Madrid, Barcelona y Zaragoza como Martín Abizanda, Julián Navarro, Elisenda Nadal, César Lucas, Roberto Saladrigas..., así como abundante gente vinculada al mundo del cine. Entre ella se encontraba la mayor parte del equipo de rodaje de la tercera película de Moncayo, *Culpable para un delito*, que por esas fechas se estaba filmando en la capital aragonesa. En los encartes publicitarios se aludía a que se trataba de un producto aragonés, “rodado totalmente en el Monasterio de Piedra, maravilla de la naturaleza e incomparable marco de innumerable belleza”. Permaneció en la sala de estreno una semana, hasta el día 25 del mismo mes; a partir de entonces, y hasta el 17 de febrero, experimentó un rápido recorrido por diferentes locales de reestreno de la ciudad, proyectándose en los cines Norte, Actualidades, Rialto, Monumental y Salamanca.

El 18 de enero Joaquín Aranda escribía una tibia reseña en la página 3 del diario *Heraldo de Aragón*, periódico que dos días antes había publicado también un breve anticipo de la presentación pública (“El lunes, estreno de *El rostro del asesino*, de Moncayo Films”) en el que invitaba al público aragonés a acudir a su proyección. El crítico animaba a la productora a perseverar en sus propósitos, y los mayores elogios eran para la interpretación de un Marcelo Arroita-Jáuregui recién salido de una novela de Chesterton –en referencia al irónico detective Padre Brown– y, sobre todo, para la dirección de fotografía a cargo de Víctor Monreal, “que ha sabido captar con tino la rústica hermosura de los escenarios naturales”.

Algo más entusiasta se manifestaba Orencio Ortega, nuevamente bajo su habitual pseudónimo “Merlín”, en las páginas de *El Noticiero* del mismo día 18, concluyendo (no sin cierta condescendencia paternalista) que se trataba de “una película digna en todos sus aspectos, que interesa y se ve con agrado”. Su texto, tras reconocer el acierto de la producción al localizar todos los exteriores en el Monasterio de Piedra, alababa la pericia del entonces ya veterano Lazaga como realizador, el notable grupo de actores y, muy especialmente, la fotografía de Monreal. Sobre este último aspecto, la unanimidad de la crítica fue total, y no sólo en esta obra.

El diario *Amanecer*, a través de la crítica firmada por Felipe Bernardos, atribuía la mayor parte de los logros de *El rostro del asesino* al guión de Emilio Alfaro (“intriga elaborada”, “muy conjugada

significación dramática y suspensiva”, etc.), que era parcialmente malogrado por “la artesanía fría de Pedro Lazaga, que no ha sabido plasmar en todo el relieve que llevaba en germen”. Ello no obstaba para la película fuera definida como una obra “de quilates dentro de la producción nacional”.

Manuel Rotellar escribía en la edición zaragozana de *Pueblo* el día 22 una reseña más atinada y lúcida, en la que desglosaba y valoraba los detalles técnicos de la cinta, analizaba aspectos de su lenguaje y elogiaba la labor de sus creadores por tratarse de un género —el policiaco— especialmente difícil y lleno de peligros. Tanto Pedro Lazaga, en calidad de creador de suspense, como Monreal (“un verdadero maestro”) y el ajustado elenco de actores consiguieron conformar, según Rotellar, “un film maduro, serio, lleno de inteligencia, excelentemente acogido por el público”.

Unas jornadas más tarde, finalmente, M. García Suárez firmaba en *Hoja del lunes*⁴⁰ un extenso reportaje-crítica en el que se detenía en los diferentes aspectos del largometraje expresándose en términos muy parecidos a los de Felipe Bernardos. Para él, una vez más, lo más destacado era la fotografía de Monreal, que “sabe captar en cada momento, con las expresiones de angustia, terror, ilusión y esperanza de los protagonistas, las bellezas del Monasterio de Piedra”, resultando lo peor la dirección de Pedro Lazaga, que “abusa excesivamente del recorrido por los pasillos y de las carreras por el parque del Monasterio de Piedra”.

Por su parte, la prensa de Madrid, como sucedería posteriormente con el resto de las producciones de Moncayo, apenas reseñó el estreno de *El rostro del asesino*, y cuando lo hizo (como en el caso del diario *Madrid*⁴¹) se limitó a dar unas pinceladas descriptivas, además compartidas en este caso con el citado film *El tesoro de Makuba*.

En cifras globales, acudió a presenciar *El rostro del asesino* un total de 350.280 espectadores, que completaron una recaudación de 4,660.085 pesetas. Tenemos constancia, así mismo, de que el film gozó de una distribución en Italia, aunque desconocemos las fechas de la misma y la trascendencia en cifras y resultados. Todavía en

⁴⁰ “*El rostro del asesino*, primer estreno en Zaragoza de la productora Moncayo Films”, 24.I.1966.

⁴¹ 5.IX.1969, crítica firmada por Pedro Rodrigo.

junio de 1982, una gestión de José Martínez Barrero permitió firmar con la empresa Lorimar un contrato de distribución del producto en Estados Unidos, a través de la firma norteamericana de Samuel Abarbanel, un sefardí que era viejo amigo de la productora desde años atrás. Con todo, se trató de una operación poco favorable desde el punto de vista económico, ya que *Hand of Assesin* (tal como fue rebautizado el film en inglés) recaudó poco dinero en sus pases por las salas norteamericanas.

7. LA CIUDAD NO ES PARA MONCAYO (EL PARÉNTESIS DE 1965)

Tras el nuevo fracaso económico de *El rostro del asesino*, y con las dos películas todavía sin estrenar, se abre en Moncayo Films un año de espera y paréntesis en el que, sin embargo, no faltaron los proyectos ilusionados y las ofertas. Sus responsables, algo desanimados, dedicaron casi todo el año 1965 a buscar un proyecto adecuado a la productora pero, ante todo, capaz de enjugar el ya considerable –aunque provisional– déficit económico dejado en lastre por las dos primeras producciones.

Este es el momento en que se adquieren los derechos de *El silbo de la lechuza*, novela corta de Ignacio Aldecoa⁴² sobre la que había venido trabajando Julián Muro en labores de adaptación (llegó incluso a existir un texto encuadernado que hoy parece haber desaparecido). El autor vasco valoró los derechos de su relato en cien mil pesetas, de las que Moncayo llegó a pagar la mitad en forma de adelanto. Un domingo de aquel año, Alfaro y Muro se desplazaron hasta Vitoria para la localización de exteriores, y hasta conversaron telefónicamente con José Luis López Vázquez para invitarlo a interpretar el papel protagonista, Cayetano, hijo y sobrino de las alcahuetas que vertebran el relato de Aldecoa. En palabras de Alfaro,

“habría sido muy interesante hacerla, todo un salto cualitativo del cine comercial, de género, que habíamos hecho hasta ahora a algo que, sin ser cine de autor, tenía otras pretensiones mayores desde un punto de vista cultural.

Era una historia localizada en Vitoria, de donde procedía Ignacio. Presentaba unas mujeres que lo ven todo a través de los cristales de su mirador de la calle de la Libertad de la ciudad vasca. Desde esa atalaya privilegiada se dedican a

⁴² Publicada en el volumen *Los pájaros de Baden Baden*, Editorial Cid, Madrid, 1965 e incluida más tarde en la edición de *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, vol. II, pp. 113-146. Recordemos que Víctor Monreal había colaborado unos años antes en el rodaje de *Young Sánchez*, basada en otro de sus cuentos, en este caso sobre el mundo del boxeo. Posteriormente, el mismo Mario Camus adaptaría otros dos relatos del autor alavés: *Con el viento solano* (1965) y *Los pájaros de Baden Baden* (1974).

censurar y manipular a los ciudadanos y aspiran a controlar todos los recovecos de la sociedad. Pero el film se habría centrado también en los problemas del hijo y sobrino de las ancianas, un gris funcionario sin personalidad, para realizarse libremente en la vida, sometido a la feroz tiranía de sus tías que todo lo controlan y que urden sus redes en la sociedad.

Pretendíamos, con este argumento, realizar una crítica a la hipocresía de las ciudades provincianas españolas de la época, como entonces era en el fondo también Zaragoza. Fue una lástima: realmente, llegó a ser algo más que un simple proyecto, pero al final, y por muy diversos motivos, se truncó”.

Unos años después, poco antes de su muerte acaecida a finales de 1969, Aldecoa pidió a Muro y Alfaro que le liberaran del compromiso adquirido, ya que había otra productora interesada en llevar a la pantalla su relato. Al parecer, Moncayo accedió a la petición, aunque no alcanzó a recuperar las cincuenta mil pesetas ya abonadas al escritor, y el film no llegó a ser realizado.

Pero éste no fue el único proyecto de adaptación literaria barajado por los miembros de la productora. También por aquel tiempo, Emilio Alfaro propuso al grupo la adaptación al cine de la tercera novela de Ildefonso-Manuel Gil, *Pueblo nuevo*⁴³, pero no obtuvo el respaldo del resto de sus compañeros. El escritor de Daroca desarrollaba en ella la difícil vida cotidiana en una naciente población aragonesa de colonización en la postguerra, un argumento que cuadraba a la perfección con la sensibilidad de Alfaro, que pretendía encauzar su adaptación al cine. Manuel Rotellar⁴⁴ se manifestaba con suma dureza con respecto a este proyecto truncado, cuyas características generales y nivel de desarrollo desconocemos: “la proposición [de Alfaro] fue rechazada por el resto de consejeros de la productora zaragozana. Decisión irresponsable, pues con la filmación de la novela de Gil se podría haber salido del marasmo en que cayó esta empresa, sin demasiadas perspectivas para una producción autóctona”. El propio novelista nos confiesa⁴⁵ que trató con Emilio Alfaro sobre esta posibilidad de colaboración; Gil asegura (“siempre he tenido mal fario con respecto a mi relación con el cine”) que Moncayo Films le abonó

⁴³ Aguilar (Colección Literaria), Madrid, 1960. Posteriormente a esta negociación infructuosa, el director zaragozano José Luis Gonzalvo sí conseguiría llevar a la pantalla en 1969 la segunda novela de Gil *Juan Pedro el dallador* con el título *La ley de una raza*.

⁴⁴ “Ildefonso-Manuel Gil y el cine”, en VV.AA., *Homenaje a Ildefonso-Manuel Gil*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1982, pp. 183-184.

⁴⁵ Entrevista en Zaragoza el 6.XI.1995.

la cantidad de cinco mil pesetas en concepto de “señal” sobre los derechos de adaptación, y que Alfaro le prometió que, de seguir el proyecto adelante, podría intervenir en la concepción del guión en calidad de supervisor, sobre todo en lo referente a los diálogos del film.

Sin embargo, la posibilidad de llevar a cabo el proyecto de mayor envergadura económica llega durante las fiestas del Pilar de 1965, momento en que Francisco Martínez Soria se encuentra, como todos los años, en un teatro zaragozano con su obra *La ciudad no es para mí*, escrita por Fernando Lázaro Carreter y que ya había sido estrenada en el Teatro Argensola el 6 de octubre de 1962. Como habitual invitado en Radio Zaragoza, el actor turiasonense tenía lazos de amistad con Julián Muro, y a él le ofreció la posibilidad de que Moncayo produjera la adaptación de la comedia a la pantalla, que había comenzado a valorar. Tras un polémico debate interno, la productora rechazó la oferta del célebre cómico y se negó a hacerla, ya que, según Emilio Alfaro,

“debemos reconocer que era un proyecto que no cuadraba en absoluto con nuestros planteamientos ideológicos ni filmicos. Queríamos hacer un cine español, sí, pero que no fuera ni la españolada clásica de barba y cartón piedra, ni la baturrada típica; algo digno, sin ser un ‘cine de autor’, sino otra cosa. De hecho, rechazamos esa propuesta, que era muy interesante desde el punto de vista económico, pero que no cuadraba con nuestras intenciones en la industria del cine. No quisimos hacerla y parece ser que Martínez Soria se enfadó bastante con nosotros”.

El productor Julián Muro, por el contrario, discrepa y asevera que

“analizándolo ahora, esa negativa fue nuestro mayor error comercial. Paco Martínez Soria estaba por entonces muy vinculado a Radio Zaragoza y nos ofreció realizar su éxito teatral. Incluso quería trabajar sin cobrar e ir a un porcentaje de las recaudaciones en taquilla. En principio nos ofreció un guión; nos reunimos para decidir si lo llevábamos a cabo en un restaurante del Paseo de la Independencia, y procedimos a votar: desgraciadamente (a mi parecer), ganó el no por cuatro votos a tres. Nunca olvidaré la cifra que la productora que finalmente la hizo llegó a ganar: nada menos que 357 (?) millones de la época. Creo sinceramente que, si la hubiéramos producido, nuestro destino habría sido bien diferente y ahora estaríamos hablando de Moncayo en otros términos”.

Los recuerdos sobre el resultado de esta reunión son, empero, contradictorios y nebulosos, a tenor de las diferentes versiones que hoy nos quedan. José Antonio Duce habla, por ejemplo, de un rechazo a la producción de *La ciudad no es para mí* “por unanimidad”.

Y todavía la afirmación de Alfaro era diferente: “sólo Julián Muro votó a favor de la idea”.

Curiosamente, el film terminaría siendo rodado por Pedro Lazaga, el director de *El rostro del asesino*, tan sólo unos meses después de estas conversaciones, convirtiéndose en el inicio de una larga serie y en uno de los grandes éxitos de taquilla del cine español de la década de los sesenta. De hecho, *La ciudad no es para mí* figura en el primer puesto de recaudación entre las producciones españolas del periodo 1965-1970, con 69,984.533 pesetas⁴⁶, por delante de películas como *La residencia*, *Las Vegas*, *500 millones*, *La muerte tenía un precio* o *Pero...¿en qué país vivimos*.

También en estos meses de paréntesis, Monreal, Duce y Alfaro intentan dar cuerpo a un documental compuesto por imágenes tomadas en la Academia General de Zaragoza mientras el primero de ellos cumplía el servicio militar. En realidad, este proyecto había sido en su origen un mero pretexto para lograr que al director de fotografía le fueran concedidos algunos permisos, que invertía en su mayor parte en desempeñar sus trabajos cinematográficos, incluidos los de Moncayo. El material rodado, al final, no pareció tener el necesario interés para ser convertido en película y se abandonó de forma definitiva.

Ante este panorama pesimista, el actor aragonés Fernando Sancho, que como hemos visto había interpretado uno de los papeles secundarios de *El rostro del asesino* y mantenía muy buenas relaciones con la productora aragonesa, invitó a sus responsables a preparar una película de corte policiaco que él protagonizaría. Emilio Alfaro escribió a tal efecto el guión de *Culpable para un delito*, pensando siempre en Sancho como actor que encarnaría al protagonista Martín Baumer. Pero el zaragozano, a causa de sus numerosas obligaciones contractuales en la época cenital de su carrera, tanto en España como en Italia, no encontraría finalmente un hueco en su actividad para poder actuar en el film.

⁴⁶ Cfr. Santiago Pozo Arenas, *op. cit.*, p. 200. Datos tomados de Augusto Martínez Torres, *Cine español, años sesenta*, Anagrama, Barcelona, 1973, pp. 119-120.

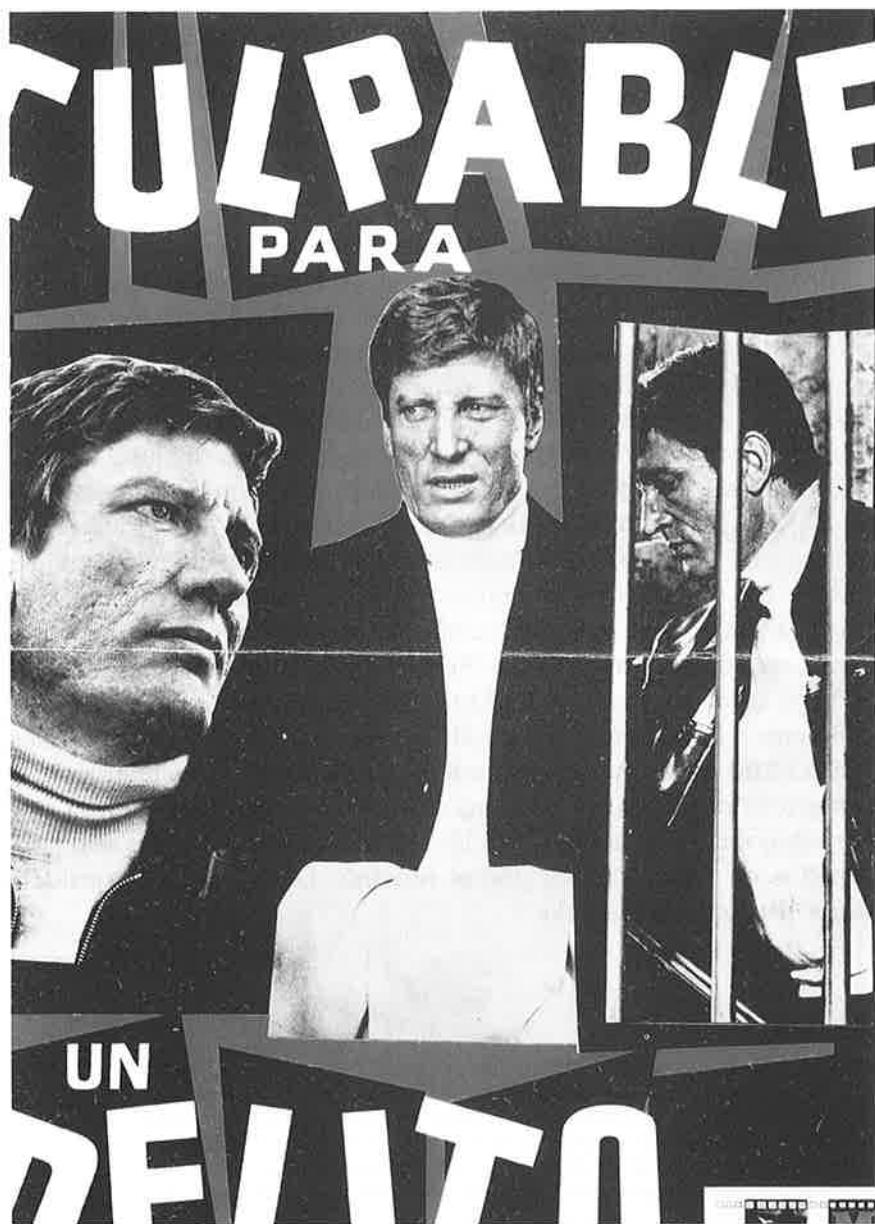
8. CULPABLE PARA UN DELITO (1966)

Una cuestión de autoría

Culpable para un delito, que en un principio iba a llamarse “Balada por un hombre solo”, fue el único largometraje de Moncayo Films dirigido por uno de sus componentes, determinación tomada porque “queríamos hacer, por fin, una película nuestra”. El elegido para tal labor, después de las negativas experiencias con Camus y Lazaga, y del definitivo alejamiento del grupo de su antiguo realizador, José Luis Pomarón (que poco después llegaría incluso a abandonar, decepcionado, la práctica *amateur*, que retomaría años más tarde), fue José Antonio Duce, que ya había dirigido varios cortometrajes de diferente índole (documental, industrial, televisión, argumento, etc.). Emilio Alfaro, tanto en el ya citado folleto publicado por la Filmoteca de Zaragoza como en diversas conversaciones privadas, se atribuía varias de las funciones que corresponden al realizador y admitía haber co-dirigido el film en un alto porcentaje, especialmente en lo que se refiere al trabajo con los actores⁴⁷. También Julián Muro afirma haber realizado algunos planos, concretamente la secuencia localizada en el zaragozano puente de Hierro, en la que el protagonista⁴⁸ se arroja al río Ebro. Todos estos extremos son contestados de forma tajante por el firmante Duce, que se considera *autor único* de la película:

⁴⁷ Su esposa María África Hardisson nos ha revelado que, según ella misma recuerda, se había previsto entre José Antonio Duce y Emilio Alfaro una dirección compartida, que afectaría incluso a los títulos de crédito. En ellos se había acordado que el primero figurara como “Director técnico” y el segundo lo hiciera como “Director artístico”.

⁴⁸ Secuencia en la que, ante el justificado terror del actor Hans Meyer, hubo que “doblarlo” por medio de un *stunt man* e incluso de un muñeco. Cfr. el artículo de Alfonso Zapater Gil “Se arrojó al Ebro desde el puente de hierro”, *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, 12.II.1966. Parece ser que el especialista sufrió un accidente (que le produjo incluso rotura de huesos), hecho que provocó que finalmente fuera sustituido por un muñeco.



Cartel del film.

“no sólo la rodé toda, sino que fui parcialmente director de fotografía (al menos en un veinte por ciento porque Monreal se tuvo que ir de viaje a otro rodaje); también asumí tareas de ayudante de dirección, dirigí la producción y monté completamente *Culpable para un delito* en los estudios EXA de Madrid. El guión fue escrito por Alfaro y por mí, en su finca de Maleján, durante el mes de agosto de 1965. Sin embargo, los diálogos (salvo algunos cambios de última hora, que fueron consensuados) sí son exclusividad absoluta de él”.

Quedan pocos testimonios verdaderamente objetivos que sirvan para terciar en este tipo de valoraciones que son siempre personales y ya lejanas en el recuerdo, y que además resultan poco trascendentales en un arte colectivo como es el cine, en el que lo que realmente importa es el texto final. A tal efecto, puede resultar interesante un extenso artículo publicado en el periódico *Amanecer*⁴⁹, en el que Manuel García Suárez relata su experiencia como actor esporádico en la secuencia que se rodaba en un gimnasio zaragozano y se refiere a Emilio Alfaro como el hombre que se dirige a varios de ellos cuando están ensayando las frases de su breve diálogo, que al parecer en ocasiones era reescrito en el mismo plató de rodaje:

“y cuando ya nos sale el diálogo mejor que a don Ricardo Calvo y a don Enrique Borrás, llega a Emilio Alfaro y nos dice que no es eso lo que tenemos que decir, sino que es el que acaba de escribir y le gusta más...”.

Sobre este mismo asunto, Manuel Rotellar⁵⁰, que siguió de cerca el rodaje del film, terciaba: “en 1966, [Emilio Alfaro] escribe el escenario de *Culpable para un delito*, rodado totalmente en Zaragoza y asumiendo la dirección del film con la colaboración de Duce”. En otro lugar⁵¹, el mismo crítico indica que “en 1966, Moncayo ofrece a Duce una oportunidad para dirigir, en colaboración con Emilio Alfaro, *Culpable para un delito*, aunque el nombre de Alfaro, por razones misteriosas, no figura en los créditos”. Según Jesús Casamián, “ambos dirigieron al alimón. Duce se dedicaba más a los aspectos de fotografía y Alfaro a los dramáticos y de dirección de

⁴⁹ “Un día como extra cinematográfico”, 12.I.1966.

⁵⁰ *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza, 1983 (voz dedicada a Emilio ALFARO GRACIA).

⁵¹ *Diccionario antológico de artistas aragoneses (1941-1978)*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1983, p. 157.



Collage promocional de Culpable para un delito.



Equipo de rodaje del film.

actores. Pero la verdad es que había un espíritu de equipo entre ellos, que se llevaban como hermanos”. Sin embargo, Fernández Boado afirma que:

“el film lo hizo Duce como director y como director de fotografía, y así aparece en los títulos. Alfaro hacía sugerencias de guión, como hacíamos en el fondo todos. Alfaro quería también intervenir en aspectos de realización por su experiencia como director teatral, y Duce se mostraba con él hábil y diplomático, aunque era quien finalmente decidía. Se podría decir, en términos numéricos, que *Culpable para un delito* es de Duce en un noventa por ciento y del resto en el diez por ciento restante”.

Y podemos concluir aquí esta bizantina polémica aportando el curioso testimonio del darocense José Otal Martín, del equipo de producción⁵², sobre la “autoría” de la película:

“yo creo que, en el fondo, quien tomaba la última decisión era siempre Víctor Monreal. Es posible que sin su presencia nadie se hubiera atrevido a hacer nada. Daba una seguridad tremenda y casi todas sus indicaciones (que eran, además, las más profesionales y juiciosas) eran aceptadas unánimemente por todo el equipo. Casi se puede decir que Monreal era el verdadero autor de las películas producidas por Moncayo Films”.

Zaragoza, enorme plató

Al margen de estos farragosos problemas de autoría, la película se filmó íntegramente en Zaragoza en los meses de enero y febrero de 1966, constituyendo un auténtico fenómeno social en la ciudad. El rodaje, iniciado concretamente el 10 de enero⁵³ y concluido el 25 del mes siguiente, coincidió con el ya reseñado estreno en la capital de *El rostro del asesino*, al que asistió la mayor parte del equipo.

⁵² Amigo personal y colaborador de Alfaro, José Otal fue una especie de contable general de la producción del film. Vinculado al mundo del teatro, había tenido una experiencia anterior en el cine cuando el prestigioso director Juan de Orduña, a través de su ayudante el zaragozano Fortunato Bernal, le había confiado el cargo de jefe de figuración durante el rodaje de *Agustina de Aragón* (1950).

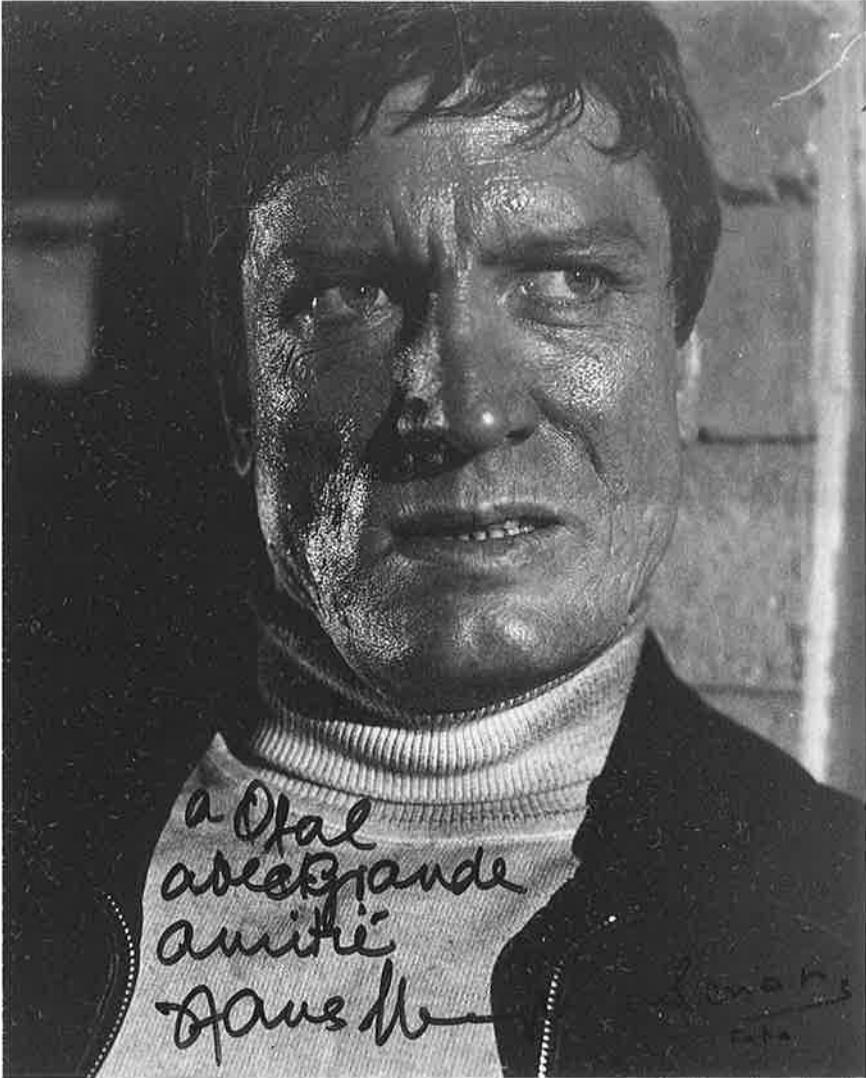
⁵³ *El Noticiero*, 11.1.1966, en un artículo titulado “Comienza el rodaje en Zaragoza de *Culpable para un delito*”, sin firma, describe el primer día de rodaje del film y el cóctel celebrado por la productora en el hotel París con tal motivo. Ver también *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, y *Hoja del lunes*, del mismo día. El permiso de rodaje había sido concedido por el Ministerio el 22 de octubre de 1965.

Además, el día 28 de enero, la Agrupación Artística Aragonesa (José Otal era entonces miembro de su Junta Directiva) dedicó su verbenas anual del Roscón de San Valero a rendir un modesto homenaje a la productora, que también contó con la presencia de quienes trabajaban entonces, ya a punto de finalizar el rodaje, en *Culpable para un delito*⁵⁴. Moncayo reclutó a ciudadanos zaragozanos para los papeles de extras y figurantes (a los que se abonaban cien pesetas por cada día de trabajo), mediante notas en toda la prensa local aparecidas el 18 y el 31 de diciembre de 1965. En ellas aparece todavía como protagonista de la cinta Fernando Sancho (la vinculación entre la productora y él se rompió en el último momento: el actor llegó incluso a afirmar en una rueda de prensa celebrada en Italia que iba a protagonizar el film de Moncayo), Manuel Rotellar como secretario de rodaje (?) y Hans Meyer tan sólo en un papel secundario. El sudamericano se convirtió, pues, y por las razones indicadas, a última hora en el primer intérprete de la película; más famoso en España por su aparición en *spots* publicitarios (aunque ya había trabajado en el cine, en papeles episódicos, con directores como Chabrol o Godard –*Pierrot le fou*, 1965–), Meyer asumió *Culpable para un delito* como una pieza clave en su proceso de aprendizaje: su primer papel como protagonista. Como él mismo comentaba, “es un gran papel. El más importante que he hecho hasta ahora en el cine. Es mi gran oportunidad”⁵⁵. Su elección fue, al parecer, un auténtico capricho de Alfaro que, habiéndolo visto en el popular anuncio televisivo del *brandy* Terry y creyéndolo idóneo para encarnar a los personajes de la historia que él mismo había creado, hizo mover toda la capacidad de la productora y sus contactos en la industria audiovisual hasta dar con él en Holanda y ofrecerle participar en el film, en principio como actor secundario y finalmente como personaje principal.

Aunque toda la prensa local dedicó al evento cinematográfico numerosos artículos, fue la edición zaragozana del diario madrileño *Pueblo* la que lanzó el más amplio e interesante despliegue informativo. No en balde el responsable de la sección de cine era entonces Manuel Rotellar (que en ocasiones firmaba sólo “Rotellar”, o “Manolo”), vinculado a la productora siquiera ya por razones de

⁵⁴ *Hoja del lunes*, 24.I.1966, y *Heraldo de Aragón*, 2.II.1966.

⁵⁵ Declaraciones a Rotellar en *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, 1.I.1966.



Hans Meyer, bajo los efectos de la contrastada fotografía en blanco y negro a cargo de Victor Monreal.



Perla Cristal encarna a la prostituta que seduce al protagonista.

amistad. A lo largo de enero y febrero aparecieron en sus páginas diferentes reportajes y entrevistas con María Jesús García Arellano, Emilio Alfaro, Hans Meyer, José Antonio Duce, Dina Loy, Víctor Monreal, Perla Cristal y el prolífico actor secundario Antonio Molino Rojo, un habitual de los *spaghetti-westerns* contemporáneos y amigo personal de la familia Alfaro⁵⁶.

Definitivamente, el 16 de mayo de 1966, *Culpable para un delito* pasó por la Junta de Censura y Apreciación del Ministerio, que la declaró apta para mayores de 18 años, no sin antes advertir a la productora que debía “cuidar las escenas ambientales del barrio chino”. Nos relata Jesús Casamián cómo la censura obligó a cortar algunos planos rodados en el *night-club*, concretamente aquéllos que mostraban explícitamente a unas bailarinas tailandesas en bikini.

Entre el *thriller* y el *film noir*

Culpable para un delito es, ya desde su título, una versión más del tema hitchcockiano del “falso culpable”: un ex-boxeador fracasado contempla cómo un viejo amigo que ha reclamado urgentemente su ayuda es asesinado ante él en las escaleras del metro; la caída del cadáver a sus pies y la recogida del puñal ensangrentado lo inculpan inmediatamente del crimen, comenzando así la fuga del inocente –un descenso a los infiernos de la ciudad– hasta que él mismo termina descubriendo al verdadero asesino para conseguir salvarse. El esquema narrativo es, como puede observarse, una imitación del de películas como *Treinta y nueve escalones* (*The Thirty-nine Steps*, 1935), *Sabotaje* (*Sabotage*, 1936) o *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), del citado Alfred Hitchcock, que debe ser entendido de nuevo como el referente cinéfilo máximo de la película. En esta ocasión, sin embargo, este prototipo ha pasado de ser el burgués acomodado y triunfante de *Muere una mujer* al perdedor solitario del largometraje presente.

⁵⁶ Pueden encontrarse en los números de *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, correspondientes a los días 14 y 17 de diciembre de 1965, 1, 4, 11, 17 y 22 de enero, y 12 y 19 de febrero de 1966.

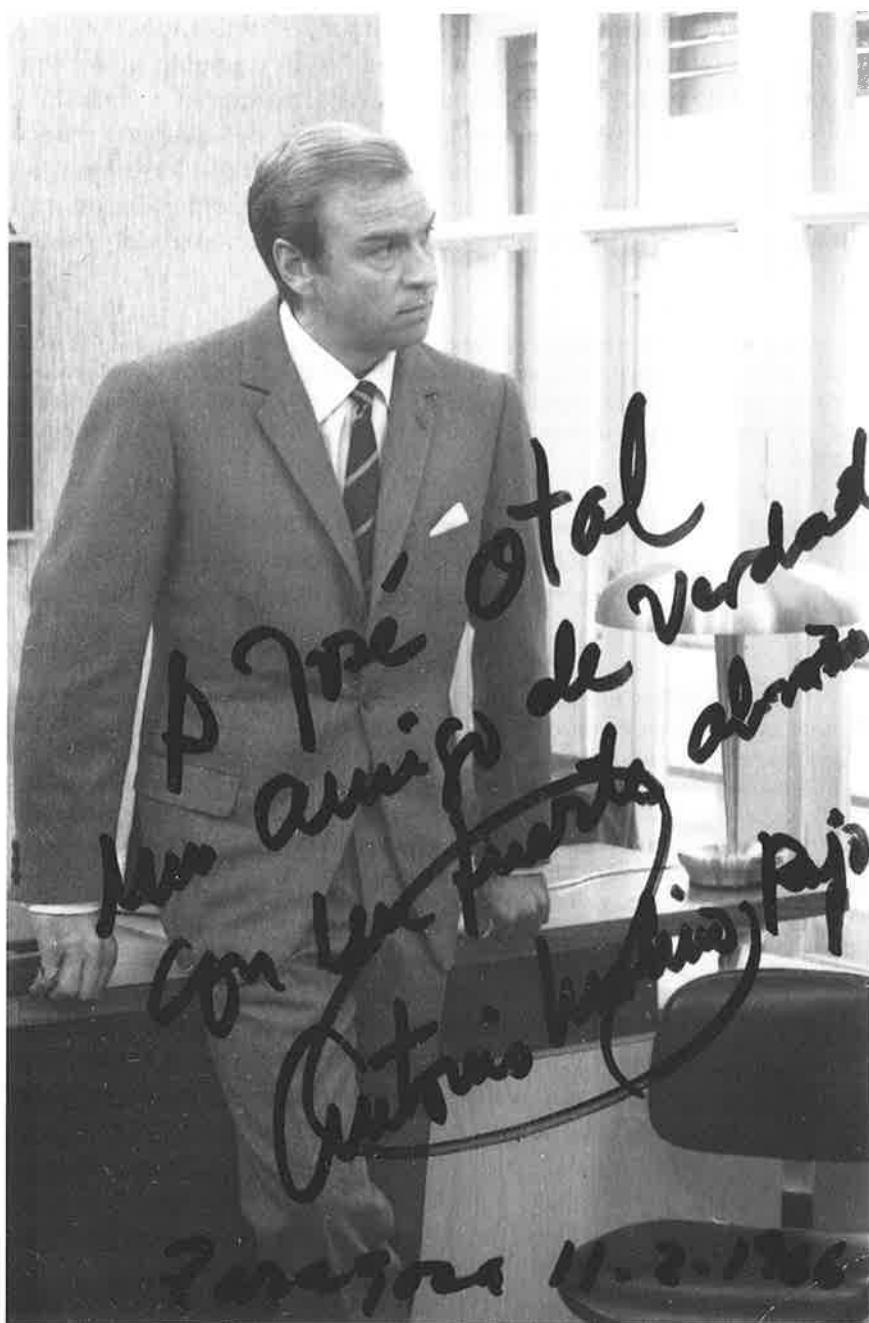
Pese a esta incuestionable influencia, esta vez el tono de la cinta remite más a la atmósfera del *film noir* francés que a la del *thriller* hollywoodiense, como bien lo ha visto Antonio Lloréns en su sensato análisis de la cinta, a la que equipara con *No dispares contra mí*, del portugués afincado en España José María Nunes:

“Similares características [influencia del cine europeo, aisladas operaciones aperturistas, etc...], de la mano de una curiosa productora aragonesa, Moncayo Films, definen el film de José Antonio Duce, primero y único largometraje de su filmografía, *Culpable para un delito* (1966), aunque en este caso aparecen más y mejor asumidas las reglas del juego del género. Cabe destacar, por ejemplo, que se escogiera como protagonista al actor Hans Meyer, de indiscutible presencia física, ya vinculado al cine negro francés. (...) Según cuentan, la elección de Meyer tuvo que ver con su popularidad anunciando una conocida marca de *brandy*.

Además, la historia aparece repleta de sustanciales anotaciones: el protagonista es un ex-boxeador acusado injustamente de la muerte de un viejo amigo y acosado por la policía, en el marco de una gran ciudad. Mucho más arraigada con su entorno y cercana a ciertos presupuestos del *film noir* francés, *Culpable para un delito* peca de superficialidad en el tratamiento de los personajes y de elementalidad narrativa, pero es uno de esos primeros pasos indiscutibles en la concepción de un cine negro, o policiaco al menos, de explícita honestidad⁵⁷.

En la película hay, de entrada, un cierto tratamiento existencialista y psicologista de los personajes y las situaciones del argumento, habitual en la poética de su guionista Alfaro: el boxeador convertido por la edad en *sparring* (“tus tiempos ya pasaron”, le recuerdan con crueldad en la secuencia-prólogo); la prostituta desesperada que le comenta: (“tú y yo somos iguales: dos animales a los que todo el mundo da con el pie”); la comisaría de policía, un deprimente espejo social por el que transitan los pobladores del hampa; la casa de citas

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 16-17. Cfr. también Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 221.



El secundario Antonio Molino Rojo interpreta a Kleiber.

(cuyo conserje está interpretado, curiosamente, por Manuel Rotellar); el sórdido ambiente portuario..., remiten indirectamente a los antiguos títulos de Marcel Carné, de la misma forma que la escena final, con su laconismo expositivo y las sentencias del diálogo, parece estar influida por las cintas contemporáneas de Jean-Pierre Melville. En todo ello se rastrea la huella de Alfaro, que confesaba en una entrevista a Rotellar publicada poco antes del comienzo del rodaje⁵⁸ que

“no soy partidario del realismo en el cine criminológico. Interesan más los motivos de la violencia en sí. Es más, la visión realista de esa violencia me produce cierto malestar. (...) Un explosivo que daría mucho juego se obtendría uniendo el ingenio de Alfred Hitchcock con el dramatismo de Fritz Lang en sus mejores films”.

En esta dirección, Duce afirma haber luchado por limar las aristas presuntamente filosóficas del guión original en beneficio de la acción más pura y directa supuestamente aliada con los principios del género:

“*Culpable* no era una película de grandes problemas filosóficos, ni era *El séptimo sello*, que por entonces era el máximo referente cinéfilo de profundidad: era sólo una película comercial y había que intentar hacerla lo mejor posible, sin más complicaciones. Conseguí, por ejemplo, cambiar el final; Emilio había previsto que la película concluyera cuando el protagonista despierta en la playa y se encuentra con un vagabundo con el que entabla una conversación trascendente sobre la vida, el destino, la fortuna, etc. A mí me parecía que eso no tenía el gancho suficiente, y decidí optar por un final diferente, con una pelea y la intervención de la policía, que cuadraba más con el género que teníamos entre manos y con el tono general del argumento”.

Sobre la escena del vagabundo, efectivamente prevista, podemos aportar los datos que figuran en la sinopsis del primer plan de rodaje del film –elaborada por Jesús Casamián–, en cuya portada figura todavía el título “Balada por un hombre solo”:

⁵⁸ “Emilio Alfaro define el cine policiaco”, *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, 17.XII.1965.

“SECUENCIA 71^a.- PLAYA. ext. amanecer.

Pablo⁵⁹ despierta en la playa. En ésta sólo se encuentra un vagabundo acompañado de su cuervo. El vagabundo toma café y entabla un monólogo con el cuervo. Pablo se acerca a ellos. Toma un tarro de café y se aleja sin decir ni una palabra.

Localización: Barcelona”.

Esta secuencia no filmada, sin embargo, no es la última del guión –al menos en esta versión que conocemos–. Por el contrario, el relato sigue por unos derroteros similares a los finalmente rodados (secuencias 73^a a 81^a). Todo indica a pensar, por ello, que la escena 71^a habría sido eliminada por considerarla digresiva y no aportar demasiado a una narración a punto de concluir y necesitada de “emociones más fuertes”.

A toda la creación de atmósfera *negra* colaboran de manera eficiente el espacio urbano clausurado y opresor, así como la poderosa fotografía de Víctor Monreal en un hermoso blanco y negro facilitado –en parte gratuitamente, como promoción– por la película Eastman 4-X que comenzaba a comercializar entonces la casa Kodak. El propio director de fotografía, que ya había ensayado experimentos similares en *Young Sánchez*, declaraba durante el rodaje de la cinta:

“Quiero conseguir una atmósfera resuelta a base de contrastes de tonos altos que permita situar la acción en un país del Norte de Europa, anulando totalmente el tono grisáceo de Zaragoza y sus edificaciones viejas”⁶⁰.

Con todos estos elementos, *Culpable para un delito* adquiere una tonalidad romántica, amarga y pesimista, a pesar de su forzado *happy-end* con la muy convencional intervención *deus ex machina* de la policía.

El personaje del boxeador Martin Baumer, aunque en ocasiones la interpretación del modelo sudafricano Hans Meyer no está a la altura de su papel y los diálogos que están puestos en su boca resultan

⁵⁹ Es el nombre originario del protagonista finalmente llamado Martin Baumer.

⁶⁰ *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, 22.I.1966, artículo “Víctor Monreal, un mago de la luz” firmado por Rotellar.



Hans Meyer, con tres figurantes en un descanso del rodaje.

nuevamente tópicos y excesivamente retóricos⁶¹, es con total seguridad el más conseguido e interesante de todos los creados por los guionistas de la productora: todo un prototipo de perdedor zarandeado por la vida y las circunstancias que lo superan. En ese sentido, hay que reconocer que sus semejanzas con el análogo Conca encarnado por Carlos Otero en la citada película de Camus *Young Sánchez* son más que evidentes. Por contra, el moroso episodio en que una prostituta interpretada por Perla Cristal aparenta comprender y ayudar a Baumer con el propósito real de robarle resulta, por desviar la atención del espectador de la acción central del film, sin enriquecerla apenas, una digresión vacía y prescindible, y supone el máximo error –sobre todo por su excesiva longitud– del entramado argumental del film.

⁶¹ Así lo vio Félix Martialay en su crítica al film aparecida el 22.VIII.1970 en el diario *El Alcázar* y titulada “Película policiaca moviéndose en un terreno delimitado y específico”: *[los diálogos] siempre parecen metidos con tornillo en vez de surgir fluidamente de los personajes; incluso en cosas tan sencillas como un interrogatorio policiaco, las palabras salen rechinando, no acordes con la identidad de quienes las pronuncian*. En esta reseña, por otro lado moderadamente favorable a la cinta, se alude a Duce (“no descubre la pólvora, pero es discreto”) como un director “italiano”, una anécdota que puede servir como referencia para valorar la dimensión que Moncayo Films alcanzó en el plano del cine nacional.

Culpable para un delito adolece, como sus precedentes, de un excesivo y forzado juego formal en la planificación y puesta en escena, a pesar de lo cual José Antonio Duce consigue aquí el mejor trabajo tras la cámara de los cuatro largometrajes de Moncayo. Asistimos nuevamente a una colección de *zooms* y artificios de realización, aunque siempre compensada por la sabiduría fotográfica de Monreal. Con todo, estos resortes aparecen aquí de forma menos acentuada, por fortuna, que en el film de Lazaga, aunque Duce afirme que “como lenguaje cinematográfico, *Culpable para un delito* es heredera de *El rostro del asesino*: muchos planos-secuencia, la cámara está siempre en movimiento...”.

Sí resulta especialmente interesante la creación de un escenario urbano “reconstruido”, ideal: la ciudad, que no tiene nombre en el film –aunque se trata de una desconocida y peculiar Zaragoza con metro y puerto de mar–, es la gran protagonista del mismo y está tratada con un cuidado extraordinario⁶²; toda la película está filmada en escenarios naturales zaragozanos (el puente de Hierro, la iglesia de San Antonio de Torrero, la plaza del Pilar, el Museo Provincial, el Mercado de Pescados, el desaparecido paso a nivel de la Avenida de Madrid, la Confederación Hidrográfica del Ebro, la antigua Universidad, el Hotel El Cisne de la carretera de Madrid, los exteriores de los chalets de la Base Americana, la plaza Ecce Homo, el Club Náutico, la estación de ferrocarril de Campo Sepulcro, etc...), con la única excepción de un breve plano marino rodado, como era inevitable, en la costa, concretamente en los alrededores de Barcelona. Las escenas de interiores se desarrollaron, entre otros emplazamientos, en la tienda de deportes Marugán, una compañía de seguros sita en la calle San Miguel, la Agrupación Artística Aragonesa, un gimnasio del barrio de las Delicias y la casa particular de Jesús Casamián.

En muchas escenas, las cámaras fueron deliberadamente ocultadas con un doble efecto: captar mediante una figuración natural el pulso de la calle y ahorrar las pequeñas cantidades destinadas a los extras. Pero, en definitiva, los responsables del film supieron aprovechar con eficacia el efecto dramático de estos espacios, como bien se demuestra en la secuencia en la que el protagonista es perseguido por un

⁶² Emilio Alfaro relata en su artículo “Una ciudad maquillada”, *El Periódico de Aragón*, 28.VI.1992, el trabajo llevado a cabo por Duce, Monreal y él mismo en este sentido.



Dos extras durante el rodaje de la secuencia que transcurre en el antiguo paso a nivel de la Avenida de Madrid.

deportivo a lo largo del puente. Además, y en una idea brillante del guión, la geografía está plenamente descontextualizada, no sólo por la atipicidad del espacio fílmico sino también por la onomástica: Martín Baumer, Horacio Ridakis, Patricia, Kleiber..., con lo que la película adquiere un buscado aire geográfico no exento de un

encanto casi *naïf*. De hecho, en las notas internas previas al rodaje se pueden leer apreciaciones como “Atrezzo: un teléfono de pared, si es posible que no sea español” o “preparar matrículas falsas para los coches, tipo a las españolas pero con letras de Alemania”. Dentro de esta estética cosmopolita, la música compuesta a la sazón por Antón García Abril presenta nuevamente una herencia del *jazz*, aunque en esta ocasión se adecuaba al devenir del relato y la acción y tiene un calculado efecto dramático. Resulta curioso comprobar cómo el largometraje más “zaragozano” de toda la historia del cine español deja ver el esfuerzo de sus creadores para ocultar, precisamente, la identidad de la ciudad que es auténtica protagonista colectiva del mismo.

Por encima de su imperfecta forma visual –frecuentemente motivada por las escaseces de producción–, de la a veces poco inspirada realización y de sus no siempre afortunados actores y diálogos, *Culpable para un delito* se erige hoy en la mejor obra de Moncayo Films, la que ha resistido con menor erosión el paso de las modas. A la vez, es la que responde de forma más lograda y clara a la pretensión global de la productora, a pesar de su reducido presupuesto y de los problemas que –otra vez– cerraron el camino de su distribución con que recuperar, cuando menos, la en este caso modesta cantidad de dinero invertida en el proyecto, algo que finalmente se conseguiría.

Moncayo en Estados Unidos

Nuevamente, el film tuvo que esperar una larga temporada en la batalla de los despachos antes de acudir a la obligada cita con los espectadores. En un principio, iba a ser la multinacional Warner Bros. la encargada de distribuir *Culpable para un delito* en España, ya que en aquel momento necesitaba una cinta nacional para obtener el correspondiente permiso de doblaje.

Pero la mala suerte se cebó una vez más con Moncayo: *La batalla de las Ardenas* (*Battle of the Bulge*, Ken Annakin, 1965), que acababa de ser producida por la *major* en España, era declarada de nacionalidad española por la entrada en vigor de una disposición del Ministerio de Información y Turismo según la cual toda película extranjera filmada en nuestro país con un presupuesto superior a los cien millones de pesetas era convertida automáticamente en una producción nacional. Como la Warner ya no necesitaba un largometraje



Hans Meyer deshaciéndose de las esposas.

para obtener la licencia, el acuerdo verbal entre Moncayo Films y Peter Colli, director de la *Major* en España, fue anulado y *Culpable para un delito* quedaba una vez más sin distribuidora a corto plazo.

Finalmente, aunque ya a comienzos de 1967 (la licencia de exhibición data del 27 de febrero) y merced a las diligentes gestiones personales realizadas por José Martínez Barrero, fue distribuida en España por Brepil Films, empresa regentada por Emiliano Piedra, que, al parecer (es testimonio de Emilio Alfaro, que no ha podido ser contrastado con otras voces), ofreció un pase en la sala de la cárcel de Carabanchel antes de hacerla circular por los cines de todo el país. En Zaragoza, el estreno se produjo el lunes 10 de abril de 1967, nuevamente en el cine Coliseo Equitativa, en el que permaneció, con calificación para mayores de 18 años; hasta el domingo 23 del mismo mes. El día 15 de mayo el film reapareció en el cine Argensola, y transitó, hasta el 4 de junio, por las salas de reestreno Norte, Monumental y Salamanca.

Para la ocasión la productora organizó, bajo la coordinación de José Otal y con el patrocinio de la empresa exhibidora Quintana SA,



El film pone en escena el argumento hitchcockiano del falso culpable: Hans Meyer es conducido por dos agentes a las dependencias policiales,

un concurso en el que podían participar todos los espectadores que acudían a la proyección: “Localice Zaragoza en la película”, con un premio de diez mil pesetas que, al parecer, fue repartido al final del mismo entre dos máximos acertantes. Se trataba de que el público reconociera en las diferentes secuencias del film las calles y edificios de la ciudad y depositara el resultado de su perspicacia en una urna situada en la salida del cine⁶³.

Joaquín Aranda publicó su habitual crítica en *Heraldo de Aragón* el martes 11 de abril. Sin aludir a que se trataba de una producción de Moncayo Films y rodada en Zaragoza, trazaba una amplia sinopsis argumental y alababa, ciertamente sin excesivo apasionamiento, la labor de Duce (“una dirección hábil y expresiva, con nervio indudable”), la de Víctor Monreal (“excelente fotografía”) y la del protagonista Hans Meyer. Aranda concluía su texto refiriéndose al desequilibrio entre las dos partes de la obra, estableciendo notables diferencias

⁶³ *Heraldo de Aragón*, 13.IV.1967, artículo titulado “Diez mil pesetas a quien reconozca el mayor número de calles zaragozanas en la proyección de *Culpable para un delito*”, sin firma.



Duce y Alfaro (sentados), con el equipo de *Culpable para un delito* a orillas del río Gállego.

entre la primera, narrada con gran ritmo, y la segunda, más lenta y morosa.

Por su parte, “Merlín” escribía ese mismo día en *El Noticiero*:

“Buen asunto policiaco, con interés y bastante lógica, cosa poco frecuente en el género. No se fantasea ni exagera, como de costumbre. La intriga se mantiene hasta el desenlace con buen ritmo suspensivo. José Antonio Duce, en su primera película larga, demuestra una admirable seguridad (...), con un lenguaje moderno y eficaz”.

Los elogios, que se extendían de manera inevitable hacia Víctor Monreal, no alcanzaban a Hans Meyer, cuyo trabajo interpretativo era tildado por Orencio Ortega de “poco expresivo”.

Amanecer, también el mismo día, publicaba la reseña de Felipe Bernardos en términos moderadamente elogiosos; el guión de Alfaro, la dirección de Duce, la fotografía de Monreal y la interpretación de Meyer (“crea un tipo muy flexible”), Yelena Samarina y Perla Cristal copaban los principales méritos de un film calificado simplemente de “interesante”.

El actor Hans Meyer no pudo comparecer al estreno de *Culpable para un delito* a causa de un aparatoso accidente sufrido en las cercanías de París cuando se dirigía en su automóvil desde Holanda hacia Zaragoza. Sin embargo, el día 20 de abril sí consiguió desplazarse hasta la capital aragonesa para asistir a una sesión vespertina de la película en la que fue aclamado por el público asistente a la misma⁶⁴.

Además de su estreno zaragozano, *Culpable para un delito* vivió también, de forma contemporánea, un curioso periplo por los Estados Unidos, donde fue exhibida por la compañía Screen Gems Ltd., una filial de la Columbia con la que se firmó un contrato (con fecha del 22 de julio de 1966) gracias a la gestión personal de Sam Abarbanel; esa misma empresa adquiriría más tarde también los derechos del film para su explotación por la televisión norteamericana por cable, además de Puerto Rico y Canadá. *Heraldo de Aragón*⁶⁵ se hizo nuevamente eco de este singular hecho, recogiendo fragmentos de críticas aparecidas en varios periódicos de Los Ángeles, El Paso y Filadelfia; los textos seleccionados eran bastante favorables a *Guilty for a crime* (ése fue su título rebautizado en inglés), especialmente, una vez más, para Duce, Meyer y Monreal (“¡sólo veintitrés años!”; se dice en uno de ellos, aunque en realidad tenía ya veintiséis). En líneas generales, todas ellas aluden a la favorable relación entre la calidad del film y su bajo presupuesto y al estilo “moderno” con que está rodado, llegando a ver en él, en uno de los casos, una especie de “*free cinema* español”.

Pese a este estreno norteamericano, las citadas dificultades de distribución en nuestro país retrasaron más de tres años la comparecencia ante el público madrileño. Ésta no se produjo hasta 1970, y lo hizo, en el cine Madrid, en una fecha tan nefasta como el día 17 de agosto; en estas circunstancias, sólo 149.645 españoles vieron la obra de Duce, completando así una modesta recaudación de taquilla de 4,464.101 pesetas. Una cantidad que, pese a ello, resultaba muy próxima a su presupuesto reconocido en las instancias ministeriales, ya que éste había ascendido sólo a 4,120.000 pesetas (el coste real no

⁶⁴ *Heraldo de Aragón*, 20.IV.67.

⁶⁵ 19.IV.1967, artículo “Así opinan en Estados Unidos sobre *Culpable para un delito*”, sin firma.

superó los dos millones y medio, como lo muestran presupuestos internos que hemos podido contemplar). En definitiva, gracias a todas estas operaciones, *Culpable para un delito* se convirtió en el primer largo de Moncayo que cerraba su aventura con números negros, aunque fuera de forma moderada. Sumando la subvención estatal, la recaudación de taquilla y la citada distribución americana, los beneficios netos de *Culpable para un delito* podrían haber ascendido a cerca de medio millón de pesetas. Pese a ello, y muy posteriormente, este tercer largometraje sería proyectado en la V Mostra del Cinema Mediterrani de Valencia, celebrada entre los días 29 de septiembre y el 7 de octubre de 1988, dentro de un ciclo titulado "Cine español maldito". Todo un síntoma.



Una típica escena de cine negro: la policía descubre un cadáver.



Jesús Casamián, director de producción del film, encarnaba también a uno de los agentes de policía.

9. EL MAGNÍFICO TONY CARRERA (1968)

Asunción de un proyecto ajeno

Muy diferente de *Culpable para un delito*, el proyecto más localista, personal y entrañable, fue el cuarto y último trabajo profesional de Moncayo Films, en el que su implicación en el plano artístico, más allá de la intervención de Víctor Monreal, tendría carácter mínimo. No es una anécdota, por ello, que casi todos los miembros de la firma aseguren, hoy en día, que Moncayo produjo *sólo* tres largometrajes, relegando así *El magnífico Tony Carrera* a un mero episodio final⁶⁶. De hecho, la empresa zaragozana se vio involucrada en la rocambolesca, caótica y muy pocas veces seria política de co-producciones europeas que tanto proliferaron en el cine español de los años sesenta. Cabe señalar, a título de ejemplo, que de los ciento dieciocho largometrajes que se producen en España durante ese año 1968, un total de sesenta y nueve fueron financiados bajo ese régimen económico, si bien este volumen está lejos de los casi cien de 1965 y 1966.

En principio, *El magnífico Tony Carrera*⁶⁷, co-producción con Italia y República Federal Alemana realizada por el cineasta barcelonés José Antonio de la Loma y rodada en 70 milímetros, iba a ser financiada por tres empresas: la italiana Cineproduzioni Associate de Roma (treinta por ciento del presupuesto total) –que ya había colaborado, indirectamente, con Moncayo Films en el citado caso de *Cinco pistolas de Texas*–, la alemana Hape Film GMBH de Colonia (treinta por ciento) y la española Internacional Germania Films (cuarenta por ciento). Ésta última quebró pocos meses antes del comienzo del rodaje:

⁶⁶ Jesús Casamián: *El magnífico Tony Carrera ya no es una película de Moncayo Films. No tuvimos nada que ver con ella. Se puso el dinero desde aquí y nada más.*

⁶⁷ En algunos lugares figura como *El magnífico Tony Carreras*. En realidad, parece ser que ése era el primer título previsto para el film, correspondiente al apellido de su personaje principal.

JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ Y PABLO PÉREZ RUBIO



EL MAGNIFICO TONY CARRERA

Thomas Hunter · Gila von Weitershausen · Walter Barnes
un film de José A. de la Loma

Cartel de la película.

“El gerente de la empresa en quiebra era hermano del que luego fuera viejo conocido de los telespectadores españoles, José María Carcasona, a la sazón director gerente de Carbis, un gigante barcelonés del ramo de la publicidad”⁶⁸.

En esta tesitura, Víctor Monreal, que había sido elegido por De la Loma para desempeñar la función de director de fotografía de la película, propuso a ambas partes que Moncayo sustituyera en el cuarenta por ciento correspondiente a la aportación española de Internacional Germania Films, y así fue⁶⁹. Monreal había trabajado el año anterior con De la Loma en *Misión en Ginebra* (también co-producida por Cineproduzioni Associate y Hape Film, además de la española Tito's Films), cinta que, por su características ambientales, argumentales y formales, puede ser concebida como un antecedente próximo de *El magnífico Tony Carrera*. Moncayo Films, atisbando en la operación la posibilidad de resarcirse de sus anteriores pérdidas económicas, aceptó la invitación y firmó el 10 de abril de 1968 un contrato con José María Carcasona (el que luego sería productor ejecutivo de la película “utilizó a Moncayo para sus propios fines”, sigue diciendo Alfaro), que figura en él como propietario de la productora Promofilm, empresa que por entonces todavía ni siquiera estaba dada de alta como sociedad anónima en la Dirección General de Cinematografía. A lo largo de las diferentes cláusulas, Moncayo se comprometía a ceder todos sus derechos de producción sobre *El magnífico Tony Carrera* a Promofilm; la firma aragonesa pagaría un millón de pesetas a cambio de un veinticinco por ciento de los beneficios de la exhibición del film en España y podría duplicar el pago si pretendía llegar al cincuenta por ciento de los mismos, ya que la aportación española al film iba a alcanzar los cuatro millones de pesetas. Son cifras que, no obstante, distan abiertamente con las documentadas en la Administración; concretamente, en el informe presentado al Ministerio de Información y Turismo el 19 de diciembre de 1968, conteniendo los datos finales referentes a *El magnífico Tony Carrera*, la suma que correspondía a la parte española asciende

⁶⁸ Emilio Alfaro, *Cine de temas y autores aragoneses*, p. 11.

⁶⁹ Una Orden de la Presidencia del Gobierno, fechada el 28 de abril de 1964, obligaba a que la participación española de una co-producción fuera del treinta al setenta por ciento del coste íntegro para que se aceptara como tal por la Dirección General de Espectáculos, al margen de que se garantizara en el proyecto la solvencia de los co-productores extranjeros.



Víctor Monreal (con gorra) y José Antonio de la Loma preparando una toma de *El magnífico Tony Carrera*.

a 12,800.000 pesetas, sobre un presupuesto global de treinta y dos millones. La protección oficial española podría llegar a un máximo del quince por ciento de los rendimientos en taquilla, teniendo en cuenta que había sido ya promulgada la llamada “Ley Fraga” que abolía las subvenciones anticipadas en nuestro cine. En cualquier caso, Moncayo Films no pudo –o no quiso, pues el desinterés hacia la película era manifiesto– introducir delegado alguno en el equipo de producción del mismo. El rodaje vivió algunos avatares y planeó la incertidumbre sobre el proyecto, pues además de los ya reseñados con la aportación española, la productora italiana padeció algunos problemas económicos que estuvieron a punto de malograr el film cuando se cumplía aproximadamente la mitad de su rodaje.

Con esta película, Moncayo Films participaba un tanto forzosamente en una de las operaciones empresariales más habituales del cine comercial español de la década de los sesenta, la co-producción. Era una salida airosa frente a las limitaciones de nuestra raquí-tica industria cinematográfica, en un tiempo en el que los gustos de los españoles, moldeados por el turismo y el Seat 600, exigían un

mayor cosmopolitismo, lejos ya de la autarquía rural, folklórica y teocrática de la larga postguerra.

El rodaje se produjo a comienzos del verano de 1968, en su mayor parte en Holanda (Amsterdam, Rotterdam y Nordkanal), pero también en Italia (el autódromo de Monza y Milán) y en Barcelona, mientras los interiores se filmaban en dos estudios: los Balcázar de la Ciudad Condal y los Studio Hamburg de Alemania. La comisión de censura, que la autorizó únicamente para mayores de 18 años (la calificación moral eclesiástica la dotaría del valor 3), no ofreció problemas a la realización, aunque sí recomendó que se llevara a cabo una serie de modificaciones pertinentes: suprimir un plano en que un personaje hojea una revista pornográfica (?) y una escena amorosa en una habitación decorada en rojo, así como cuidar la ambientación del barrio portuario y la tendencia general al exhibicionismo manifiesta en algunas escenas amorosas del guión.

Una comedia de intriga

La película, escrita y dirigida por José Antonio de la Loma y fotografiada por Víctor Monreal (éste fue definitivamente el único vínculo humano y artístico con Moncayo, al margen de la aportación económica), mezclaba disparatadamente la comedia burda con el más tópico género de intriga criminal, a medio camino entre la parodia de James Bond y la comedia amable de intriga, cuyo referente podría ser, una vez más, el Alfred Hitchcock de *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955).

El ingeniero y corredor automovilístico de Fórmula 1 Tony Carrera es abordado por Ursula. Ésta, conocedora de su pasado como ladrón de joyas *de guante blanco* y del hecho de que la policía ha dejado de buscarle al no conocer su identidad, le hace chantaje. Sólo silenciará su pasado si accede a colaborar en un robo que, le asegura, será el último de su existencia si así lo desea. Sin poder llegar a comunicárselo a su novia, la hija de un constructor de automóviles (que seguirá su pista a lo largo de todo el film), Carrera se desplaza a Amsterdam, donde una organización criminal le espera para darle las instrucciones pertinentes: debe hacerse con un malefín que contiene unos misteriosos documentos y que se encuentra en un edificio del ejército local férreamente custodiado. Tony planea un



Fernando Sancho en uno de los papeles principales del film.

complicado y sofisticado robo: se logrará introducir en el edificio, acceder al maletín y escapar escondido en una enorme caja de madera que debe salir horas después de la fortaleza. Tras las inevitables persecuciones, tiroteos y dosis de suspense, Carrera descubre que el maletín contiene el prototipo de una peligrosa arma y decide despistar a la organización criminal para entregarlo finalmente a la policía y reunirse con su novia.

Pese a que muchos comentaristas⁷⁰ señalen que se trata de la mejor película De la Loma (lo cual, dicho sea de paso, es un elogio muy relativo), en *El magnífico Tony Carrera* se conjugaron un guión absurdo y truculento, con una realización de trazos gruesos, rayana la mayor parte de las veces en un discutible gusto cinematográfico. Un par de secuencias efectistas, propias del cine de acción más con-

⁷⁰ A modo de ejemplo, ver Ángel Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán, *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*, Mensajero, Bilbao, 1978, pp. 183-184.

vencional⁷¹ pero llenas, al menos, del mínimo de tensión necesario, lograban extraer al film de su congénita mediocridad; se trata de una aparatosa persecución urbana y, sobre todo, de la escena en que el héroe se esconde en una caja de embalaje con el objetivo de entrar en un camión en el edificio donde perpetrará el robo. El uso del montaje paralelo para mostrar simultáneamente cómo Tony Carrera va taladrando la caja mientras se queda sin oxígeno y los problemas del furgón en su intento de llegar al destino en el tiempo previsto, es un modesto –y en verdad poco original– hallazgo fílmico dentro de un marasmo nada interesante al que tampoco contribuye en esta ocasión la labor de los actores internacionales, del elenco protagonista formado por Thomas Hunter (Tony Carrera) y Gila von Weitershausen (Ursula) a los secundarios Walter Barnes, Alberto Farnese, Gerard Tichy, Antonio Casas y Fernando Sancho. Al parecer, De la Loma había previsto que Roger Moore protagonizara la cinta, pero un pequeño accidente del actor impidió que se incorporara al rodaje, siendo finalmente sustituido por Hunter.

Poco más se salva de esta convencional cinta de acción de deliberado *look* internacional, puntuada por los bikinis y por la *dolce vita* propia de la década de su realización. La vertiente visual del film parece en exceso subsidiaria de una música machacona, omnipresente, que cae en todos los *tics* de la tópica moda de la época, en ocasiones cercana al insufrible *dabadabismo*. *El magnífico Tony Carrera* es, en suma, un producto acomodado al gusto comercial del momento, pero excesivamente alejado del universo dramático y expresivo de Moncayo Films, determinado de forma especial por la sensibilidad literaria y plástica de Emilio Alfaro que aquí brilla por su ausencia.

El éxito tardío

Tras obtener la licencia de exhibición el 17 de enero de 1969, la distribución en España del producto corrió a cargo en primera instancia de Delta Films, y posteriormente pasó a Arte 7 Distribuciones SA. En contraposición a las anteriores aventuras de Moncayo, *El*

⁷¹ “Mucha acción y poca carne”, en palabras de Rotellar en la voz “Productoras aragonesas de cine” de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza, 1981, tomo X.



La secuencia más intensa de *El magnífico Tony Carrera*: el protagonista (Thomas Hunter) encerrado en una caja de madera a punto de quedarse sin oxígeno.

magnífico Tony Carrera puede ser considerada como un relevante éxito comercial: fue vista por 1,247.138 espectadores y obtuvo una recaudación de 31,011.097 pesetas, permaneciendo en cartel más de tres meses en Madrid –un total de ciento catorce días– y casi dos en Zaragoza, en unos resultados que avalan la comercialidad de un film realizado en sintonía premeditada con los gustos populares de la época. Son cifras económicas nada desdeñables, aunque se encuentran lejos de operaciones similares del periodo como *Las Vegas, 500 millones* (1968, con cerca de sesenta millones de recaudación) o *Estambul 65* (1966, con cuarenta y ocho), ambas dirigidas por Antonio Isasi Isasmendi y situadas entre las siete producciones más taquilleras del cine español en el quinquenio 1965-1970.

En el resto de los países europeos en que se estrenó, obtuvo un rendimiento similar, bajo los títulos *Amsterdam Story*, *Il magnifico Tony Carrera* y *Carrera: das Geheimnis des Blonden Katze* (literalmente, *Carrera: el misterio de la gata rubia*) en su versión inglesa, italiana y alemana, respectivamente. El propio director catalán recuerda frecuentemente esta cinta como su mayor éxito detrás de la cámara, sobre todo en el mercado internacional, consciente de que

servió de manera especial para lanzar su carrera y cimentar su fama de director rentable y capaz de salir airoso de los apuros provocados por un inestable sistema de financiación a varias bandas:

“Le tengo mucho aprecio a esa película [*El magnífico Tony Carrera*]. Fue la primera que tuvo una distribución y buena acogida internacional. Y eso que el rodaje fue muy accidentado. Era una coproducción española con Italia y Alemania y el productor italiano abandonó el proyecto a las cuatro semanas de rodaje.

Entonces, además de la parte española, tuve que asumir lo que correspondía financiar a los italianos y convencer a los alemanes para que aportaran 200.000 marcos más para la producción. Les convencí con la promesa de que les pagaría todo lo adelantado con los beneficios de la película y, afortunadamente, pude hacerlo porque *El magnífico Tony Carrera* se vendió en casi todo el mundo. Para mí, sin embargo, mi mejor película es *Golpe de mano* [1969]...”⁷².

El “estreno mundial”, tal como se denominaba en la publicidad, de la película se produjo en el cine Rex de Zaragoza el jueves 20 de febrero de 1969, con la asistencia del protagonista Thomas Hunter y su director José Antonio de la Loma, y con la presencia de *girls Tony Carrera* a la manera de las películas protagonizadas por James Bond. *El magnífico Tony Carrera* fue la más beneficiada de la productora en su pase por la ciudad del Ebro, sobre todo en comparación con las películas anteriores: aguantó en cartel de estreno cuatro semanas, hasta el día 16 de marzo, pasando después por varios cines de reestreno (Mola, Pax, Dux, Madrid y Torrero) hasta el 17 del mes siguiente, completando en total ocho semanas de exhibición.

El martes 21 de febrero, Joaquín Aranda calificaba en su habitual crítica de *Heraldo de Aragón* la película de “agradable y entretenida”, mientras “Merlín”, en *El Noticiero* del mismo día, alababa la mezcla de acción, intriga y humor que la convertían en un “espectáculo ameno y divertido”. Manuel Rotellar escribió por esas mismas fechas una doble crítica en *Pueblo y Amanecer* (ésta última bajo su pseudónimo “Cinéfilo”); para el prestigioso estudioso aragonés, De la Loma había sabido efectuar “un elegante juego de estilo” para elevar el tono de un argumento excesivamente convencional y muchas veces tratado en el que se conjugaban con eficacia lo *burlesco* y lo *emocionante*.

⁷² Entrevista de Jaime López González de Peredo con José Antonio de la Loma, *Cine y más*, número 73, diciembre de 1990, pp. 565-567.



Los canales de Amsterdam eran uno de los protagonistas de fondo del film.

Todos ellos alababan sin reservas la interpretación del elenco de actores y, de forma excepcional, la fotografía del ya por entonces recientemente fallecido Víctor Monreal.

El estreno en Madrid (en el Real Cinema) llegó pocos días después, el 27 del mismo mes de febrero, avanzado por un considerable despliegue publicitario en la prensa de la capital de España, que en sus comentarios críticos se hizo eco del considerable empaque de

la producción desde el punto de vista técnico. En líneas generales, los comentarios alababan el aprovechamiento dramático de los exteriores, la dirección “internacionalista” de José Antonio de la Loma y la fotografía de Monreal, en un producto de consumo que era calificado como competidor digno del cine europeo del momento⁷³. Resulta curioso, aunque no es un caso único en la historia del cine español, que la peor película de Moncayo Films fuera precisamente la que más réditos económicos produjera en taquilla y la que cosechara análisis críticos más favorables. Además, *El magnífico Tony Carrera* obtuvo poco después el Premio del Sindicato del Espectáculo a la mejor fotografía de Víctor Monreal, que le sería entregado ya a título póstumo. Así mismo, y al margen de ésta su última cinta profesional, la Diputación Provincial de Zaragoza concedió en 1969 el Premio San Jorge al fotógrafo por el conjunto de su obra, acto que fue refrendado por un sentido y emocionante discurso-homenaje pronunciado precisamente por Emilio Alfaro⁷⁴.

⁷³ Reseñas de Félix Martialay (*El Alcázar*, 27.II.1969), Antonio de Obregón (*ABC*, 28.II.1969), Pedro Rodrigo (*Madrid*), R. Capilla (*Marca*) y Luis Gómez Mesa (*Arriba*), éstas tres últimas aparecidas el 1.III.1969, además del comentario de Alfonso Sánchez en Televisión Española en emisión del 4.III.1969.

⁷⁴ El texto fue publicado en la revista *Zaragoza* editada por la Diputación Provincial de Zaragoza, número XXIX, 1969, pp. 54-57.

10. EL CANTO DEL CISNE

Disolución del grupo

Víctor Monreal no sólo era el profesional más competente y prestigioso con que contaba la empresa aragonesa: se erigía además en el mejor “nexo de unión” (es terminología de Emilio Alfaro) del grupo con la industria cinematográfica nacional y europea y, casi, en *alma mater* y motor del equipo. Prueba de todo ello es que su desgraciada muerte en accidente de carretera, cuando todavía no había salido a la luz *El magnífico Tony Carrera*, terminaría paralizando por completo la actividad de Moncayo Films, que ya no volvería a la producción, pese a los intentos de José Martínez Barrero, que animó posteriormente sobre todo a Emilio Alfaro, a continuar la actividad productora. Durante los años siguientes, los hombres de Moncayo Films siguieron reuniéndose periódicamente, comunicándose sus proyectos e intentando resucitar viejas ilusiones, pero todo se quedó ya en meras conversaciones de café.

Aunque el trágico suceso de Monreal fue determinante, Fernández Boado afirma que “Moncayo murió de muerte natural”. Sin embargo, y en palabras de Muro, “la muerte de Víctor enterró Moncayo Films”. El accidente, en choque frontal con un camión, se produjo el 28 de octubre de 1968 en la carretera comarcal de Montblanc a Reus, concretamente en el término municipal de Alcover; por ella circulaba Monreal a gran velocidad con su recién estrenado coche deportivo Alpine mientras se dirigía al rodaje de una película publicitaria sobre la central nuclear de Vandellós. Contaba entonces con sólo veintiocho años de edad y tenía por delante una de las carreras más esperanzadoras del cine español⁷⁵.

⁷⁵ Las necrológicas en la prensa local fueron abundantes y sentidas. Ver, al margen de otras reseñas más breves, Alfonso Zapater, “Adiós a un hombre joven y un cámara excepcional”, *Heraldo de Aragón*, 30.X.1968; Manuel Rotellar, “Desaparece un gran cineísta; en la muerte de Víctor Monreal”, *Pueblo*, edición especial para Zaragoza, 31.X.1968; y “Cinéfilo”, “Ha muerto Víctor Monreal”, *Amanecer*, 30.X.1968.

Pero la desaparición del joven cámara podría haber sido superada —pese al indudable trauma emocional que supuso— si las condiciones económicas, personales, legislativas y coyunturales hubieran sido bastante diferentes de lo que eran ya en aquel momento. Ninguno de los miembros de Moncayo Films puede ocultar el desánimo provocado por los sucesivos fracasos económicos de todas las películas, debidos fundamentalmente a los ya relatados problemas surgidos de su deficiente distribución. Tampoco incentivó una posible continuación el cambio de la política de protección al cine español puesto en marcha por el Ministerio de Información y Turismo durante la estancia en la Dirección General de José María García Escudero; en la práctica, la nueva normativa supuso la desaparición en 1965 de las subvenciones anticipadas y la llegada del control de taquilla que impedía que las productoras pudieran contar con un anticipo porcentual del presupuesto aprobado oficialmente, hecho efectivo inmediatamente después de acabar el rodaje del film, como había ocurrido con *Muere una mujer* y *El rostro del asesino*. Esta disposición perjudicaba claramente a las pequeñas productoras como Moncayo Films, que sólo podían contar con dinero estatal de acuerdo al imprevisible (o a veces no tanto) rendimiento en taquilla. Así resumía el propio García Escudero sus objetivos al implantar el nuevo “orden cinematográfico”:

“¿Cuál era la situación de nuestra producción cuando iniciamos el estudio de un nuevo sistema de protección? [Orden Ministerial del 19 de agosto de 1964, BOE del 1º de septiembre, entrada en vigor el 1º de enero de 1965].

Precisamente la situación contraria a la ideal, o sea: demasiadas películas baratas de poca calidad, demasiadas productoras de escasa potencia y, en conjunto, una producción montada sobre un régimen más bien artesanal que propiamente industrial, subsistente sobre todo gracias a una fuerte protección.

¿Causa de esta situación?

El sistema que, al conceder la totalidad de la protección inmediatamente después de realizada la película, alentaba a las empresas de poca envergadura, cuando no de pura aventura, pero cuya inversión, siempre que fuera modesta, podía quedar prácticamente cubierta con una clasificación decorosa y con el anticipo de distribución que en tal caso faltaba rara vez. (...)

Consideramos (y esta consideración ha determinado sustancialmente las Nuevas Normas) que ese sistema debía ser sustituido por una protección que no se concediese inmediatamente en su totalidad, ni estuviese limitada por estimaciones de costes y techos bajos, ni dependiese de una Junta, sino del público; es decir, por el sistema actual, en el que las subvenciones a las películas



Emilio Alfaro y su amigo José Otañal intentaron resucitar, ya en vano, la actividad de la productora.

consisten en un porcentaje (el 15 por ciento) de sus rendimientos en taquilla durante un periodo de cinco años⁷⁶.

Todo ello vino unido a la pérdida de la ilusión inicial que el paso del tiempo fue erosionando. Tras cinco años de intensa dedicación a actividades cinematográficas, los diferentes miembros de la firma comenzaron a replantearse su situación personal: casi todos ellos vivían de otras profesiones y debieron elegir entre la estabilidad económica que éstas les proporcionaban y una vocación con futuro pero de la que creían que no podían vivir a corto plazo, de forma que era materialmente imposible la labor estable y continuada de todo el grupo. A partir de 1968 se produjo una pequeña diáspora: Duce marchó a Alemania y luego se decantó por la imagen fija en su negocio zaragozano, Muro se estableció en Canarias, Alfaro

⁷⁶ Informe leído por José María García Escudero ante el Consejo Superior de Cinematografía el 9 de marzo de 1965 e incluido posteriormente en su libro *Una política para el cine español*, Editora Nacional, Madrid, 1967, pp. 78-79.

continuó su actividad médica, etc... A este respecto, este último solía comentar su situación “entre dos aguas” señalando que por entonces era llamado “el doctor Alfaro” en el mundo del cine y “el pelicularo” entre sus colegas médicos.

Queja unánime, y en algunos casos considerada como otra de las causas del “fracaso” de Moncayo, es la falta de apoyo y colaboración por parte de la prensa y las instituciones aragonesas. En palabras de Alfaro⁷⁷,

“funcionando como productora prestigiosa en el mundillo profesional español, [Moncayo] fue ignorada por entidades e instituciones locales a la hora de elegir empresas para sus documentales o reportajes industriales. La crítica zaragozana, salvo excepciones, trató sus películas con una paternal benevolencia, cuando no con irónico desdén”.

Pese a ello, el balance global que los implicados efectúan de la apasionante actividad de aquellos años oscila entre la decepción moderada, la nostalgia y la orgullosa satisfacción por las metas que sí pudieron ser franqueadas. Tras consignar los premios y menciones que obtuvo la productora, concluía Emilio Alfaro:

“Sin embargo, y hasta el momento, constituye la empresa más ambiciosa realizada en el mundo del cine por aragoneses que deseaban crear una industria (...). Se hizo lo difícil y se falló en lo pedestre. A pesar de todo lo cual, en Estados Unidos se proyectan hoy dos películas realizadas hace varias décadas en el Monasterio de Piedra y en Zaragoza. Qué le vamos a hacer”.

Para José Antonio Duce, más ácido y crítico con el entorno, el principal problema de la paralización de la iniciativa radicó en el hecho de que

“tal vez fuimos demasiado precursores. Probablemente hoy una experiencia así, con las autonomías, habría sido diferente y habría tenido más éxito. Estuvimos unos cuatro años luchando, trabajando gratis (y hay que tener en cuenta que Víctor y yo entonces vivíamos exclusivamente del cine), y nos encontramos, por ejemplo, con el desinterés total de las instituciones. Jamás concedieron una sola perra gorda como subvención, ni una sola autoridad asistió a un estreno. Las exhibidoras locales no dieron una sola facilidad, ni hicieron apenas publicidad de los estrenos, que relegaron siempre a cines de segunda categoría. Tampoco la crítica y la prensa apoyaron. Ese fue el verdadero fracaso moral de Moncayo

⁷⁷ *Cine de temas y autores aragoneses*, p. 12.

Films: la total falta de colaboración en todos los sectores. Por eso, además de la muerte de Monreal y de la falta de disponibilidad profesional de Pomarón y Alfaro, llegó un momento en que pensamos 'que le den por ahí a la ciudad'. Es algo que en Madrid o en Barcelona, o en el día de hoy en ciertas autonomías, no habría pasado. Y no hay otra historia que ésa”.

Julián Muro se expresa en términos muy similares:

“Todo comenzó como una aventura romántica y entrañable: unos cuantos amigos que se reúnen para hacer lo que les gusta y disfrutan con ello. Pero el éxito económico era absolutamente necesario para continuar, y no lo tuvimos. También nos faltaron los apoyos, un empujoncito habría resultado determinante. Llegó un momento en que no podíamos permitirnos ya perder más dinero y hubo que abandonar. Confluyeron varias causas, pero si la economía hubiera funcionado quizá habríamos tenido ganas de seguir con la experiencia”.

Así fue; el balance económico de la empresa no llegó a ser equilibrado, ya que el conjunto de las pérdidas parciales pudo ascender, aproximadamente, a un millón y medio de pesetas de la época. En realidad, Moncayo Films nunca llegó a disolverse legalmente. De hecho, Emilio Alfaro la resucitaría, siquiera de forma testimonial, en el primero de sus vídeos de los años ochenta, *El último nombre (Miguel Labordeta)*, de 1985, en cuyos títulos de crédito figura una cabecera compuesta por OPI - Grupo Z-84 - Moncayo Films.

La gran ilusión: últimos proyectos no realizados

Pese a que la actividad de Moncayo había ya tocado a su fin, no faltó todavía la ilusión de algunos de sus más activos integrantes por poner en pie nuevos proyectos: pero todo ello no fue sino un verdadero canto del cisne lleno de decepción y cierta frustración. Las ofertas externas no dejaban de llegar y al domicilio social de la firma eran remitidos numerosos guiones con el objeto de que fuera estudiada la posibilidad de ser trasladados al celuloide. Igualmente, algunos realizadores al margen de la industria intentaron que Moncayo les financiase un film; es el caso, por ejemplo, del independiente turolense Antonio Maenza que en 1968, y mientras realizaba en Zaragoza su *opera prima El lobby contra el corde-ro*, se puso en contacto con Emilio Alfaro, José Antonio Duce e incluso José Luis Pomarón, aunque su proyecto (si es que existía

alguno concreto) fue rechazado por la falta de sintonía entre los intereses rupturistas de Maenza y la fidelidad al cine comercial por parte de los hombres de Moncayo Films.

Hacia el curso 1969-70, Moncayo intentó poner en marcha un nuevo proyecto: la adaptación de la novela *La puerta de paja*, del escritor orensano Vicente Risco. El texto había resultado finalista del premio Nadal de 1953 y la crítica lo había saludado como una peculiar revisitación gallega del tema barroco de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de Barca. Alfaro, que comenzó a trabajar en el escenario, describía su sinopsis argumental en los siguientes términos:

“era una historia muy divertida contextualizada en la Galicia medieval. La historia de un obispo de Nervia, Baldonio, un hombre aparentemente piadoso, pero muy rico, lujurioso, cruel y vengativo. A pesar de ello, sus feligreses y sus vasallos le adoran y veneran porque con él la región vive envuelta en la prosperidad. Un día aparece un personaje misterioso, una especie de emisario divino y arcangélico, y le convence de que se arrepienta, vaya a Roma y pase por la Puerta de Paja. Así lo hace y el Papa perdona todos sus pecados. Arrepentido, vuelve a Galicia, reparte el dinero entre los pobres, casa generosamente a las concubinas de su harén, e intenta hacer las paces con todos sus vecinos. Llega su sustituto, Arnulfo, un hombre honrado que, sin embargo, lleva a sus habitantes a la pobreza. Ante este cambio, el pueblo se enfada mucho con Baldonio y finalmente lo mata.

Pese a las dificultades económicas que habría llevado la producción de este argumento (sobre todo en la ambientación, que habría sido cara), era, como se puede apreciar, un argumento sencillo, sin grandes complicaciones, que mezclaba lo costumbrista con el esperpento y la crítica social. Todo ello dentro de un tono humorístico general”.

Otro de los guiones en que Moncayo estuvo trabajando fue un texto del ya citado novelista y guionista Miguel María Astrain contextualizado en las Fallas de Valencia. Bajo el título *El muñeco de cartón* se escondía un relato criminal que abordaba el tráfico de drogas encubiertas en partidas de naranjas; en su desarrollo, se cometía un crimen y el cadáver se ocultaba en un *ninot*, cuya cremación haría desaparecer la prueba, pero finalmente, por su calidad y verismo, era indultado provocando su descubrimiento final. Aunque fue redactado en 1965, y Julián Muro estaba muy interesado en convertirlo en cine –él lo había encargado personalmente al autor–, no sería hasta 1969, tras *El magnífico Tony Carrera*, cuando se estudió la posibilidad de producirlo, aunque las dificultades económicas en que se había visto inmersa la empresa impidieron la culminación del proyecto.



Corretas, 14 · Teléfono 235031
MADRID

Marina Moreno, 21 · Teléfono 221070
ZARAGOZA

Por otra parte, por las fechas en que sobrevino el fallecimiento de Víctor Monreal, Alfaro había estado finalizando la redacción de un guión original titulado *Las dos caras de la muerte* que se desarrollaba en varias localizaciones del Pirineo navarro-aragonés. La idea, gestada con apasionamiento y sumo interés, fue abandonada poco tiempo después, ya que se habían perdido los contactos que Monreal había iniciado para poner en marcha la película, pero sería retomada en 1972; es el momento en que se realiza un proyecto de rodaje completo, aunque éste no se presentará de forma oficial en el Ministerio hasta el 6 de febrero de 1974 con un presupuesto previsto –y aprobado– de 9,597.500 pesetas para un rodaje en Eastmancolor. Cuando el autor era entrevistado en un número del mes de mayo de la revista especializada *Tribuna médica*⁷⁸, afirmaba tajantemente que “ahora Moncayo Films vuelve al cine. He terminado un guión que se rodará en inglés con el título de *Two Faces of Death*”.

El equipo de producción previsto para esa resurrección llamada *Las dos caras de la muerte* (efectivamente subtulado en inglés *Two Faces of Death*, como así figura en la portada de la copia encuadrada del guión) iba a estar compuesto por José Antonio Duce (director), José Martínez Barrero (jefe de producción), Manuel Berenguer (director de fotografía) y José Antonio Rojo (montador), y contaba *a priori* con un notable elenco de actores formado por Emma Cohen, Víctor Israel, Sancho Gracia, Diana Lorys, Maribel Martín, Lola Gaos, Jorge Rigaud, Antonio Molino Rojo, Ricardo Palacios y los aragoneses José Luis Zalde y Roberto Camardiel. Moncayo llegó incluso a

⁷⁸ Marino Gómez-Santos, art. cit.

contar con un permiso de rodaje firmado el 29 de marzo de 1974, en el que se hacían constar diversas observaciones y sugerencias sobre el tratamiento delicado de algunas secuencias con presunta exhibición de erotismo y de prácticas diabólicas, que afectaba de manera concreta a las secuencias 47 y 83 del guión literario. El escenario de la futura película llegó a ser presentado en el Registro General de la Propiedad Intelectual con fecha del 21 de diciembre de 1972.

La acción de *Las dos caras de la muerte* se localiza en un paisaje montañoso de un indeterminado país centroeuropeo⁷⁹; a un viejo caserón llega Rosenthal, un profesor universitario especialista en ritos satánicos y esotéricos acompañado de su joven hija María, con la intención de visitar a su colega Andorf y a su familia. Poco antes, el automóvil en que viajan es acosado por una banda de motoristas enmascarados que, un tramo más adelante, logran que un camión se despeñe por un barranco provocando la muerte de su conductor. Con rapidez, Rosenthal y especialmente María actuarán como personajes esclarecedores de una oscura trama en el centro de un ambiente lleno de misterio; una red de presuntos adoradores del diablo tiene aterrorizados a los supersticiosos habitantes de la región, un temor que se justifica cada vez más por una cadena de acontecimientos sangrientos. María se verá implicada en esta espiral de violencia en compañía de varios miembros de la familia Andorf –y, en concreto, Marius, ayudante del profesor, con el que se esboza una relación amorosa– y, finalmente, destapará una verdad más prosaica de lo que en principio parecía: la secta satánica resulta ser en realidad un grupo clandestino que comercializa unos champiñones autóctonos, ya que éstos contienen una droga de alto precio en el mercado negro. El apuesto Marius no es sino el jefe e incitador de la banda criminal.

Como se puede apreciar en esta breve sinopsis argumental, *Las dos caras de la muerte* es un texto muy característico de las preocupaciones temáticas y genéricas de Emilio Alfaro, a la vez que paradigmático de su manera de entender el cine. Como el de *El rostro del asesino* y el del cortometraje sin título ya comentado, este guión es una peculiar mezcla entre el más puro cine de terror con el *thriller* y

⁷⁹ Al parecer, la idea comenzó a tomar cuerpo geográfico durante un viaje de Emilio Alfaro con su familia y unos amigos por la zona de Santa Cruz de la Serós y el pantano de Yesa. Concretamente, el guionista había encontrado en el pueblo de Tiermas diferentes localizaciones que le servirían para el futuro rodaje de la película.

la intriga criminal. Sin duda, y también como en aquella película, la intención de su autor era plasmar una atmósfera (fotografía, decorados, iluminación, iconografía, referencias culturales...) de misterio sobrenatural en un contexto, unos personajes y unos diálogos más propios del cine negro. Pese a que el texto conservado es tan sólo un guión literario, se aprecia en su planteamiento una concepción dramática abiertamente cinematográfica; así lo ponen de manifiesto las tres secuencias iniciales, en las que se narra la mencionada persecución de los protagonistas, que habría dotado al film (con una adecuada realización) de un ritmo trepidante.

La disposición del guión está bastante lograda desde el punto de vista del desarrollo dramático; al inicio tan contundente sigue un periodo más estancado en el que el espectador recibe la información necesaria para hacerse una composición de la situación. La acción va avanzando en ritmo ascendente hasta llegar al clímax en la secuencia del rito diabólico en que se ve involucrada María, personaje que ostenta el punto de vista del espectador. Es una lástima que un final harto convencional rompa con el conseguido *crescendo* dramático: la coartada de los champiñones resulta un tanto socorrida y decepcionante con respecto a las expectativas creadas. Esta preeminencia del aparato narrativo sacrifica el diseño de los personajes, que resultan un tanto arquetípicos y faltos de una progresión psicológica convincente.

Al parecer, y ya en los últimos años setenta, una productora mexicana estuvo interesada en la producción de *Las dos caras de la muerte*, y llegó a contactar a tal efecto con Zaragoza. Pero las relaciones se rompieron con rapidez y el proyecto, cuyas características desconocemos –al igual que la identidad de la productora en cuestión– no llegó a tomar cuerpo.

Antes, a finales de 1973, hay otro intento de co-producir un film con Francia titulado *Les frères*, con la empresa Les Films La Boetie de París, que tampoco llega a cristalizar. Según Martínez Barrero, la producción no cuajó –aunque se llegó a firmar un contrato– por la retirada de ella de la distribuidora Diasa. Moncayo Films, que iba a correr a cargo de un alto porcentaje del presupuesto, se había comprometido a aportar a él más de ocho millones de pesetas.

Igualmente, y entre los papeles rescatados de Emilio Alfaro, figura el guión literario inacabado (al menos en la copia de que disponemos) de un *spaghetti-western*. La ausencia de portada en el mismo impide identificar el autor, el título, la fecha de redacción y otras



La muerte de Víctor Monreal (en la foto, preparando una toma de *El rostro del asesino*) supuso un trance irreversible para la suerte de Moncayo Films.

características de un proyecto de rodaje que, en apariencia, no debió llegar demasiado lejos. El argumento, sin salirse de las limitaciones impuestas por el género, sus arquetipos y convenciones, aborda de forma escueta y grave la lucha de un pistolero taciturno llamado Rio Garnett contra el matón sin escrúpulos Jeffrey Lynch, al que finalmente mata, en el contexto de un poblado fronterizo del Oeste americano. La asepsia de su estilo tampoco permite reconocer la huella de alguno de los guionistas de la productora —pese a que Fernández Boado recuerda haber oído hablar a Alfaro de estar redactando el guión de un western—, y todo hace indicar que este texto podría ser una de las propuestas que Moncayo recibió desde fuera de su seno y que no llegó a acometer.

Pero el proyecto máximo y más ambicioso, casi irrealizable, fue la puesta en marcha de unos estudios de producción que estarían situados en Cuarte de Huerva: plató, rodaje, laboratorios, montaje, sonorización y doblaje... El presupuesto de semejante aventura ascendía a

priori, según Alfaro, a cerca de cien millones de pesetas de los años sesenta, que habrían sido aportados en su mayor parte por un empresario aragonés interesado en invertir dinero en la industria del cine:

“a fuer de ser sinceros, no nos atrevimos a seguir con una iniciativa tan arriesgada y compleja, en la que se habría arriesgado un dinero que, tal como estaban las cosas, no se hubiera recuperado con facilidad: éramos gente honrada y debo reconocer que nos pudo la responsabilidad. Pese a la gran ilusión que todos teníamos depositada en esta iniciativa, no pudo ser”.

Esta declaración de cierta voluntad por constituir, a modo de cimientos, una industria cinematográfica aragonesa contrasta con algunas valoraciones críticas que acusaron a Moncayo Films de no estar arraigada en la realidad social aragonesa y de conformar una especie de “modelo escapista” que no contribuyó a revitalizar el pobre panorama productor audiovisual de la región. Valgan como ejemplo de estas posturas (compartidas también por cineastas cercanos a prácticas fílmicas independientes) estas palabras escritas por Juan J. Vázquez en 1977⁸⁰:

“En 1963 nace Moncayo Films y hasta 1968 produce 6 cortometrajes dirigidos por J.A. Duce y J.L. Pomarón y 4 largometrajes, dirigidos por Camús, Lazaga, Duce y De la Loma. Diez producciones que en absoluto estaban pensadas para dinamizar el sector cinematográfico en Aragón ni mostraban ningún tipo de vinculación con el pueblo aragonés, con sus intereses y necesidades. En la actualidad esta productora se encuentra paralizada. Hoy, como caricatura de lo que es el cine de Aragón, sólo está en activo una productora de cine publicitario, Cinekipo. Por el momento, ni Moncayo Films, ni Cinekipo tienen otros usos alternativos que ayudasen al nacimiento de un cine auténticamente regional”.

Efectivamente, y como ya se ha dicho, la actividad de Moncayo fue suspendida definitivamente tras la co-producción de *El magnífico Tony Carrera*. Pero todavía el inagotable José Martínez Barrero continuaría negociando con los antiguos materiales y en 1987 conseguiría firmar un contrato de compra-venta con Enrique Cerezo Torres; en él, Moncayo cedió a perpetuidad la explotación mundial a todos los efectos y por cualquier medio de difusión –incluido, por tanto, el vídeo– de las películas *Muere una mujer*, *El rostro del asesino* y *Culpable para un delito*, tanto a escala nacional como mundial. Pero el precio global de la operación ascendió a la misérrima cantidad de trescientas mil pesetas.

⁸⁰ “Aragón: a la búsqueda de un cine perdido”, *Cine guía*, número 15, marzo-abril de 1977, pp. 3-6.

CRONOLOGÍA

1962

ABRIL: se rueda de *Teruel, la ciudad de los amantes*, primer cortometraje de la productora.

MAYO: se filma *El Duero nace en Soria*.

AGOSTO: con guión de Julián Muro, se rueda en Cambrils *Balón de playa*.

OCTUBRE: rodaje del corto *Zaragoza, 1962* durante las fiestas del Pilar.

1963

MARZO: el cine Rex de Zaragoza es el local elegido para el estreno de los citados cuatro primeros cortometrajes de Moncayo Films.

ABRIL: la productora realiza *Cualquiera tiempo pasado*, filmada íntegramente en La Seo de Zaragoza.

JUNIO: se lleva a cabo un pase de este film en una matinal del cine Latino dedicada a directores aragoneses. Así mismo, pocos días después es exhibido en la gala de clausura del Festival de Cine de San Sebastián.

1964

JUNIO-JULIO: con rodaje en Madrid, Zaragoza y Barcelona, Moncayo produce su primer largometraje, *Muere una mujer*.

OCTUBRE: *Muere una mujer* es proyectada en la VI Semana de Cine en Color de Barcelona. Se pierde la posibilidad de que el film sea distribuido a través de Paramount. Al mismo tiempo, se efectúa un pase privado para la prensa local en el cine París de Zaragoza.

DICIEMBRE: filmación de *El rostro del asesino* en el Monasterio de Piedra.

1965

ENERO: se finaliza el rodaje de *El rostro del asesino* y se efectúa el montaje en los estudios EXA de Madrid.

MARZO: los responsables de Moncayo llegan a un acuerdo con IFISA para la distribución de *Muere una mujer* y *El rostro del asesino*. Además, en virtud de ese mismo contrato, Moncayo Films entra, en calidad de co-productora, en el proyecto del *spaghetti-western* *Cinco pistolas de Texas*, de Juan Xiol Marchal.

VERANO: se prepara el proyecto de rodaje de *El silbo de las lechuzas*, de Ignacio Aldecoa, que no llega a cristalizar.

OCTUBRE: se valora la propuesta de Francisco Martínez Soria para rodar *La ciudad no es para mí*, que es rechazada con polémica por los miembros del colectivo. Por estas fechas, Alfaro propone también la adaptación de *Pueblo nuevo*, novela de Ildfonso-Manuel Gil, que es rechazada por los demás.

NOVIEMBRE: estreno de *Muere una mujer* en Madrid.

1966

ENERO: *El rostro del asesino* llega a las pantallas zaragozanas.

ENERO-FEBRERO: rodaje de *Culpable para un delito* en Zaragoza.

1967

ABRIL: se estrena *Culpable para un delito* en Zaragoza y, poco después, en los Estados Unidos.

1968

JUNIO: rodaje de *El magnífico Tony Carrera* en diversos emplazamientos europeos.

VERANO: primer proyecto de rodaje de *Las dos caras de la muerte*, guión de largometraje a cargo de Emilio Alfaro, en el Pirineo navarro-aragonés.

OCTUBRE: muere Víctor Monreal en accidente de automóvil.

1969

FEBRERO: *El magnífico Tony Carrera* es estrenada en Zaragoza y Madrid.

JUNIO: estreno de *Muere una mujer* en Zaragoza.

VERANO: proyecto de rodaje de *La puerta de paja*, según la novela de Vicente Risco. Igualmente, se baraja la posibilidad de filmar *El muñeco de cartón*, guión redactado por Miguel María Astrain en 1965.

SEPTIEMBRE: se estrena *El rostro del asesino* en Madrid.

1970

AGOSTO: estreno de *Culpable para un delito* en Madrid.

1972

MARZO: se retoma el viejo proyecto *Las dos caras de la muerte*, cuyos plan y presupuesto llegan a presentarse al Ministerio y reciben el correspondiente permiso de rodaje. Alfaro incluso selecciona algunas localizaciones para el film, cuya ejecución es definitivamente desterrada en 1974.

1973

Algunos miembros de Moncayo films estudian la posibilidad de rodar la co-producción con Francia *Les frères*.

1982

JUNIO: se produce el estreno de *El rostro del asesino* en los Estados Unidos a través de la distribuidora de Sam Abarbanel.

1987

FEBRERO: Moncayo vende a perpetuidad todos los derechos de los tres primeros largometrajes a Enrique Cerezo Torres.

FILMOGRAFÍA⁸¹

A. CORTOMETRAJES

Zaragoza, ciudad inmortal

España, 1962. *Producción*: Leda Films (Madrid) - Moncayo Films. *Dirección*: José Antonio Duce. *Guión*: José Antonio Duce y Emilio Alfaro. *Texto en off*: Emilio Alfaro. *Fotografía*: Víctor Monreal, en Eastmancolor. *Música*: Manuel Alejandro. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 11 minutos.

El Duero nace en Soria

España, 1963. *Producción*: Moncayo Films. *Productor*: Julián Muro. *Dirección*: José Luis Pomarón. *Guión*: José Luis Pomarón. *Guión literario y comentario*: Emilio Alfaro. *Asesora*: Ana María García Terrel. *Fotografía*: José Antonio Duce, en Eastmancolor. *Operador*: José Antonio Aznar. *Jefe de producción*: Manuel Serrano. *Ayudante de dirección*: Manuel Rotellar. *Ayudante de cámara*: Francisco Pulido. *Sonorización*: EXA. *Laboratorios*: Madrid Film. *Intérprete*: Cecilio Almenara. *Voz en off*: Mariano Fernández. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 11 minutos.

⁸¹ Ante los problemas que presenta la autoría en la mayor parte de estas películas (muchos de los cuales han sido ya comentados en el texto precedente), se ha optado por reproducir exactamente los repartos de funciones tal como aparecen en los títulos de crédito de las películas que componen esta filmografía. En el caso de los cortometrajes que no se han podido ver, se ha reproducido la ficha establecida por Manuel Rotellar en su libro *Aragoneses en el cine 3*, completada (cuando ello ha sido posible) por otros datos que han llegado hasta nosotros a través de fuentes diversas.

Teruel, la ciudad de los amantes

España, 1963. *Producción*: Moncayo Films. *Productor*: Julián Muro. *Dirección*: José Luis Pomarón. *Guión y comentarios*: Emilio Alfaro. *Fotografía*: Víctor Monreal y José Antonio Duce, en Eastmancolor. *Canciones*: interpretadas por Aleco Pandas. *Jefe de producción*: Manuel Serrano. *Ayudante de dirección*: Manuel Rotellar. *Intérpretes*: Aleco Pandas y Eva Gandía. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 11 minutos.

Zaragoza, 1962

España, 1963. *Producción*: Moncayo Films. *Productor*: Julián Muro. *Dirección*: José Luis Pomarón. *Guión*: José Luis Pomarón. *Comentarios*: Emilio Alfaro. *Fotografía*: José Antonio Duce y Víctor Monreal, en Eastmancolor. *Jefe de producción*: Manuel Serrano. *Ayudante de dirección*: Manuel Rotellar. *Intérpretes*: Jesús Muro y Francisco J. Bonet. *Voz en off*: Manuel Calvo. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 10 minutos.

Balón de playa

España, 1963. *Producción*: Moncayo Films. *Productor*: Julián Muro. *Dirección*: José Luis Pomarón. *Guión*: José Luis Pomarón. *Argumento*: Julián Muro. *Asesor artístico*: Emilio Alfaro. *Fotografía*: Víctor Monreal y José Antonio Duce, en Eastmancolor. *Jefe de producción*: Manuel Serrano. *Ayudante de dirección*: Manuel Rotellar. *Montaje*: Teresa Alcocer. *Sonorización*: Voz de España SA. *Laboratorios*: Riera. *Intérpretes*: Jesús Muro, Francisco Javier Bonet. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 16 minutos.

Cualquiera tiempo pasado

España, 1963. *Producción*: Moncayo Films. *Productor*: Julián Muro. *Dirección*: José Luis Pomarón. *Idea y guión*: Emilio Alfaro a partir de fragmentos de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. *Fotografía*: José Antonio Duce, en Eastmancolor y pantalla panorá-

mica. *Operador*: José Antonio Aznar. *Montaje*: José Luis Peláez. *Jefe de producción*: Manuel Serrano. *Selección musical*: Emilio Alfaro. *Ayudante de dirección*: José Miguel Candial. *Secretario de rodaje*: Manuel Rotellar. *Voz en off*: Manuel Dicenta. *Sonorización*: Estudios EXA. *Laboratorios*: Riera. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 11 minutos.

B. LARGOMETRAJES

Muere una mujer

España, 1964. *Producción*: Moncayo Films. *Dirección*: Mario Camus. *Argumento y guión*: Mario Camus y Carlos Saura. *Fotografía*: Víctor Monreal Sarto, en Eastmancolor y pantalla panorámica. *Operador*: Luis Cuadrado Encinar. *Segundo operador*: Teodoro Escamilla. *Música*: Antonio Pérez Olea. *Montaje*: Gaby Peñalba Elso. *Decorados*: Luis Argüello Ballesta, construidos por Antonio Cabero Fernández. *Jefe de producción*: Ignacio Gutiérrez Velasco. *Director de producción*: José Antonio Duce. *Ayudante de dirección*: Federico Canudas Esteve. *Segundo ayudante de dirección*: Luis G. de Enciso. *Ayudante de producción*: Antonio Díaz del Castillo. *Ayudante de decoración*: Luis Vázquez. *Ayudante de montaje*: María del Carmen Ripoll. *Maquillaje*: Práxedes Martínez Box. *Ayudante de maquillaje*: Amparo Primo. *Peluquería*: Esther Gutiérrez. *Peinados*: Carita. *Sastrería*: Peris Hermanos. *Atrezzo*: Luna-Mateos-Mengibar. *Vestuario de alta costura*: Rango. *Mobiliario*: Aries y Huarte y Cía. *Cuadros de las galerías*: Juana Mordó. *Regidores*: Inocencio Barbán González y Eugenio Villar Feroso. *Foto-fija*: Antonio López Ruiz. *Secretaria de rodaje*: Concepción Hidalgo Romano. *Técnicos de sonido*: Francisco Manso y J. Jiménez. *Intérpretes*: Alberto Closas (Javier Masana), Mabel Karr (Marisa), Gisía Paradís (Elena), Roberto Rey (don Ricardo), Tomás Blanco (Juan de la Peña), Mara Goyanes (Nicky), José María Ovies (inspector Garrido), Luis Torner (Barrosa), Carmen Esbrí (vedette), Francisco Guijar (Víctor), Guillermo Fatás (fotógrafo), Antonio Braña (portero), Camino Delgado (vendedora), Cecilio Almenara (médico), Juan F. Bailac, Ángel Lombarte, Fernando Rubio, Juan Cortés, Víctor Israel, Florencio Calpe, José María Ferrer, Asunción Barco, Rosario Clavel, Jesús Casamián. *Doblaje de Gisía*

Paradís: María de los Ángeles Herranz. *Lugares de rodaje*: Madrid, Barcelona y Zaragoza. *Estudios de rodaje*: Cinearte. *Estudios de sonido*: Iberson. *Sistema de sonido*: Westrex. *Registro de música*: Fono España. *Laboratorios*: Fotofilm Madrid. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 91 minutos. *Distribución*: IFISA. Estreno en Madrid: 15.XI.1965 (cines Gayarre, Palace, Pompeya, Rosales y Tivoli). Estreno en Zaragoza: 16.VI.1969 (Avenida). *Edición en vídeo*: VideoEspaña.

El rostro del asesino

España, 1965. *Producción*: Moncayo Films. *Dirección*: Pedro Lazaga. *Argumento y guión*: Emilio Alfaro. *Diálogos adicionales y adaptación*: Emilio Alfaro, Pedro Lazaga y José María Palacio. *Fotografía*: Víctor Monreal, en Eastmancolor y pantalla panorámica. *Segundo operador*: José Climent. *Música*: Antón García Abril. *Montaje*: Alfonso Santacana. *Jefe de producción*: Ignacio Gutiérrez Velasco. *Director de producción*: José Antonio Duce. *Secretario de producción*: Jesús Casamián. *Ayudante de dirección*: Federico Canudas Esteve. *Ayudante de producción*: Inocencio Barbán. *Ayudante de montaje*: Alicia Castillo. *Maquillaje*: Práxedes Martínez Box. *Ayudante de maquillaje*: Amparo Primo. *Peluquería*: Dolores Clavel. *Foto-fija*: Magdalena López. *Secretaria de rodaje*: Isabel Campo. *Ingeniero de sonido*: Enrique Molinero. *Intérpretes*: Germán Cobos (Carlos), Paloma Valdés (Lidia), Katia Loritz (Margarita), Fernando Sancho (Suárez), Perla Cristal (Elena), Agustín González (Barrios), José María Caffarel (Román), Marcelo Arroita-Jáuregui (profesor), Julia Delgado Caro (abuela), Adriano Domínguez (Pablo), José María Ferrer (Aguilar), Jorge Rigaud (coronel). *Lugar de rodaje*: Monasterio de Piedra (Zaragoza). *Estudios de sonido*: EXA. *Sistema de sonido*: Western Electric. *Laboratorios*: Fotofilm Madrid. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 86 minutos. *Distribución*: IFISA. Estreno en Madrid: 1.IX.1969 (cine Madrid). Estreno en Zaragoza: 17.I.1966 (Coliseo). *Edición en vídeo*: VideoEspaña.

Culpable para un delito

España, 1966. *Producción*: Moncayo Films. *Dirección*: José Antonio Duce. *Guión*: Emilio Alfaro y José Antonio Duce. *Argumento*: Emilio

Alfaro. *Fotografía*: Víctor Monreal, en blanco y negro y pantalla panorámica. *Operador*: Francisco Beringola. *Segundo operador*: Javier Pérez. *Música*: Antón García Abril. *Montaje*: José Antonio Rojo. *Decorados*: Teddy Villalba. *Jefe de producción*: Manuel G. Bengoa. *Director general de producción*: Jesús Casamián. *Ejecutivo de producción*: José Otal Martín. *Ayudante de dirección*: Federico Canudas. *Secretaria de rodaje*: Josefina Pruna. *Fotofija*: José Antonio Aznar. *Jefe de acción*: José Luis Giménez. *Maquillaje*: Práxedes Martínez Box. *Ayudante de maquillaje*: Amparo Primo. *Eléctrico-jefe*: Julián Pombo. *Sastrería*: Lambea. *Intérpretes*: Hans Meyer (Martin Baumer), Perla Cristal (Mayra), Dina Loy (Mónica), Marcelo Arroita-Jáuregui (comisario), Adriano Domínguez (inspector), Yelena Samarina (Patricia), Manuel Rotellar (conserje), Antonio Molino Rojo (Kleiber), Antonio Almoros (Horacio Ridakis), Joaquín Girón (agente Galvis), José Luis Lespe (viandante asesinado), Marcos Agón (agente), Jesús Casamián (agente), Julio Blanco (empleado tienda), Pepe Martín (boxeador), Pedro Avellaned, Ángeles Almenara, María Jesús García Arellano, Manuel García Suárez, P. Calvete, T. Sánchez, Charo Pemán, J.R. Almazán, Cecilio Almenara, T. Rubio, D. Bailo, J. Lausín, M. Izquierdo, P. Delgado, José Luis Giménez (especialista). *Lugares de rodaje*: Zaragoza y Barcelona. *Estudios de sonido*: EXA. *Sistema de sonido*: Western Electric. *Laboratorios*: Fotofilm Madrid SA. *Títulos*: Padial. *Formato*: 35 milímetros. *Duración*: 87 minutos. *Distribución*: Brepí Films. *Estreno en Madrid*: 17.VIII.1970 (cine Madrid). *Estreno en Zaragoza*: 10.IV.1967 (Coliseo). *Edición en vídeo*: Videocadena.

El magnífico Tony Carrera / Il magnifico Tony Carrera / Carrera: das Geheimnis des Blonden Katze

España-Italia-Alemania, 1968. *Producción*: Moncayo Films (España), Cineproduzioni Associate (Italia) y Hape Film GMBH (República Federal de Alemania). *Dirección y guión*: José Antonio de la Loma⁸². *Fotografía*: Víctor Monreal en Technicolor. *Operador*: Hans Burman.

⁸² En algunas bases de datos (por ejemplo, PIC del Ministerio de Cultura) figura José Antonio de la Loma como autor del argumento y Guido Leoni como guionista.

Música: Gianni Marchetti (editada por CAM). *Montaje:* Bruno Mattei. *Decorados:* Juan Alberto Soler. *Jefe de producción:* Will Vierhaus. *Director de producción:* Mario Maggi. *Productor ejecutivo:* José María Carcasona. *Director de la segunda unidad:* Luis García. *Intérpretes:* Thomas Hunter (Tony Carrera), Gila von Weitershausen (Ursula), Warter Barnes (senador Barnes), Alberto Farnese (Rick), Gerard Tichy (Serge), Antonio Casas (comisario Van Heufen), Fernando Sancho (profesor Einstein), Erika Blanc (Antonella), Dieter Augustin (oficial), Enzo Fiermonte (Arnaldo), Gaby Go (Sonia), Óscar Pellicer (Cornelius), Hansi Waldherr (Peppino). *Lugares de rodaje:* Amsterdam, Rotterdam, Nordkanal, Enkhuizen, Monza, Milán y Barcelona. *Estudios de rodaje:* Balcázar (Barcelona) y Studio Hamburg (Hamburgo). *Formato:* 70 milímetros. *Duración:* 95 minutos. *Distribución:* Delta Films y Arte 7 Distribuciones SA. *Estreno en Madrid:* 27.II.1969 (cine Real Cinema). *Estreno en Zaragoza:* 20.II.1969 (Rex). *Edición en vídeo:* Video Man - IVS.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA

Emilio ALFARO, "Premios 'San Jorge' 1969: Víctor Monreal Sarto", *Zaragoza*, número XXIX, 1969, pp. 54-57.

* "José Luis Pomarón: el cine", *Andalán*, número 459-460, septiembre-octubre de 1986, pp. 12-13.

* "Moncayo Films", en VV.AA., *Cine de temas y autores aragoneses*, Filmoteca de Zaragoza, Zaragoza, abril de 1982, pp. 3-12.

Marino GÓMEZ-SANTOS, "La otra cultura: el cine como evasión" (entrevista con Emilio Alfaro), *Tribuna médica*, número 445, 5 de mayo de 1972, contraportada.

Pablo PÉREZ - Javier HERNÁNDEZ, "Moncayo Films, una aventura fallida", serie "Aragón detrás de la cámara", número 6, *Semanal Heraldo de Aragón*, febrero-junio de 1990, pp. 41-48.

* *De los pioneros a la vanguardia. Directores aragoneses en el cine español*, Semana Internacional de Cine de Teruel, Teruel, 1991, pp. 37-40.

* *Cineastas aragoneses*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1992, capítulo VII, "Un efímero ensayo de producción en Zaragoza: Moncayo Films", pp. 74-81.

* *Diccionario de aragoneses en el cine y el vídeo*, Mira Editores, Zaragoza, 1994, pp. 169-171. Contiene también entradas propias dedicadas a todos los miembros activos del grupo.

* *100 años en 25 películas. Las huellas de Aragón en el cine*, AnimaTeruel, Teruel, 1995, capítulo "Culpable para un delito", pp. 49-51.

Manuel ROTELLAR, *Aragoneses en el cine 3*, Ayuntamiento de Zaragoza, III Jornadas Culturales, Zaragoza, septiembre de 1972, capítulo "Una productora zaragozana: Moncayo Films", pp. 64-74.

- * “Productoras aragonesas de cine”, en VV.AA., *Cine en... las Fiestas del Pilar*, Asamblea de Cultura de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1980
- * “Aragón y lo aragonés, en el cine”, en VV.AA., *Opi-Niké. Cultura y arte independientes en una época difícil*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1984, dos vols.

Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *Cine amateur e independiente en Aragón*, Asociación Cultural Gandaya, Zaragoza, s./f., sin distribución comercial. Incluye folletos dedicados a José Antonio Duce y José Luis Pomarón.

VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza, 1981. Contiene diversas entradas dedicadas a la productora (en la voz “Productoras aragonesas de cine”, tomo X) y sus miembros, redactadas por Manuel ROTELLAR.

- * *Diccionario antológico de artistas aragoneses (1941-1978)*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1983. *Idem.* anterior. Entradas a cargo de Manuel ROTELLAR y Alberto SÁNCHEZ MILLÁN.

2. HEMEROGRAFÍA (PRENSA DIARIA ZARAGOZANA)

Emilio ALFARO, “La trágica apoteosis de Víctor Monreal”, *Hoja del lunes*, 17.II.1969.

- * “Una ciudad maquillada”, *El Periódico de Aragón*, 28.VI.1992.
- * “La aventura de la producción en Zaragoza”, en “Aragón, una tierra de cine”, suplemento Pilar '93 de *Diario 16 Aragón*, 12.X.1993.

Amanecer, “Cortometrajes de ‘Moncayo Films’”, 13.III.1963, sin firma.

- * “Se rueda en nuestra ciudad la película *Muere una mujer*”, 15.VII.1964, sin firma.
- * “*Muere una mujer*, película en color de Moncayo Films”, 28.X.1964, sin firma.

Joaquín ARANDA, crítica del estreno de *El rostro del asesino*, *Heraldo de Aragón*, 18.I.1966.

- * crítica del estreno de *Culpable para un delito*, *Heraldo de Aragón*, 11.IV.1967.
- * crítica del estreno de *El magnífico Tony Carrera*, *Heraldo de Aragón*, 21.II.1969.

Felipe BERNARDOS, crítica del estreno de *El rostro del asesino*, *Amanecer*, 18.I.1966. Le sigue un pequeño texto sobre el acto de presentación de la película.

- * crítica del estreno de *Culpable para un delito*, *Amanecer*, 11.IV.1967.

Antón CASTRO, "José Otal, más allá del fracaso", *El Periódico de Aragón*, suplemento dominical, 4-10.VII.1994.

Ricardo DOÑATE, "Cinco preguntas a José Luis Pomarón, nuevo director realizador de cine, zaragozano", *Heraldo de Aragón*, 4 de julio de 1965.

El Noticiero, "Se presenta la productora Moncayo Films", 12.III.1963, sin firma.

- * "Comienza el rodaje en Zaragoza de *Culpable para un delito*", 11.I.1966, sin firma.

Manuel GARCÍA SUÁREZ, "Un día como extra cinematográfico", *Amanecer*, 12.I.1966.

- * "*El rostro del asesino*, primer estreno en Zaragoza de la productora Moncayo Films", *Hoja del lunes*, 24.I.1966.

Heraldo de Aragón, "Primera proyección de cortometrajes realizados por la productora Moncayo Films", 12.III.1963, sin firma.

- * "Finaliza el rodaje de la película *Muere una mujer*", 19.VII.1964, sin firma.
- * "El lunes, estreno de *El rostro del asesino* de Moncayo Films", 16.I.1966.
- * "Homenaje a Moncayo Films en la Agrupación Artística Aragonesa", 2.II.1966, sin firma.
- * "Diez mil pesetas a quien reconozca el mayor número de calles zaragozanas en la proyección de *Culpable para un delito*", 13.IV.1967, sin firma.

* "Así opinan en Estados Unidos sobre *Culpable para un delito*", 19.IV.1967, sin firma.

* "Hans Meyer llega a Zaragoza", 20.IV.1967, sin firma.

Javier HERNÁNDEZ - Pablo PÉREZ, "El despertar de los sesenta: José Luis Pomarón y Moncayo Films", *Heraldo de Aragón*, suplemento dominical, 7.II.1988.

Hoja del lunes, "Hoy comienza el rodaje de una película policíaca en nuestra ciudad", 10.I.1966, sin firma.

* "Prensa y radio nacionales, en el estreno de *El rostro del asesino*", 17.I.1966, sin firma.

Orencio ORTEGA FRISÓN ("Merlín"), crítica del estreno de *El rostro del asesino*, *El Noticiero*, 18.I.1966.

* crítica del estreno de *Culpable para un delito*, *El Noticiero*, 11.IV.1967.

* crítica del estreno de *El magnífico Tony Carrera*, *El Noticiero*, 21.II.1969.

* crítica del estreno de *Muere una mujer*, *El Noticiero*, 17.VI.1969.

Pueblo, edición de Zaragoza, "José Antonio Duce dirigirá *Culpable para un delito*", 4.I.1966, sin firma.

* "Ha muerto Víctor Monreal", 30.X.1968, sin firma.

Manuel ROTELLAR, "Fotograma comentado. Cortometrajes de Moncayo Films", *Equipo*, número 72, 11 de marzo de 1963. p. 11.

* "Con Pedro Lazaga, en el Monasterio de Piedra", *Pueblo*, edición de Zaragoza, 22.X.1964.

* "José Luis Pomarón, director de cine, ha realizado cinco documentales", *Pueblo*, edición de Zaragoza, 19 de julio de 1965.

* "María Jesús Arellano, nueva ola del cine", *Pueblo*, edición de Zaragoza, 14.XII.1965.

* "Emilio Alfaro define el cine policíaco", *Pueblo*, edición de Zaragoza, 17.XII.1965.

* "Hans Meyer, de la publicidad al cine", *Pueblo* edición de Zaragoza, 1.I.1966.

* "Dina Loy llegó de Roma", *Pueblo*, edición de Zaragoza, 17.I.1966.

- * “V́ctor Monreal, el mago de la luz”, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 22.I.1966.
- * cŕtica del estreno de *El rostro del asesino*, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 22.I.1966.
- * “Perla Cristal, hasta la naturalidad debe ser estudiada”, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 19.II.1966.
- * “Antonio Molino Rojo ha intervenido en treinta westerns”, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 19.II.1966.
- * “Ha muerto V́ctor Monreal”, *Amanecer*, 30.X.1968. Texto publicado con el pseud3nimo “Cinéfilo”.
- * “Desaparece un gran cinésta; en la muerte de V́ctor Monreal”, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 30.X.1968.
- * cŕtica del estreno de *El magnífico Tony Carrera*, *Amanecer*, 21.II.1969. Texto publicado con el pseud3nimo “Cinéfilo”.
- * cŕtica del estreno de *El magnífico Tony Carrera*, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 22.II.1969.
- * cŕtica del estreno de *Muere una mujer*, *Amanecer*, 17.VI.1969. Texto publicado con el pseud3nimo “Cinéfilo”.

Ricardo VÁZQUEZ-PRADA, cŕtica del estreno de *El magnífico Tony Carrera*, *Heraldo de Aragón*, 17.VI.1969.

Alfonso ZAPATER GIL, “Moncayo Films rueda la peĺcula de largo metraje *Muere una mujer*”, *Amanecer*, 19.VII.1964.

- * “Comenz3 el rodaje de *Culpable para un delito*”, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 11.I.1966.
- * “Se arroj3 al Ebro desde el puente de hierro”, *Pueblo*, edici3n de Zaragoza, 12.II.1966.
- * “Adi3s a un hombre joven y un c3mara excepcional”, *Heraldo de Aragón*, 30.X.1968.

3. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pilar CATALÁN, “Mario Camus, veinte ańos de cine”, *El socialista*, 8 de noviembre de 1983, pp. 39-40.

Juan Carlos FRUGONE, *Mario Camus. Oficio de gente humilde...* 29 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1984, pp. 62-65.

Antonio LORÉNS, *El cine negro español*, XXXIII Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1988.

Francisco LLINÁS (ed.), *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española (con la colaboración del Centro de Arte Reina Sofía), Madrid, 1989.

Pablo MÉRIDA, *El boxeo en el cine (1894-1994)*, Laertes, Barcelona, 1995.

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *Cine en Cantabria. Las películas de Mario Camus y los rodajes en Comillas*, Tantín, Santander, 1994.

ANEXOS

Presentamos a continuación dos guiones hasta ahora inéditos que pueden servir como referencia complementaria al trabajo de Moncayo Films desarrollado en el estudio precedente. Se trata de dos muestras, ambas redactadas por Emilio Alfaro, de las dos líneas generales sobre las que discurrió su filmografía; *El mar trajo la historia* parece una prolongación de la primera serie de cortometrajes documentales de la firma, con la que comparte planteamiento, tono y estructura. Por su lado, *Las dos caras de la muerte* continúa la labor del guionista que había fructificado en los largos *El rostro del asesino* y *Culpable para un delito*, a la vez que puede servir como orientación teórica sobre los caminos que podía haber tomado la productora si hubiera continuado su trayectoria a partir de 1968. En cualquier caso, su interesante lectura ofrecerá sin duda al lector nuevas claves interpretativas sobre la obra de Emilio Alfaro y Moncayo Films, algunas de las cuales han sido ya anticipadas en el comentario sobre ambos textos efectuado en las páginas anteriores (capítulos 3 y 10, respectivamente).

Debemos a la vez dejar constancia de que, en su transcripción, se ha optado por respetar la integridad de ambos guiones, conservando por tanto sus peculiaridades tipográficas y sus normas de redacción.

EL MAR TRAJO LA HISTORIA

Guión literario para un cortometraje
sobre los vestigios romanos de Tarra-
gona, original de Emilio ALFARO GRACIA
para MONCAYO FILMS.

I.

AMANECE. Bajo el ensangrentado fulgor del cielo, las aguas del Mediterráneo se ondulan hacia la costa ibérica. Se llena de espuma la tibia y solitaria arena de las playas. Reina un silencio majestuoso y antiguo. Tan sólo alguna caracola y diminutas conchas procedentes del mar son testigos del incesante y tierno abrazo del Mare Nostrum a la arena de Iberia.

Más allá, la fabulosa fuerza de sus habitantes, los cossetanos, ha erigido murallas (La cámara toma exclusivamente la parte ibérica de la muralla de la BAJADA DEL ROSARIO), construido edificios (TORRE DEL SEMINARIO, PUERTA IBÉRICA DE LA AVENIDA DE SAAVEDRA), elevado torres (ESTRUCTURA BASAL DE LA TORRE DEL ARZOBISPO). Los íberos son un pueblo organizado y fuerte (RELIEVES DE SAN MAGÍN Y FRAGMENTO DE LUCERNA DE BARRO CON DOS GUERREROS DEL MUSEO ARQ. PROV.) que viven del mar (PIES DESNUDOS, MUY MORENOS, SOBRE LA PLAYA), de la agricultura (LOS MISMOS PIES SOBRE UN CAMPO ARADO TOSCAMENTE) y que saben defenderse de sus enemigos (ARMAS IBÉRICAS DEL MUSEO ARQUEOL. PROV.). Un sol radiante les da calor y energía y el mar y la tierra les proporcionan, en un clima maravilloso, su sustento.

Pero de muy lejos, llegan por el mar los invasores (CÁMARA: TAN SÓLO LA QUILLA DE UNA EMBARCACIÓN Y UNOS REMOS QUE ENTRAN Y SALEN DEL AGUA, MIENTRAS LA MÚSICA DE FONDO SE TORNA INQUIETANTE), que saltan a las costas cossetanas (PIES QUE SALTAN AL AGUA Y QUE VAN HOLLANDO LA ARENA HACIA EL INTERIOR). Los íberos se oponen a la invasión (GUERREROS COSSETANOS, MUS. ARQ. PROV., FRAGMENTO DE UN RELIEVE DE ESCENA GUERRERA, MUS. AR. PROV. FONDO, FRAGOR DE LUCHA), pero el poder de los hombres de allende es terrible. Roma se apodera al fin de la ciudad ciclópea..... (PLAYA, CREPÚSCULO. LA MANO ENSANGRENTADA DE UN ÍBERO SUELTA EN LA AGONÍA SU ARMA).

II.

Pasan los años. El invasor consolida su poder sobre el vencido (CÁMARA: MURALLA ROMANA SUPERPUESTA A LA BASE IBÉRICA).

Pero Roma no sólo sojuzga: civiliza (MURO PRINCIPAL DEL PALACIO DE AUGUSTO) y lleva sus modernas instituciones a las gentes conquistadas (PUERTA ROMANA DEL FORO. MURO ROMANO DE LA PLAZA DEL FORO), mientras dota a la ciudad de colosales fortificaciones (PANORÁMICA DE LA MURALLA ROMANA, RESTOS DEL ARCO DEL MUSEO DIOCESANO). Roma también impone sus dioses (REPENTINO PRIMER PLANO DEL DISCO CON LA CABEZA DE JÚPITER AMMON, TORSO DE CERES, CAMPANA DEL TEMPLO ROMANO, TODO ELLO EN EL MUSEO ARQU. PROV.) y erige templos (CAPITEL COMPUESTO DEL TEMPLO DE JÚPITER, FRAGMENTO DEL FRISO DEL TEMPLO DE AUGUSTO, ARA DE AUGUSTO, MUSEO ARQ. PROVIN.), donde ofrecen sus sacrificios (RELIEVE EN MÁRMOL DE UN SACRIFICADOR, MUSEO ARQ. PROV.).

Toda la civilización romana se desarrolla con inusitado esplendor en la que Pomponio Mela calificó de opulentísima Tarraco. Así, se cree que fue Trajano (BUSTO DE TRAJANO, MUSEO ARQ. PROV.) quien ordenó construir en perfecto acueducto, notable ejemplo de la ingeniería de Roma.

En Tarraco llegaron a residir emperadores (TRAVELLING SOBRE BUSTOS DE EMPERADORES DEL MUSEO ARQ. PROVIN.). Emperadores que para su solaz y para el del pueblo, edificaron baños (RUINAS DE LOS MISMOS), gimnasios (RUINAS), y anfiteatro y circo (BÓVEDA DEL PARQUE DE INGENIEROS Y ANFITEATRO) donde tenían lugar las competiciones (RELIEVE DE LUCERNA DE BARRO CON AURIGA, M.A.P., con FONDO DE GALOPE) y las sangrientas luchas de gladiadores (PLANOS ENTREMEZCLADOS DE ESTATUAS ROMANAS, ANFITEATRO, RELIEVES, MIENTRAS EL FONDO ES DE MULTITUD QUE RUGE...). Residencia de emperadores como Augusto, Trajano, Adriano y Antonino, la antigua Cosse ibérica llega a competir con Roma en su calidad de metrópoli de la península...

III.

Pero todo pasa... hasta las máscara cómicas del Teatro (MASCARILLA DE BARRO, M.A.P., RUINAS TEATRO), mientras el mar que trajo la Historia (ACANTILADOS, PLAYA) continúa besando la ancestral tierra de los íberos.

Todo pasa..... (CIELO CON NUBES, DESCENDIENDO LA CÁMARA HASTA LAS RUINAS DEL VESTÍBULO DE UNA CASA ROMANA). Y el brillo y la riqueza terminan (TRAVELLING DE CIPOS ROMANOS DE LA NECRÓPOLIS). Los hombres que nacen deben morir, así como los imperios (TORRE DE LOS ESCIPIONES).

Quedan los recuerdos (LÁPIDAS ROMANAS, SOBRE TODO LAS DE LA CALLE SAN PEDRO ESTUBAS Y ESCRIBANÍAS Y PLAZA SAN MIGUEL). Sobreviven los vestigios de un poder pasado (ESCULTURA FEMENINA SIN CABEZA DEL MUSEO, SARCÓFAGO DE LOS LEONES, FUENTE DE MÁRMOL. LOS BUSTOS DEL MUSEO DE ALEJAN O SE SUMEN EN LA OSCURIDAD).

Sólo el mar continúa viviendo con la Historia. Roma quedó atrás (PLANOS DE VASO DE BRONCE, M.A.P., LÁPIDA DE EUTIQUE, CLAUSTRO DEL PALACIO ARZOBISPAL. MEZCLADOS CON EL IR Y VENIR DE LAS OLAS).

Solitaria está la cantera de donde los romanos extrajeron las piedras para sus orgullosos edificios y para las estatuas de sus dioses (CANTERA ROMANA DEL MEDOL). Los siglos triunfaron sobre el Imperio, así como la muerte sobre la niña que fue enterrada con su muñeca en los brazos (MUÑECA DE MARFIL DE SEPULCRO NIÑA).

Pero es la ley de la existencia. A Cosse sucedió Tarraco, la metrópoli romana. El imperio fue derribado por los bárbaros, y éstos por los árabes... Sólo el mar permanece, sólo el mar continúa trayendo día a día, siglo a siglo, sus olas con la historia..... (ACANTILADOS, PLAYA, MAR).

FIN

Emilio Alfaro

“Las dos caras de la muerte”

“TWO FACES OF DEATH”

Sec. 1.-Carretera en macizo montañoso. Exterior. Día

Bajo las nevadas cumbres de una gran cordillera y por una pista llena de curvas, marcha un coche deportivo, en el que viajan el profesor Rosenthal y su hija María, hermosa joven cuya melena ondea al viento. Es la muchacha quien conduce, expresando su rostro la alegría de viajar a pleno sol y por tan bello paisaje. Bosques, cascadas y abismos bordean la carretera. María lleva el automóvil a moderada velocidad. Su padre, un hombre maduro y de distinguido aspecto, también parece satisfecho. Padre e hija charlan.

MARÍA

¡Qué hermoso país!

ROSENTHAL

Sí, muy hermoso.

MARÍA

¿No vas a dejarme acompañarte en tu gira de conferencias?

ROSENTHAL

Estás invitada por Andorf y no puedes ser incorrecta con él y sus hermanas.

Sigue el deportivo su marcha por la estrecha ruta.

MARÍA

Dime, papá, ¿cómo es el profesor Androf?

ROSENTHAL

Es un brillante investigador. Pero te lleva demasiados años.

María ríe:

MARÍA

¡Pobre papá! Siempre temiendo que su única hija se enamore incluso de un viejo y aburrido profesor de historia.

ROSENTHAL

Andorf no es un viejo aburrido. Y su trabajo tampoco. Investiga sobre Magia Negra y Brujería.

Padre e hija siguen charlando, mientras prosiguen el viaje. La carretera sigue trazando curvas cerradas en el grandioso panorama montañoso. De vez en cuando, en los picachos casi inaccesibles, surge la ruinosa silueta de un castillo medieval. Águilas, halcones y buitres trazan majestuosos círculos sobre las cumbres.

Sec. 2.-Otro tramo de la carretera. Exterior. Día

Los Rosenthal continúan el viaje. Por la serpenteante carretera, ven aproximarse a un viejo camión, que marcha renqueante, en sentido contrario, desapareciendo en las curvas y reapareciendo luego. De repente, y sin que nada haya sucedido previamente, el camión comienza a dar bandazos y desaparece en una curva. Una explosión, acompañada de una gran llamarada, sobresalta a María y a su padre.

Ambos se miran y María acelera hasta llegar a la curva por la que desapareció el camión.

María detiene el deportivo y bajan los dos de él. Allá abajo, el camión arde, destrozado.

Pero hay alguien cerca. Alguien que contempla fríamente cómo el conductor del viejo vehículo pugna débilmente por huir de las llamas, que cercan su cabina. Varios individuos, enfundados en monos de cuero negro y enmascarados tras sus cascos y sus gafas, observan la agonía del camionero. Sus grandes motos de competición, en marcha, casi ahogan con su estrépito el fragor del incendio.

El humo y las llamas hacen desaparecer la obsesionante imagen del camionero. En ese instante, uno de los motoristas distingue a María y al profesor, que, con gesto de horror, contemplan la escena desde el borde de la carretera. El motorista llama la atención de sus compañeros, quienes, tras un momento de indecisión, montan en sus máquinas, y con enorme habilidad, escalan la ladera hacia el coche de los Rosenthal.

El profesor sale de su estupor, y cogiendo del brazo a su hija, exclama:

PROFESOR

Al coche, María, ¡rápida!

Padre e hija suben al deportivo y emprenden una vertiginosa huída.

Sec. 3.-Carretera de montaña. Exterior. Día

A pesar de su velocidad, el coche es alcanzado por unos ocho o diez motoristas, todos ellos montando máquinas de gran potencia y enmascarados tras sus cascos y gafas. En grupo, adelantan y frenan, se cruzan y ondulan de borde a borde de la pista.

La carretera es cada vez más flexuosa y poco firme. María esquiva como puede las alocadas embestidas de los motoristas. En un par de ocasiones, el deportivo está a punto de salirse de la pista. Los Rosenthal viven una pesadilla de giros, cruces, adelantamientos y frenazos bruscos.

Uno de los motoristas se aproxima poco a poco a la portezuela de María. Ésta, por la poca altura del deportivo, ve aproximarse el muslo del motorista, enfundado en cuero. Por un momento, cuando ya casi roza la carrocería, la muchacha levanta la mirada. Desde el punto de vista de María, se percibe el cuerpo del motorista, distorsionado por el ángulo óptico. Pero María se asombra al vislumbrar la rotundidad de un busto femenino.

Todo esto sucede en la fracción de un segundo. El personaje que marcha pegado al coche, se está despojando de un pañuelo de seda que lleva al cuello. María pretende despegarse desesperadamente mientras su padre -impotente- amenaza con el puño a la pandilla motorizada.

El pañuelo del motorista ondula ante el rostro de María. Rosenthal intenta ayudar a su hija tomando el volante.

El motorista suelta el pañuelo que, por efecto de la velocidad, se aplasta contra la cara de María. El deportivo da varios bandazos, que eluden diestramente los gamberros asesinos.

María no puede ver. Los motoristas se han adelantado y contemplan cómo derrapa el deportivo.

En el último instante, María consigue desprenderse del pañuelo que la cegaba.

El pañuelo vuela tras el coche hasta perderse en el abismo.

Bandazo tras bandazo, María va de un extremo a otro, sin conseguir dominar el vehículo.

De repente, María se ve lanzada hacia el borde libre de la pista, junto al abismo.

Con un esfuerzo terrible, logra detenerlo.

Desde el borde del precipicio, los Rosenthal ven, allá abajo, en el valle, la silueta de un pueblo.

Los motoristas se han detenido y parecen deliberar, mientras señalan hacia el pueblo. Finalmente, se alejan con gran estrépito de motores.

María, jadeante por la tensión y por el esfuerzo, dice a su padre:

MARÍA

¿Has visto, padre? ¡Era una mujer!

Sec. 4.-Inmediaciones del pueblo. Exterior. Atardecer

Se está poniendo el sol cuando los Rosenthal llegan a su destino, un hermoso valle en cuyo fondo, extendiéndose hacia las faldas de las montañas, aparece el pueblo en que habita el profesor Andorf.

Se trata de una antigua agrupación de sólidas y características casas montañosas, de piedra y madera que los Rosenthal contemplan desde la carretera, como a un kilómetro de distancia.

ROSENTHAL

¡Por fin! Creí que no llegaríamos nunca.

MARÍA

¿Presentarás ahora la denuncia contra los motoristas?

ROSENTHAL

Será mejor dar primero con Andorf.

El deportivo, cubierto de polvo, se dirige al pueblo.

Sec. 5.-Calle del pueblo. Exterior. Atardecer

María conduce despacio, admirando el original estilo de las casas del pueblo. Las gentes les ven pasar con una digna curiosidad.

Rosenthal parece relajado de la tensión del mal trago de la carretera ante los viejos sillares de una maravillosa iglesia románica.

ROSENTHAL

Ahí está la Edad Media, con sus arcanos. Todo un mundo perdido en las tinieblas del tiempo.

María mira con curiosidad un extraño signo grabado en la piedra, y detiene el coche.

MARÍA

¿Qué signo es éste, papá?

Rosenthal se cala las gafas y lo observa con meticulosidad. Luego responde.

ROSENTHAL

Se trata de un signo “ank”. Para algunos, es el símbolo de Venus o Ciprina. Para otros, constituye el emblema hermético del Diablo.

María observa con ternura a su padre. Luego, vuelve la mirada hacia el extraño símbolo y parece estremecer ligeramente. El sol, deslizándose tras la montaña, tiñe de rojizo resplandor el horizonte. María pregunta a un hombre del pueblo que pasa por allí:

MARÍA

Perdone, ¿por dónde se va a la casa del profesor Andorf?

El hombre, amablemente, le muestra con expresivos gestos el rumbo. El coche se dirige lentamente a su destino.

Sec. 6.-Verja y parque de mansión Andorf. Exterior. Crepúsculo

El coche de los Rosenthal traspasa la verja del parque. Un silencioso mundo de frondosa vegetación, de cuidados céspedes, de verde yedra, se extiende hasta la gran casa solariega que se alza al fondo, con la severidad de sus antiguas piedras.

Un hombre que trabaja en el parque, se descubre respetuosamente al paso del coche.

María y Rosenthal admiran el parque y la fachada de la casa mientras se aproximan con lentitud a ésta.

Un centenar de metros antes de llegar a la casa, María ve fugazmente un panteón de gran antigüedad. El inquietante relieve del signo “ank” aparece en la piedra que remata la entrada.

Sec. 7.-Fachada de la mansión Andorf. Exterior.

Crepúsculo

Al pie de las escaleras que conducen a la entrada principal de la mansión, aguarda un hombre de elevada estatura. Unos escalones más arriba, una joven rubia de hermoso rostro y de ingenua expresión dialoga con dos hombres: uno de ellos es joven, bien parecido y de compleción atlética. El otro es de más edad aunque joven aún y va ataviado como los habitantes del pueblo, pero con mayor elegancia.

Al detener el automóvil junto a la entrada, el hombre alto abre la portezuela del coche y saluda con gran cordialidad a Rosenthal. Los otros dos hombres y la muchacha descienden la escalera sonrientes.

ANDORF

Bienvenido, profesor.

ROSENTHAL

¡Querido Andorf!

Rosenthal y Andorf se estrechan calurosamente la mano. Rosenthal se vuelve hacia María, que aún no ha descendido del coche y la presenta:

ROSENTHAL

Le presento a María, mi hija.

Andorf mira con afecto a la muchacha y estrecha su mano, ayudándola a descender del deportivo. Un criado empieza a descargar el equipaje.

ANDORF

Esta es mi hermana Ana. El señor Runf, nuestro vecino, y Marius Kleiber, mi colaborador y ayudante en la Universidad.

Todos se estrechan la mano, muy sonrientes y hablando al mismo tiempo, mientras el criado y una doncella van y vienen del coche a la casa con las maletas de los Rosenthal. Entre el afectuoso bulli-cio sobresale la voz de Rosenthal, quien comenta:

ROSENTHAL

Hemos estado al borde de la muerte hace apenas una hora...

Escuchándole atentamente, el profesor Andorf ha penetrado en la casa con Rosenthal, por lo que las palabras de éste no se escuchan en su frase final.

Ana tomando del brazo a María y seguidas ambas por Marius y Runf, ascienden las escaleras para entrar en la mansión.

ANA

¿Qué dice tu padre?

María, mientras se acerca a la puerta de entrada, inicia el relato de su aventura en la carretera.

MARÍA

Un grupo de “ángeles del infierno”, con sus motos.

Sobre la portada de la casa, campea también el signo “ank”, que María descubre. Un indescriptible sentimiento de inquietud le hace detenerse un momento, para continuar después explicando.

MARÍA

Nos hizo pasar unos momentos muy peligrosos...

Todos desaparecen en el interior de la casa.

Sec. 8.-Salón de la mansión Andorf. Interior. Noche

Los Rosenthal y sus anfitriones, además de Marius Kleiber, hablan seriamente con Max, el jefe de los guardabosques de la región, quien viste un uniforme de pana sobre su maciza y recia persona, en el amplio y señorial salón de la casa, en el que arden los leños de una gran chimenea. Casi todos tienen una copa delante.

ANDORF

Y bien, Max: espero que haga todo lo posible por localizar a esos asesinos.

El guardabosques se pone en pie y afirma:

MAX

Los atraparemos. El conductor del camión del señor Runf era un buen hombre, amigo de todo el mundo. ¿Querrían robar? Sólo transportaba cajas de champiñones.

ANDORF

Dará usted con ellos, estoy seguro.

MAX

Dios le oiga, profesor. Bien... buenas noches. Excelente coñac, profesor.

Max se despide de los presentes con una inclinación de cabeza.

Hay una breve pausa de silencio. Andorf mira con disimulada preocupación su reloj. El profesor Rosenthal se arrellana en el sillón, con aspecto cansado, pero satisfecho. María dirigiéndose a Ana, exclama:

MARÍA

Ha sido una cena espléndida, Ana.

Una voz femenina surge en la penumbra de la puerta, en "off" durante las primeras palabras:

STELLA

No felicites a Ana. Ni ella ni yo sabríamos hacer una sopa de sobre.

Los Rosenthal miran sorprendidos hacia la puerta. Hacia la luz del salón se destaca la atractiva figura de Stella, hermana de Andorf. Es un poco más joven que Ana, morena y de bella figura. Viste un conjunto deportivo. En su expresión destaca un desenfado que contrasta con el estilo de su hermana.

STELLA

Felicita más bien a la señora Moritz, nuestra cocinera. A propósito, soy Stella Andorf. Usted debe ser el profesor Rosenthal y tú, por supuesto, su hija María. Hola, Marius...

La recién llegada se mueve por el salón con la gracia de una danzarina de "ballet". Con perfecta naturalidad se acerca a la mesa de los licores y se sirve una copa.

STELLA

Antes de que comiencen los reproches: nuestro "jeep" ha sufrido una avería a veinte kilómetros de aquí y no he podido estar a tiempo para darles la bienvenida. Pero nunca es tarde: bienvenidos a Andorf-horf.

ANDORF

Unos motoristas han asesinado a uno de los conductores de Troldo y han intentado luego despeñar al profesor y a María.

El rostro de Rosenthal expresa bien a las claras lo mucho que le desagrada recordar el incidente.

Stella se acerca a María y, mirándola con atención, le pregunta:

STELLA

¿Has pasado mucho miedo?

María estudia por unos instantes la cara de Stella y responde:

MARÍA

Desde luego.

Desaparece la intensidad de la expresión de Stella, que es sustituida por otra de gran abatimiento.

STELLA

¡Qué suerte! El miedo, al fin y al cabo, es una emoción.

PROFESOR ROSENTHAL

Es curioso lo que ocurre con el miedo. Cuando, en la guerra, estábamos en pleno combate, no sentíamos absolutamente nada. Era antes, mientras se aguardaba la orden de fuego cuando uno se sentía...

Ana ha seguido atentamente las palabras de Runf, y le interrumpe:

ANA

¿... como un niño perdido en la oscuridad...?

PROFESOR ROSENTHAL

Exacto. Luego, sonaba el primer cañonazo y uno perdía todo temor.

Andorf se ha acercado a la chimenea a encender una pipa. Iluminado por el fuego de los leños, su rostro ha adquirido unos contrastes extraños. Se yergue y murmura, con su grave y bien modulada voz:

ANDORF

Es el paso lógico, profesor. Del miedo a la violencia.
El hombre siempre ha reaccionado así.

Rosenthal levanta las manos sonriente:

ROSENTHAL

¡Ah! ¡No olvidemos que el profesor Andorf es una autoridad mundial en cuestiones terroríficas.

La expresión de Andorf se dulcifica tras la frase de su colega.
Marius concluye la discusión diciendo:

MARIUS

Por mi parte, jamás había tenido miedo hasta que tuve que pasar mi examen con el profesor Andorf en la Universidad.

Todos ríen de buena gana. Marius apura su copa y se levanta.

MARIUS

Bien, creo que ha llegado la hora de retirarme.

Todos los hombres abandonan sus sillones. Marius saluda al profesor Rosenthal y a su hija.

MARIUS

Bienvenido al valle. Hasta mañana.

ROSENTHAL

Yo quisiera retirarme también. Mañana me espera un largo viaje.

Todos van abandonando el salón, que queda silencioso, mientras la cámara se acerca a los leños que chisporrotean en la chimenea.

Sec. 9.-Habitación de María. Interior. Noche

María, fatigada por el largo viaje, sale del cuarto de baño preparada para acostarse; lleva una graciosa bata sobre el corto camisón, que deja entrever sus largas y esbeltas piernas. Antes de acostarse, entreabre la ventana, aspirando el aire del parque.

Permanece unos segundos en la ventana, hasta que el fresco de la noche se hace sentir. Despojándose de la bata, se acuesta, en la gran cama con baldaquino, y apaga la luz.

En la semioscuridad de la alcoba, María se dispone a conciliar un sueño reparador. Cuando sus ojos se cierran, un inquietante sonido se deja oír en el valle.

María se incorpora sobresaltada. El sonido se va haciendo más nítido y es el de unas motocicletas que marchan a toda velocidad.

La muchacha salta del lecho y, poniéndose la bata, se dirige a la ventana, desde la que atisba la oscuridad. La luz de la luna dibuja por un momento la bella imagen de su cuerpo.

Pero el sonido de los motores se apaga en las tinieblas, y María, muy preocupada, vuelve al lecho y se acuesta de nuevo. Tardará mucho en dormir.

Sec. 10.-Terraza de la mansión Andorf. Exterior. Día

Todos los habitantes de la mansión Andorf están reunidos para el desayuno en la terraza. Brilla un sol espléndido cuando María aparece. Andorf y Rosenthal están charlando animadamente. Marius se levanta al ver acercarse a María, quien saluda:

MARÍA

¡Buenos días a todos!

Andorf se levanta también. María toma asiento, que le brinda Marius.

ANA

¿Dormiste bien?

María contesta no muy convencida:

MARÍA

¡Oh, sí, perfectamente! Gracias, Ana.

Stella, que viste un modelo un poco extravagante para el lugar en que lo luce, exclama:

STELLA

Si estás habituada a la civilización, verás qué extenuante es este aire tan puro y tan saludable en teoría...

Mientras desayunan, los dos profesores charlan:

ANDORF

Es una lástima que no pueda quedarse al menos un par de días. Esto trabajando sobre un tema que le gustaría mucho.

Marius terea en la conversación:

MARIUS

El profesor Andorf ha descubierto documentos que prueban la existencia, en estas montañas, de una secta de adoradores del Diablo durante el siglo XII.

ROSENTHAL

¡Humm! Eso entra de lleno en mi siglo preferido. Desgraciadamente, mañana pronuncio mi primera conferencia en la Academia de Estudios Medievales de Umberg. Y esa ciudad está a cuatrocientos kilómetros...

ANDORF

Tenemos tantas cosas de que hablar, desde nuestros tiempos de Cambridge... Lo lamento de veras.

ROSENTHAL

Haré lo posible por permanecer unos días cuando regrese a recoger a María. Le dejo a mi hija, que es lo que más amo en el mundo. Una prueba de amistad.

ANDORF

Lo sé, profesor. Y se lo agradezco de veras.

Sec. 11.-Habitación profesor Rosenthal. Interior. Día

María está ayudando a su padre a completar el equipaje.

El profesor anda buscando algo que no encuentra, y va y viene por la habitación. María detiene su tarea en la maleta y contempla divertida a su padre.

MARÍA

Papá: pareces un sabio distraído.

Sin cesar en su búsqueda, el profesor replica:

ROSENTHAL

Soy un sabio distraído.

María saca de uno de sus bolsillos un llavero y lo exhibe ante los ojos de su padre.

MARÍA

¿Es esto lo que buscas? ¿Las llaves del coche?

Rosenthal hace un gesto de impotencia, toma las llaves que le ofrece su hija y la abraza.

ROSENTHAL

Tendré que valerme por mí mismo una temporada.

María abraza cariñosamente a su padre y le susurra en el oído, mientras le tira con ternura del cabello:

MARÍA

¿De verdad no quieres que te acompañe?

Rosenthal niega con la cabeza. La mirada de María, cuya expresión no puede captar su padre, se nubla al musitar:

MARÍA

Cuídate mucho, papá.

Sec. 12.-Parque de la mansión Andorf. Exterior. Día

La cámara, en picado, registra la despedida del profesor Rosenthal con la familia Andorf, Marius y María al pie de la escalera.

.....¹ al coche mientras le dicen adiós.

En enfoque normal, Rosenthal agitando la mano en despedida.

Rosenthal manejando el cambio de velocidades.

Cuando pretende salir hacia adelante, el coche retrocede violentamente, en medio del jolgorio de los presentes y del gesto de divertida atribulación de Rosenthal.

¹ Ilegible en el texto original.

María mueve la cabeza como quien está acostumbrada a cosas semejantes.

Por fin Rosenthal consigue arrancar correctamente, y sale con majestuosidad del parque, hacia la salida.

Todos se dispersan lentamente.

Andorf y su ayudante vuelven a la casa, Stella dice a su hermana:

STELLA

¿Por qué no enseñas el parque a María?

Ana toma del brazo a María y ambas comienzan a andar por la vereda del parque.

La cámara sigue de lejos a las dos muchachas en su paseo por el hermoso paraje.

MARÍA

Ana: ¿oíste las motos anoche?

Ana mira asombrada a su nueva amiga:

ANA

¿Motos? No, María. Estuve leyendo hasta muy tarde. No, no oí nada.

María tiene que esforzarse para contener un estremecimiento.

Sec. 13.-Parque de la mansión Andorf. Exterior. Día

Ana y María pasean entre la frondosa vegetación del parque.

Ana va mostrando los rincones más bellos del parque a su amiga.

Sec. 14.-Calles del pueblo. Exterior. Día

El profesor Andorf, Stella y María caminando por las calles del pueblo, atendiendo las explicaciones del profesor.

Sec. 15.-Fachada del antiguo castillo. Exterior. Día

Marius y María visitando el castillo. Marius explica con grandes gestos las características de la edificación.

Sec. 16.-Carretera de montaña. Exterior. Día

En el "JEEP" de los Andorf, Troldo Runf, Ana, Stella y María marchan alegremente de excursión.

Sec. 17.-Cascada de la montaña. Exterior. Día

María, Stella, Ana, Troldo y Marius almuerzan junto a la gran cascada, en medio de una gran animación Stella baila al son de un tocadiscos automático, Runf la contempla satisfecho.

Sec. 18.-Centralilla de teléfonos del pueblo. Interior. Día

María hablando por teléfono con su padre. Sus gestos denotan el entusiasmo con que describe sus impresiones.

Sec. 19.-Habitación hotel profesor Rosenthal. Interior. Día

La cámara en primer plano del profesor Rosenthal hablando por teléfono. En "retro", le muestra a cuatro patas por el suelo, recogiendo los folios de una de sus conferencias, mientras sigue hablando.

Sec. 20.-Lago de la montaña. Exterior. Día

María, Stella, Ana y Marius nadan en el lago.
La piel de María refleja ya los efectos de su estancia al aire libre.

Sec. 21.-Terraza de la mansión Andorf. Exterior. Noche

María está fumando un cigarrillo en el silencio de la noche.
Marius aparece junto a ella.

MARIUS

¿Pensativa?

María se vuelve sonriendo.

MARÍA

Estaba dejando volar mi imaginación.
Marius, a su vez, enciende un cigarrillo.

MARIUS

¿Hacia alguien en particular?
María acentúa su sonrisa.

MARÍA

Hacia un hombre maravilloso que no sé que hará sin mí.
Marius exclama, entre bromas y veras:

MARIUS

Puedo imaginar la desesperación de ese hombre maravilloso al estar lejos de ti.

MARÍA

Es posible que aparezca en público con un calcetín gris y otro negro.
O que provoque alteraciones en el tráfico o que se confunda de hotel..
Marius se tranquiliza con una carcajada.

MARIUS

¡Estás retratando al profesor Rosenthal!
Ríen los dos.

MARÍA

Marius: no me apetecía quedarme aquí. Pero debo reconocer que nunca podré olvidar esta deliciosa temporada.

Marius se acerca a la muchacha. Por primera vez, su expresión es seria. Su mano se acerca a la de María, posada sobre la balaustrada de la terraza.

MARIUS

Espero tener un rinconcito en tus recuerdos.
Por un momento, los dos jóvenes están muy cerca.
En ese instante aparece en la terraza el profesor Andorf, con unos papeles en la mano.

ANDORF

Oye, Marius: el manuscrito de Karbach está incompleto.
¿Dónde dejamos el resto?

Marius se separa de María y replica:

MARIUS

Se lo daré, profesor. Perdona, María.

Los dos hombres penetran en el interior de la casa.

ANDORF

Buenas noches, María.

Sec. 22.-Calle del pueblo. Exterior. Atardecer

Stella y Troldo Runf caminan por una calle del pueblo.

El "Jeep" de los Andorf frena junto a ellos. Lo tripulan Ana y María, quien lleva una buena dotación fotográfica en bandolera.

MARÍA

¡Hola!

La pareja devuelve el saludo.

MARÍA

Vamos al castillo de Vanhoff. ¿Nos acompañáis?

STELLA

Gracias, preciosa. Lo conozco de memoria.

ANA

María quiere hacer unas diapositivas para su padre.

TROLDO

Vais a tener buena luz.

Las dos muchachas se alejan hacia la montaña.

Sec. 23.-Inmediaciones del castillo de Vanhoff. Exterior. Atardecer

María está muy ocupada haciendo fotografías de diferentes ángulos del castillo. El "Jeep" se encuentra aparcado a unos metros de distancia, sobre las losas de entrada al antiquísimo edificio.

Ana observa el trabajo de su amiga, siguiendo con docilidad todas sus evoluciones.

Mientras mira cómo María fotografía un impresionante aspecto del castillo, Ana pregunta:

ANA

¿Quieres mucho a tu padre, verdad?

María contesta, sin dejar de hacer funcionar su cámara.

MARÍA

Es natural, ¿no crees? Es el mejor padre del mundo.

Ana juguetea tristemente con unas briznas de yerba que ha arrancado de entre las piedras.

ANA

¿Hace mucho que murió tu madre?

Por un momento, María abandona su fotografía y responde con suave naturalidad:

MARÍA

Fue mi nacimiento lo que le costó la vida. Pero mi padre ha llenado mi vida con su afecto.

María vuelve a impresionar clichés, con rapidez de experta.

Ana contempla con aspecto de desánimo el paisaje que desde la altura se divisa.

Tienes mucha suerte, María. Mis padres murieron hace tanto tiempo que ni siquiera recuerdo cómo eran.

MARÍA

Tienes a tus hermanos.

Ana parece estar transformándose en una niña llena de tristeza y de soledad. Sus ojos, sus bellos ojos claros, se nublan.

ANA

Conozco menos a Stella que a ti. En cuanto a mi hermano, muchas veces me da miedo... Siempre vigilándome.

María se detiene. Hay en la infantil actitud de su amiga algo que le impresiona vivamente. Se acerca a ella preocupada y le pasa el brazo por el hombro.

MARÍA

¿Vigilándote?

Ana mira con desamparo a María. Sus ojos están cubiertos de lágrimas y toma la mano de su amiga con desesperación.

ANA

Hay muchas cosas que tú no sabes, María. Es magnífico ser como tú, tan normal, tan llena de vida...

Entre las dos mujeres ha brotado una extraña tensión, allá en la cima de la escarpada colina, mirándose con encontrados sentimientos, bajo el castillo que el crepúsculo parece envolver en rojizos resplandores.

Un extraño sonido rompe el silencio.

María se separa bruscamente de Ana.

MARÍA

¿Has oído?

Ana parece presa de un súbito terror y mira alrededor, más infantil y desamparada, si cabe.

El extraño sonido vuelve a oírse. Es como un lamento.

Ana, con la mirada extraviada, corre hacia el "Jeep". María le sigue. De repente, Ana señala las losas y queda petrificada.

María llega hasta ella y le pregunta:

MARÍA

¿Qué te ocurre? Dime, Ana... ¿qué te ocurre?

Ana, sacudida por el terror, señala de nuevo hacia las losas. Están manchadas por un reguero de sangre.

María toma del brazo a Ana y la obliga a continuar hacia el "Jeep". Ambas suben en el vehículo.

Cuando María va a ponerlo en marcha, una gran mano manchada de sangre surge de la parte posterior del "Jeep", aferrándose a la carrocería.

Las dos muchachas la miran como hipnotizadas. Tras esas manos surge otra también llena de heridas, y la figura de un hombre se levanta penosamente.

En medio de un silencio mortal, sólo roto por unos jadeos agónicos, un rostro espantosamente machacado y lleno de sangre aparece tras el "Jeep".

Como a través de una horrible niebla, María reconoce en el herido a Max, el jefe de la policía de montaña, quien consigue pronunciar unas roncas palabras.

MAX

¡Ayúden... me!

Para desplomarse luego como un fardo.

María y Ana no pueden reaccionar en unos segundos. Luego, María desciende de un salto del "Jeep" y se dirige al herido, intentando levantarle la cabeza. Max está agonizando. Reconociendo a María, logra articular tan sólo:

MAX

Los... motoristas... Ya sé lo que...

Y con un estertor, dobla la cabeza y muere.

Sec. 24.-Cuartel de los guardabosques. Interior. Noche

En el interior del cuartel del destacamento de guardabosques, se encuentran el profesor Andorf, Marius, Stella, María y Ana, junto con dos de los subordinados del fallecido Max.

Andorf atiende a su hermana, que ha sustituido su terror por una especie de estupor silencioso. Por su parte, Marius está sentado junto a María, dueña de sí, pero con un gesto preocupado y serio.

El cabo de guardabosques está hablando por el anticuado teléfono, mientras el otro toma notas en su cuaderno.

CABO DE GUARDABOSQUES

Sí, señor superintendente. Procuraremos que no cunda el pánico... No sabemos qué fue a hacer al castillo; ni siquiera si fue atacado allí... De acuerdo, señor. Aguardaremos sus instrucciones.

Cuelga el teléfono con rostro crispado.
Andorf se levanta y dice:

ANDORF

Bien, Albert. Si no las necesita más, volvemos a casa.
El cabo hace un gesto de aprobación, mientras comenta:

CABO

¿Dónde pueden ocultarse diez o doce hombres con sus motocicletas?

Su compañero levanta la cabeza y añade:

GUARDABOSQUES

¿Qué están haciendo en el valle? ¿Por qué matarían a Max?

ANDORF

Es probable que localizara su escondite.
María exclama con intensidad:

MARÍA

Espero que puedan detenerlos.

CABO

El superintendente viene de la ciudad con refuerzos.

ANDORF

Cuenta con nuestra ayuda, si la necesitan.
Los Andorf, María y Ana salen del cuartelillo.
El cabo les despide silenciosamente y se dirige a una habitación cerrada. Abre la puerta y penetra en la habitación.

Sec. 25.-Habitación cuartelillo. Interior. Noche

En la habitación en que entra el cabo, y sobre la mesa, se halla el cadáver de Max, cubierto con una manta.

Dos mujeres y un hombre viejo con aspecto de clérigo están velando junto al improvisado catafalco.

Una de las mujeres, la más anciana, llora en silencio, meciéndose hacia adelante y atrás. La otra, de edad madura, pero que aún conserva rasgos de cierta rústica belleza, está apoyada sobre la mesa, inexpresiva, helada.

Cuando entra el cabo, le pregunta:

ESPOSA DE MAX

¿Por qué no me dejas que le lleve a casa, Albert?

CABO

Perdóname. No puedo hasta que lo ordene el forense.

El cabo acerca una silla hasta la viuda de Max y, en voz baja, pregunta a ésta:

CABO

¿No te dijo nada Max de lo que iba a hacer esta tarde?

La mujer tiene una crisis de llanto, que consigue ahogar. Luego, murmura:

ESPOSA DE MAX

Anoche volvió muy cansado y cubierto de polvo.

CABO

¿De dónde?

ESPOSA DE MAX

Dijo algo de los pueblos abandonados de la montaña.

—Sus ojos despiden llamas—

¡Sus botas están llenas del polvo rojizo de la montaña!

El cabo mueve la cabeza, apesadumbrado:

CABO

No, Ursula... En esos pueblos no hay nadie. Max y nosotros los hemos registrado uno a uno...

URSULA

¡Yo te digo que en uno de esos pueblos mataron a mi marido!

El clérigo se acerca a tranquilizar a la viuda de Max. El cabo se levanta y sale cabizbajo de la habitación.

Sec. 26.-Fachada del cuartelillo. Exterior. Noche

El cabo sale del cuartelillo. Grupos de hombres aguardan silenciosamente en la calle. El cabo se detiene al verlos.

CABO

¿Por qué no váis a vuestras casas?

Los grupos se apiñan, sin contestar al cabo, quien se encoge de hombros y camina calle arriba.

Un hombre está pintando un gran ojo en la puerta de su casa.

Sec. 27.-Salón de la mansión Andorf. Interior. Noche

Reina un depresivo silencio en el salón de la mansión Andorf. Sólo Stella parece estar animada.

Andorf, con la pipa entre las manos, parece ensimismado.

De repente, su voz rompe el silencio:

ANDORF

María: he pensado que tú, Ana y Stella debéis abandonar esto.

MARÍA

¿Teme usted que la situación empeore?

Andorf afirma con la cabeza, y añade:

ANDORF

Conozco a estas gentes. Cuando salimos del cuartelillo, vi algunos ojos pintados en las puertas de la casas.

MARÍA

¿Ojos pintados en las puertas?

Ana sale de su mutismo para comentar en voz baja:

ANA

Los pintan para ahuyentar el mal de ojo.

Stella se levanta y alecciona:

STELLA

Superstición. Magia negra. Miedo, en suma, a brujas y demonios.

María no da crédito a sus oídos. Su mirada salta de uno a otro de los circunstantes. Marius permanece en pie junto a la chimenea, fumando con aspecto serio. Ana está sepultada en su sillón, con su aire de niña asustada. Stella pasea lentamente por el salón, como si todo aquello no fuera con ella. Andorf parece haber envejecido.

De repente, María se da cuenta de que está sumergida en un mundo irreal, al que llegan los ecos de la superstición, con sus inmemoriales terrores.

MARÍA

¡Pero todo el mundo sabe que Max fue asesinado por hombres de carne y hueso!

ANDORF

Las gentes de esta región empiezan a creer que no son seres de carne y hueso. Debéis marcharos.

STELLA

No estoy dispuesta a marcharme ahora que sucede por fin algo de interés.

María reflexiona:

MARÍA

En la ciudad en que vivo pasan todos los días cosas peores...

MARIUS

Creo que el profesor tiene razón, María.

María ha tomado una decisión. Así que se levanta y concluye:

MARÍA

Sólo saldré de esta casa si se me echa de ella.

Y vuelve a sentarse.

Sec. 28.-Habitación de María. Interior. Noche

María duerme un sueño agitado e intranquilo. Los acontecimientos del día la persiguen hasta en el descanso. En la oscuridad, el ruido de la puerta de la habitación, al abrirse, despierta a la muchacha, súbitamente transportada de la pesadilla a la inquietante realidad.

Se incorpora bruscamente y pregunta:

MARÍA

¿Quién está ahí?

Una repentina idea cruza su cerebro.

MARÍA

¿Eres tú, Ana?

La puerta vuelve a hacerse oír al ser cerrada. María rígida, parece incapaz de reaccionar.

Un extraño zumbido se escucha en la habitación. Un zumbido indefinible, que María oye sin atreverse a mover un músculo. El zumbido parece llenarlo todo, penetrando como un taladro en el cerebro de María quien, al fin consigue deslizar su mano hasta el conmutador de la luz, encendiendo ésta.

La cámara recoge un gran primer plano de María, con los ojos desorbitados, que se levanta del lecho y se dirige al centro de la habitación.

En el suelo, girando y girando, un motorista de juguete arrastra tras de sí a una muñeca rubia -tosca caricatura de María-, atravesada por varios alfileres.

María, temblando, toma una bata y, sin dejar de mirar la ominosa amenazada que gira y gira en el suelo, abre la puerta y sale.

Sec. 29.-Pasillo mansión Andorf. Interior. Noche

María sale de su habitación. Desorientada, no sabe hacia dónde encaminarse. Todas las habitaciones de ese ala están a oscuras. Tan sólo se divisa luz abajo, en el primer piso, llegando el resplandor desde las escaleras.

María, dominando su terror, se dirige lentamente hacia aquéllas.

Sec. 30.-Escaleras mansión Andorf. Interior. Noche

María camina despacio hacia el resplandor de abajo. Se detiene un momento ante la barandilla de la escalera y desciende, poco a poco, esperando cualquier terrible sorpresa de un momento a otro.

Mientras baja, ve cómo, por debajo de la puerta del estudio del profesor Andorf surge luz. Al suponer que su anfitrión aún está bajando imprime más rapidez a su descenso y se dirige casi corriendo hacia la puerta del despacho.

Sec. 31.-Planta baja mansión Andorf. Y puerta despacho. Interior. Noche

María llega ante la puerta del despacho de Andorf. Cuando va a llamar con los nudillos, escucha un quejido casi inhumano, que procede del interior del estudio. María se detiene, sobrecogida de nuevo. Pero su valiente espíritu se sobrepone y presta atención a los sonidos de detrás de la puerta.

En el estudio hay ruidos de muebles que son empujados con violencia y de nuevo el sollozo de angustia. María va a poner la mano en la puerta. Y otra vez se detiene al escuchar voces.

Un hombre y una mujer discuten, en voz baja, pero tensa.

Las frases no llegan con claridad a los oídos de María, quien está asistiendo a un nuevo drama, del que desconoce los protagonistas y las razones.

Los sonidos del estudio se aproximan a la puerta, por lo que María se aparta de ella, aplastándose contra la pared, en las sombras.

Por fin, puede captar con claridad la voz de Andorf que, iracunda, dice:

ANDORF (OFF)

¡Estoy dispuesto a todo! ¿Me oyes? ¡A todo!

Una voz femenina que María no puede identificar, replica:

VOZ FEMENINA (OFF)

No podrás impedirlo. Nadie podrá.

ANDORF (OFF)

¿Es posible que hayas llegado a ...?

VOZ FEMENINA (OFF)

Tú sabes muy bien por qué. Yo soy una...

Se escucha el sonido de un golpe. Unos pasos precipitados se acercan. María se pega más a la pared.

Se abre la puerta del estudio y un Andorf transfigurado, con el rostro deformado por la cólera sale arrastrando tras de sí una figura femenina. Se trata de Ana. Una Ana de aspecto enloquecido y lloroso, con las ropas en desorden. Andorf la sujeta de las manos, tirando de ella con violencia. Al traspasar el umbral de la puerta se vuelve a decirle:

ANDORF

¡Te demostraré en qué consiste nuestra herencia!

ANA

¡No! ¡No me lleves allí!

ANDORF

¡Vamos!

María no ha sido vista. Desde las sombras, contempla cómo Andorf arrastra a su hermana hacia la puerta principal de la casa y como salen ambos al parque.

María, llevada por un impulso irresistible, les sigue a la oscuridad de la noche.

Sec. 32.-Parque mansión Andorf. Exterior. Noche

María observa alejarse a Andorf y a Ana, que sigue debatiéndose inútilmente entre las fuertes manos de aquél, en el parque iluminado por la luna María corre silenciosamente entre los frondosos árboles, en pos de la dramática pareja.

Asombrada, se detiene al comprobar que los Andorf están forcejeando ante la entrada del panteón familiar.

De repente, Ana consigue soltarse de las manos de Andorf y huye hacia la casa. María se oculta y ve pasar junto a ella a la muchacha, que lleva el terror pintado en sus desencajadas facciones.

Andorf ha quedado junto al panteón, rígido e inmóvil.

María se desliza también hacia la mansión, mientras Ana desaparece en el interior de la misma.

Sec. 33.-Planta baja mansión Andorf. Interior. Noche

María entra con sigilo en la casa. Hay luz en el salón principal.

María duda entre dirigirse a ello continuar hacia la escalera. Pero en la puerta del salón aparece sonriente Stella, espléndida en su morena belleza, con su inseparable copa en la mano. Viste una bata bajo la que se insinúa su esbelta silueta.

STELLA

Espléndida noche, ¿no crees?

María siente relajarse toda la tensión que ha sufrido en la última media hora. Suspirando, aliviada, se acerca a Stella, con quien penetra en el salón.

Sec. 34.-Salón mansión Andorf. Interior. Noche

Stella ofrece una copa a María, que ésta acepta.

STELLA

No te van bien los baños de luna, María. Está muy pálida.

María va a responder, pero Stella la silencia con un gesto.

STELLA

Ya sé, ya sé. Has asistido a un "show" familiar.

He visto entrar a Ana.

María apura parte de su copa y moviendo la cabeza, desconcertada interroga:

MARÍA

Pero, Stella, ¿qué... qué...?

Stella enciende un cigarrillo y sonríe con la misma encantadora naturalidad que si tratara de un juego divertido.

STELLA

¿Aún no te has dado cuenta de que Ana está ligeramente... loca?

María se aproxima a Stella y exclama con seria expresión:

MARÍA

Yo creo que Ana se siente sola y desgraciada.

Stella deja su copa en una mesa, de la que coge algo que muestra a María: es el motorista de juguete con la muñeca de los alfileres.

STELLA

Y... ¿qué me dices de esta deliciosa broma?

La encontré en tu habitación.

María suspira con desaliento. Bebe un poco de su copa y pregunta a su vez:

MARÍA

¿Crees que ha sido Ana?

STELLA

¿Quién, si no?

María se mueve por el salón completamente desorientada. Stella mira por uno de los ventanales hacia el parque.

STELLA

Vamonos de aquí. Viene mi hermano y no debe estar de buen humor.

Las dos mujeres salen del salón, Stella apaga la luz.

Sec. 35.-Habitación de María. Interior. Noche

María está sentada sobre su cama. Stella retoca su cabellera ante el espejo.

STELLA

Con sinceridad, María: después de lo que ha pasado no te reprocharía que te largaras mañana mismo de aquí.

María tiene entre sus manos el juguete mecánico que antes tanto la asustó. Lo deja sobre la cama y responde:

MARÍA

Escucha, Stella: Soy de una raza dura e inquisitiva. Hemos sobrevivido a persecuciones, campos de exterminio y matanzas sin fin. Estoy dispuesta a quedarme hasta que vuelva mi padre y quiero saber la verdad de todo lo que ocurre.

Stella se vuelve hacia su amiga y le sonrío:

STELLA

Está bien. Pero cierra tu puerta con llave. Buenas noches.

Stella sale de la habitación. María duda ante la puerta cerrada. Por fin, la cierra con el pestillo y vuelve al lecho, mientras sus manos toman de nuevo al pequeño motorista de juguete.

Sec. 36.-Terraza

Junto a la balaustrada, Marius y María, tras un primer plano de las manos de Marius con el motorista y la muñeca.

MARIUS

Increíble. ¿Por qué habrá hecho Ana semejante cosa?

MARÍA

Tenemos que aclarar todo esto, Marius.

Ana, resplandeciente en su conjunto de mañana, aparece en la terraza, diciendo con alegría:

ANA

¡Buenos días!

Marius deja caer el juguete por delante de la balaustrada. Él y María se acercan a la mesa donde está servido el desayuno y ante la que ya se ha sentado Ana.

María escruta el rostro de Ana, en el que ninguna huella ha quedado de la noche anterior. La muchacha se comporta con una perfecta naturalidad.

María y Marius intercambian una mirada.

Enfocado desde lejos, el trío desayuna tranquilamente.

Sale a la terraza el profesor Andorf. Su aparición no provoca reacción alguna en su hermana, a la que observan María y Marius.

ANDORF

Hola, María. Buenos días.

El rostro del profesor, en cambio, aparece más serio que de costumbre y parece evitar mirar a Ana.

MARIUS

Tengo preparado el trabajo para hoy profesor. Si le parece, podemos continuar con...

El profesor le interrumpe:

ANDORF

Esta mañana no vamos a trabajar, Marius. ¿Por qué no lleva a las chicas al lago? Quisiera ir al pueblo a ver cómo van las cosas.

Ana, con naturalidad, replica:

ANA

Si no os importa me quedaré en casa. Tengo unas cartas por escribir.

MARIUS

¿Y Stella?

La doncella, que va y viene alrededor de la mesa del desayuno observa:

DONCELLA

La señorita Stella ha dejado una nota en la puerta de su habitación. No quiere que se le llame hasta las once.

Ana sonríe con verdadero encanto:

ANA

Pobre Stella... otra vez su insomnio.

Marius se levanta, tras apurar el último sorbo de su café.

MARIUS

Bien. En un cuarto de hora estaré listo, María.

MARÍA

Te espero en el parque.

Sec. 37.-Parque mansión Andorf. Exterior. Día

María pasea por el parque aproximándose al panteón de los Andorf al que mira de reojo. En la terraza, el profesor y Ana parecen hablar con calma.

María pasa por delante del panteón. La certidumbre de saberse observada le hace buscar a su alrededor. A la entrada del parque junto a la puerta, una figura enlutada se recorta bajo el luminoso sol de la mañana.

María se detiene. Durante un segundo contempla la figura, que, de repente, se acerca a ella con paso rápido.

Es la viuda de Max, Ursula. María cree reconocerla y, a su vez se aproxima. Al llegar una junto a la otra, María profundiza en el sufrimiento de la mujer.

MARÍA

No sabe cuánto siento lo de Max.... ¿Quiere ver al profesor?

URSULA

Sólo quería hablar un momento con usted.

Ursula coge las manos de María y las aprieta con fuerza.

URSULA

Albert me ha dicho que pudo hablarles una palabras...

María contempla fascinada la terrible expresión de la viuda. Sus manos le duelen.

MARÍA

Primero pidió ayuda. Luego dijo: "Los motoristas... Ya sé lo que..."

URSULA

¿Nada más? ¿No dijo nada más?

MARÍA

No. Lo siento de veras.

Ursula comienza a hablar muy excitada.

URSULA

Max había descubierto algo. Por eso lo mataron. Y no en el castillo de Vanhoff.

MARÍA

Allí fue donde le encontramos, Ursula.

La mujer se deja arrastrar por su dolor. Suelta las manos de María y hace gestos de impotencia.

URSULA

Si hubiera podido decir algo más... Tenía polvo rojizo en las botas... De la montaña... De los pueblos abandonados...

MARÍA

¿Qué pueblos?

URSULA

Están escondidos allí... Yo los encontraré...

La mujer da media vuelta y sale precipitadamente del parque, sin escuchar las llamadas de María.

MARÍA

¡Ursula! ¡Espere! ¿Qué va a hacer?

Una vetusta camioneta se pone en marcha al otro lado de la verja y desaparece en medio de una nube de polvo.

María se vuelve. Junto a ella está Marius moviendo la cabeza apesadumbrado.

Sec. 38.-Inmediaciones del pueblo. Exterior. Día

El "Jeep" que conduce Marius y en el que van Andorf y María marcha hacia el pueblo, que se ve a lo lejos.

El gesto de Andorf es de gran hermetismo.

Sec. 39.-Calles del pueblo. Exterior. Día

Al entrar el "Jeep" en el pueblo, sus tres ocupantes perciben de inmediato que algo extraño está sucediendo. Casi todas las puertas están pintadas con un gran ojo. Las ventanas ostentan manojos de plantas cruzadas entre sí y extravagantes signos aparecen en las fachadas de las casas, especialmente el "ank".

MARÍA

¿Qué es esto, Dios mío?

Apenas hay gentes por las calles. Y las que, por necesidad se ven obligadas a permanecer en ellas, adoptan una furtiva y temerosa actitud.

Al profesor Andorf contempla todo con mirada de acero.

ANDORF

Me temo que es la reacción por la muerte de Max.

La superstición otra vez.

El "Jeep" llega ante el cuartelillo de los guardabosques. Andorf pide a Marius que se detenga, salta del vehículo y penetra en el interior de la casa.

MARÍA

Marius, estamos en el Siglo Veinte. ¿Cómo es posible que...?

MARIUS

Esta región tiene una historia llena de episodios de brujería, de Magia Negra y de culto al diablo. Cuando sucede algo que no entienden, lo achacan de inmediato al mal de ojo o a los malos espíritus.

MARÍA

Son seres de carne y hueso. Yo los he visto.

Andorf aparece en la puerta del cuartelillo, acompañado del cabo Albert. Hablan unos instantes y Andorf se acerca al "Jeep".

ANDORF

Dice el cabo que el pueblo entero está aterrizado. Ursula, la mujer de Max, ha desaparecido. Alguien está reavivando los viejos terrores de la región.

María acusa en su expresión la noticia de la desaparición de Ursula. Va a comentar su conversación de la mañana, pero se detiene y obliga a Marius con un apretón de la mano a que calle también.

ANDORF

Corre el rumor de que va a celebrarse en algún lugar un antiquísimo ritual diabólico...

Andorf, parece trastornado, frenético.

¡Hay que detener esto como sea!

Y, seguido del cabo, camina rápidamente calle arriba.

Marius interroga a María:

MARIUS

¿Por qué no has dicho que Ursula vino esta mañana a...?

MARÍA (INTERRUMPIÉNDOLE)

Se dónde está Ursula y vamos a ir tú y yo ahora a buscarla.

Marius adopta una actitud seria.

MARIUS

Esto no es un juego, María.

María reacciona con enérgica expresión:

MARÍA

Mírame, Marius. ¿Crees que estoy jugando? Yo voy en busca de Ursula, porque quiero saber la verdad, ¿entiendes? ¡La verdad! Y ahora... ¿me llevas o no?

MARIUS

¿A dónde?

MARÍA

¿Conoces los pueblos abandonados de la montaña?

Marius asiente.

MARÍA

¿A qué esperas?

MARIUS

El profesor puede necesitarme y...

Una mirada fulminante de María hace que el "jeep" arranque y salga con rapidez del pueblo.

**Sec. 40.-Carretera secundaria. Paraje montañoso.
Exterior. Día**

Marius conduce de no muy buena gana. Una nube de polvo sigue al "Jeep" por la tortuosa carretera secundaria.

María le observa en silencio.

Una enorme montaña aparece a lo lejos.

Marius la señala con la mano izquierda.

MARIUS

Ahí está. ¿Sabes cuántos pueblos abandonados hay en esa zona?

María se encoge de hombros.

MARIUS

Por lo menos una docena. Vacíos, muertos. No hay nada allí, sino abandono y desolación.

MARÍA

Lugares perfectos para ocultarse.

El "Jeep" continúa su marcha.

Sec. 41.-Paraje montañoso. Exterior. Día

Panorámica del "jeep" dando tumbos por la depreciable carretera, en medio de un paisaje agreste y grandioso.

MARÍA (OFF)

¿Por qué abandonó la gente estos pueblos?

MARIUS

Sequías, aludes, epidemias, mal de ojo... Yo creo que la gente emigró por la pobreza en que estaba sumida.

**Sec. 42.-Camino de la montaña. En la cercanía de un
pueblo abandonado. Exterior. Día**

El "Jeep" asciende penosamente el camino.

Un caserón destartado y amenazando derrumbarse aparece a lo lejos junto a un pequeño lago.

MARÍA

¿Qué es ese caserón?

MARIUS

Un antiguo balneario.

María contempla el semiderruido edificio mientras el "Jeep" marcha a buena velocidad.

MARÍA

¿Por qué no echamos un vistazo aquí?

MARIUS

Lo dejaremos para la vuelta. Los pueblos están lejos.

El caserón se pierde a lo lejos tras el "Jeep".

Sec. 43.-Interior pueblo abandonado. Exterior. Día

El "Jeep" recorre muy despacio la calle central del pueblo, que, en realidad, está constituido por un montón de ruinas calcinadas por el sol.

María y Marius observan las huellas, que, al parecer, ha dejado la camioneta de Ursula y salen del pueblo.

Sec. 44.-Camino montaña. Exterior. Día

El "Jeep" sigue su marcha por el tortuoso camino.

Sec. 45.-Calle de otro pueblo abandonado. Exterior. Día

El "Jeep", cubierto ya de polvo, camina lentamente en la calle central de otro pueblo abandonado. Al torcer una esquina, aparece un hombre cargado con un carretillo en mitad de la calzada de tierra.

MARÍA

Al parecer, todavía queda alguien.

Marius detiene el vehículo. El hombre al verles, parece sorprendido y abandona el carretillo.

MARIUS

Hola, amigo.

HOMBRE

Hola.

MARIUS

Creíamos que este pueblo estaba deshabitado.

HOMBRE

Y lo está. Aquí vivo sólo yo, dedicado a mi negocio.

MARÍA

¿Negocio?

HOMBRE

Sí. Champiñones. Cultivo champiñones en las casas abandonadas. Un día también me iré. En cuanto reúna algún dinero.

MARIUS

Escuche. Andamos en busca de una camioneta antigua. Ha debido pasar por aquí no hace mucho.

El hombre se rasca la cabeza desorientado.

HOMBRE

No puedo ayudarles.

MARÍA

Pero ¿ha pasado o no ha pasado por aquí esa camioneta?

El hombre vuelve a rascarse la cabeza.

HOMBRE

Puede que sí, puede que no.

MARIUS

Hemos seguido sus huellas hasta unos kilómetros atrás. ¡Ha tenido que pasar por aquí!

El hombre extrae de su astrosa americana un frasco de licor, de la que trasiega un buen sorbo. Luego dándose cuenta de su fallo, limpia el gollete y se la ofrece a María, quien rechaza el ofrecimiento lo mismo que que Marius.

El hombre sin mirar a los recién llegados masculla:

HOMBRE

No digo ni que sí, ni que no.

MARÍA

Marius, vámonos. Este hombre quiere burlarse de nosotros...

Marius va a hacer arrancar el "Jeep", pero el hombre se aferra a la portezuela.

HOMBRE

¡No se vayan! ¡Esperen!

MARIUS

¿Pasó o no la camioneta?

HOMBRE

Los champiñones requieren oscuridad, ¿saben? Y desde los sótanos, no se oye nada de lo que pasa arriba. He estado mucho tiempo en los sótanos esta mañana.

MARIUS

Gracias por la información.

Ruge el motor del "Jeep". El hombre no suelta la carrocería. Marius le mira airadamente.

MARIUS

Vamos. Suelte.

El hombre está sudando.

HOMBRE

Tengo agua fresca.

MARIUS

¡Suelte!

HOMBRE

¿No quieren ver cómo cultivo mis champiñones?

MARIUS

¡Largo!

Y golpea los nudillos del hombre, haciendo saltar hacia adelante el "Jeep", que sale del pueblo velozmente, mientras el hombre, con las manos entrelazadas se queda envuelto en polvo, con la mirada fija en el vehículo que se aleja, solo y como un desamparado espantapájaros.

Mientras el "Jeep" sale del pueblo María recrimina a Marius:

MARÍA

¿Por qué le has golpeado? Ese hombre sólo quería la compañía de unos seres humanos...

MARIUS

¿No has visto cómo te miraba?

El "jeep" sigue su marcha por el paisaje desolado.

Sec. 46.-Tercer pueblo abandonado. Exterior. Día

Lentamente, el "Jeep" entra en el pueblo, polvo, hierba, abandono y ruina reinan por doquier.

María pide a Marius que detenga el "Jeep". En una de las desvencijadas puertas se ve, casi desleído por la lluvia y por la inclemencia del tiempo un gran ojo pintado.

Dejando el vehículo en medio de la inútil calzada, Marius y María avanzan por la calle central y desembocan en la plaza del pueblo. Un ominoso silencio, tan sólo roto alguna vez, por el ruido de madera agitada por la tenue brisa, lo invade todo.

MARÍA

¡Qué silencio más terrible!

Los dos jóvenes han llegado al centro de la plaza. Una inminente sensación de peligro ha invadido, sin saber por qué a María.

De repente, un tremendo fragor conmueve el ambiente, sobresaltando a María y a Marius.

Por cada calle que desemboca a la plaza, aparece una moto obstruyendo por completo cualquier intento de fuga por parte de la pareja. Los “ángeles del infierno”, enmascarados por los cascos y las gafas. Forman un lento cerco en torno a María y Marius.

La pareja intenta dirigirse hacia la calle en que dejaron el “Jeep”. Pero los motoristas lo bloquean todo, acercándose cada vez más, en un inquietante círculo lleno de amenazas.

Marius coloca a María a su lado y se apresta a la defensa, mientras el círculo de máquinas se va acercando implacablemente.

Cuando las máquinas se encuentran a un par de metros de la pareja, los motoristas descienden de ellas. En sus rostros semiocultos se dibujan crueles expresiones. Comienzan a aparecer navajas estiletos, cadenas de bicicleta y puños americanos.

Marius pasa a la acción desesperadamente. Es fuerte y ágil y conoce la forma de defenderse. Pronto ruedan por el polvo dos de los forajidos. Bajo el brutal calor del sol, se entabla una desigual pelea.

Mientras tanto, María es arrastrada hacia una de las casas en ruinas. Se debate con ferocidad, en medio de las risas de los “ángeles del infierno”, ninguno de los cuales ha pronunciado hasta el momento ni una palabra.

María, en el último momento, puede vislumbrar a Marius, caído en el polvo, mientras varios enemigos le golpean con saña.

MARÍA

¡Marius! ¡Marius!

Sin poder defenderse, María es engullida por la penumbra de la casa.

Sec. 47.-Casucha pueblo abandonado. Interior. Día

En la penumbra de la casucha María, sujeta por las muñecas, pende de una cuerda atada a una viga del techo. Con las ropas desgarradas y agotada por la lucha, contempla los crueles rostros semiocultos que la rodean. Las expresiones que ve a su alrededor le parecen una pesadilla.

Súbitamente una silueta se recorta en la puerta. Afuera ya no se oye nada.

La figura de la motorista que arrojó su pañuelo al rostro de María en el episodio inicial de la carretera, se acerca lentamente. Al contrario que sus compinches, llenos de polvo, su mono de cuero negro, que se adhiere a su cuerpo como una segunda piel aparece reluciente e impoluto.

María no puede ver su rostro, pues la mujer permanece siempre de espaldas a la puerta, a contraluz.

Cuando llega junto a María, la mujer saca un agudo estilete. Por un momento, y merced a una rendija de la ruinosa casucha por la que se filtra un rayo de sol, María contempla una sardónica sonrisa en la cara enmascarada por el casco y las gafas.

María supone que va a morir, pero consigue reprimir el intenso terror que la domina.

El estilete se acerca a su cuello. María cierra los ojos.

La punta del arma se pasa caprichosamente por la garganta de la indefensa muchacha, quien consigue exclamar rabiosamente.

MARÍA

¡Cobarde!

Una risita es la respuesta a su insulto. El estilete abandona la garganta de María y traza un incruento itinerario sobre su piel, posándose suavemente sobre uno de los párpados y luego sobre el otro.

En el pesado ambiente, se escucha el ronco respirar de los asesinos.

El estilete, por fin, desciende de nuevo, y como un desprecio, corta limpiamente la camisa de María por el hombro y el brazo izquierdo.

Luego sobre la piel desnuda, se apoya con más fuerza, hasta hacer brotar un hilillo de sangre.

De nuevo se escucha la indescriptible risita de la enmascarada.

Alguien, de súbito, pone a los pies de María un brasero del que se desprende un humo denso y pegajoso.

Una abominable sensación de agonía inunda a la muchacha. Todo parece girar a su alrededor. Le han soltado los brazos, rodeada por los asesinos, frente a la enmascarada del mono negro, María se tambalea, mientras una nube rojiza se introduce en sus pensamientos.

Las caras que llenan su campo de visión se deforman, se estiran, vibran y parecen licuarse en el humo rojo. Por primera vez, y de una manera distorsionada, María comprueba que de los cuellos de toda la banda cuelgan medallones que no son sino símbolos "ank".

Cambian los colores de las cosas. María percibe imágenes delirantes, signos cabalísticos, horribles imágenes de vuelos hacia el infierno. Ve a Marius muerto y con una horrible herida en la garganta. Al profesor Andorf riendo como un demente, ante el paso de mil veces repetido de un motorista de juguete.

Y luego, el estrépito de un millón de motocicletas, confundido con el de su propio corazón, a punto de estallar. El suelo se aproxima lentamente, se aproxima lentamente, se...

Sec. 48.-Salón caserón abandonado. Interior. Atardecer

Con un gemido María se despierta. Se encuentra en un lugar desconocido para ella, en penumbra.

Intenta incorporarse, pero un gran mareo se lo impide. Penosamente, se acerca, arrastrándose por el suelo, hacia una luz que vislumbra a lo lejos.

Se trata de un ventanal semicerrado. Tambaleándose, consigue ponerse en pie, y como una ebria, se aproxima a la luz.

Está demasiado débil para abrir el ventanal de bisagras enmohecidas y maderas hinchadas por la humedad. Pero a través de su abertura puede ver el resplandor rojizo del sol que se pone sobre el lago que vieron juntos Marius y ella junto al balneario que es por lo tanto donde debe encontrarse.

La muchacha se apoya sobre el ventanal. Está semidesnuda, cubierta de sangre y de polvo. Cuando recobra la respiración normal, trata de salir del caserón, venciendo el estado de confusión en que se encuentra.

María, como un auto, atraviesa el salón del que sale.

Sec. 49.-Habitación caserón abandonado. Interior. Atardecer

Guiada por la luz que se filtra por los intersticios de las ventanas, María cruza gimiendo una gran habitación, desembocando en un largo pasillo, ante el cual se detiene un instante a descansar.

Sec. 50.-Pasillo corredor abandonado. Interior. Atardecer

Mientras María descansa, respirando con angustia, escucha un ruido.

Luego, el ruido se repite, con los ojos desorbitados, María contiene la respiración para percibir con claridad el ruido. Es un sonido rítmico, como si alguien llamara una vez a una puerta con los nudillos y fuera repitiendo la llamada.

Un fuego de demencia brilla en los ojos de María. Llorando y gimiendo se adentra en el corredor, a cuyos dos lados hay sendas hileras de puertas, con viejos números de latón en los dinteles. Rotos sus nervios, María grita, mientras va abriendo una puerta y luego la de enfrente, cayéndose e incorporándose:

MARÍA

¡Basta ya! ¡Basta! ¡Matadme de una vez! ¿Lo oís? ¡Matadme de una vez!

Detrás de las puertas sólo hay habitaciones abandonadas y alguna que otra rata, que huye ante María. Ésta deja de gritar y gime.

MARÍA

Marius... Marius... ¿Qué te han hecho? ¿Dónde estás?

Al abrir la séptima puerta, a la altura de sus ojos, unos pies se balancean. Incapaz de soportar tanto horror, María contempla alucinada el cuerpo de Ursula, ahorcado de una viga del techo.

Un alarido demoniaco resuena en el vacío caserón. María corre por el pasillo.

Sec. 51.-Dependencias del caserón. Interior. Aardecer

María corriendo por habitaciones, salones y pasillos vacíos.

En uno de los salones, tropieza con una vieja y desvencijada pianola, que se pone en marcha con destemplados sonos.

Sec. 52.-Vestíbulo caserón. Interior. Atardecer

María ha conseguido encontrar la escalera y desciende por ella, como hipnotizada. Atraviesa tambaleante el vestíbulo y llega a la

puerta de entrada al caserón. Pretende abrirla pero esta cerrada con llave. Con el primer objeto que encuentra, descarga golpes enloquecidos sobre la cerradura hasta que consigue romperla.

Tira de la puerta con sus últimas fuerzas.

Y en el umbral de espaldas al sol que agoniza en la montaña, está la severa figura del profesor Andorf.

María cae desvanecida en los brazos del profesor.

Sec. 53.-Habitación María (mansión Andorf). Interior. Noche

María despierta a punto para ver a Ana que se aproxima para ponerle una compresa en la frente. Sentada junto a la cama se encuentra Stella.

Al verla despertar, las muchachas sonrien:

MARÍA

¿Y Marius?

La expresión de las dos hermanas se entristece. María, haciendo un esfuerzo, vuelve a preguntar.

MARÍA

¿Está... muerto?

Ana le contesta solícitamente:

ANA

No le han encontrado. Nuestro hermano organizó un grupo para buscaros. Ha llegado la policía de la ciudad. Está esperando afuera. ¿Tienes fuerzas para contestar a sus preguntas?

María niega con la cabeza.

ANA

El médico dice que no tienes ninguna herida grave, sino un gran "shock". Pero lo que digas puede salvar a Marius.

María llora silenciosamente, sintiéndose culpable de lo que haya podido ocurrir a Marius. Consigue reprimir el llanto y acepta.

MARÍA

Tienes razón. Que pasen.

Ana sale y al poco vuelve a entrar con el profesor Andorf y con un hombre, de macizo aspecto y cara como tallada a puñetazos.

ANDORF

¿Cómo te encuentras, María?

María hace un gesto de asentimiento.

ANDORF

Te presento al Superintendente Harberg.

El superintendente esboza una sonrisa que resulta extraña en su duro rostro de boxeador. Va a dirigir la palabra a María, cuando se detiene. Sus facciones comienzan a contraerse, a experimentar espasmos y raros tics, y por fin, prorrumpe en un estruendoso estornudo. Tras sonarse precipitadamente con un gran pañuelo, le dice a Stella, luego de una avergonzada y rápida inspección ocular de la habitación:

SUPERINTENDENTE

Por favor, señorita, ¿quiere retirar esas flores, si no le molesta?. Tengo una gran alergia a las... ¡Archissss!

Y vuelve a estornudar.

Stella retira las flores. La expresión del policía se alivia considerablemente. Con cautelosas maneras, toma asiento junto a María y comienza:

SUPERINTENDENTE

Ya sé, señorita, que va a ser muy duro para usted. Pero es de suma importancia que me cuente exactamente qué ha sucedido desde que usted y ese joven abandonaron el pueblo.

Sec. 54.-Salón mansión Andorf. Interior. Noche

El Superintendente y Andorf discuten sobre la situación. El policía está paseando, mirándolo todo. Ve una caja de habanos, la abre y admira la marca. El profesor, que está tascando su pipa, le aconseja:

ANDORF

Sírvase, por favor.

Como diciendo para sí “qué suerte he tenido”, el superintendente corta de un bocado el extremo del habano y lo enciende con deleitación.

En ese momento entra Troldo Runf con buenas noticias:

TROLDO

Dice Ana que María duerme tranquila.

Y, mirando al policía, toma asiento.

Mientras contempla las volutas de humo de su habano, el policía comenta:

SUPERINTENDENTE

Pues bien, señores. Estoy acostumbrado a tratar con maleantes, con rateros, descuideros, paristas, reventadores, pervertidos sexuales, proxenetas y asesinos urbanos. Pero es la primera vez que tengo que enfrentarme a un lío en que se mezclan gamberros motorizados, castillos medievales y leyendas de magia negra.

TROLDO

Acabo de llegar del pueblo. Ya se sabe todo. Y hay gente que piensa en marcharse de aquí para siempre. Todos, o casi todos, creen en las antiguas maldiciones.

SUPERINTENDENTE

¿Antiguas maldiciones? Señores, aquí se han cometido 3 asesinatos, una agresión con tortura, comprobada y un 4.º asesinato muy probable.

El profesor Andorf se levanta y dice:

ANDORF

Los pueblos de la montaña en todo el mundo tienen sus ritos terroríficos. En los Cárpatos, el vampirismo, en el Tibet, el “yeti” o abominable hombre de las nieves incluso Francia cultiva el mito del hombre-lobo.

El policía parece tener una idea repentina. Apuntando con su mascado habano al profesor, le pregunta:

SUPERINTENDENTE

Dígame, profesor: ¿hay en estas montañas yacimientos de oro o de plata? ¿Existen minas de diamantes?

Troldo Runf contesta por Andorf:

TROLDO RUNF

Lo único que tenemos es madera y ganado, superintendente.

El superintendente mueve la cabeza apesadumbrado. Luego, reacciona:

SUPERINTENDENTE

Y champiñones, yo sólo creo en motivos tangibles, comunes y corrientes. En este siglo, los crímenes son por dinero o por algo que valga dinero.

TROLDO RUNF

¿Y qué me dice del crimen pasional?

Una lluvia de cenizas, corrobora el ampuloso gesto del policía:

SUPERINTENDENTE

¡Hombre! ¡No creerá usted que una docena de motoristas va a ir liquidando a la gente por estas montañas por motivos pasionales!

Andorf, con la mirada perdida tuerca en la conversación:

ANDORF

Nos encontramos ante una situación poco corriente en esta época, superintendente. Sin embargo, en Estados Unidos han tenido que hacer frente a sectas diabólicas como las de Manson. Mucha gente de las ciudades, busca hoy en el espiritismo o en los viejos cultos sanguinarios un escape a su frustración y a su soledad.

El Superintendente ha escuchado al profesor con la boca abierta, lleno de admiración, luego, reflexiona, mascando furiosamente su cigarro:

SUPERINTENDENTE

Entonces, usted piensa que los motoristas son...

ANDORF

Sí, pienso que los motoristas son unos asesinos que de alguna forma han descubierto la existencia de la secta de adoradores del Diablo que aterrorizó la región en el Siglo XII y quieren implantarla de nuevo.

SUPERINTENDENTE

...con una mujer al menos, en la banda...

La expresión del profesor Andorf es rígida tras este inciso del policía.

Unos discretos golpes suenan en la puerta.

ANDORF

¡Adelante!

El cabo de los guardabosques, acompañado de un policía de la ciudad penetran en la habitación, dando muestras de cansancio.

SUPERINTENDENTE

Y... ¿Bien?

POLICÍA

Hemos batido la zona de los pueblos abandonados. Ni una huella de los motoristas ni del joven desaparecido.

SUPERINTENDENTE

¡Estamos listos!

TROLDO RUNF

He nacido en este pueblo y se que es imposible encontrar por las montañas a alguien que quiera ocultarse.

SUPERINTENDENTE

La frontera está cerca. ¿No tendrán su cuartel general al otro lado?

TROLDO RUNF

Puede ser.

SUPERINTENDENTE

¿Han encontrado, al menos, al tipo aquel que cultiva champiñones?

POLICÍA

Sí, señor. Le hemos detenido. Está en un coche afuera.

Por sus gestos, parece como si el cerebro del Superintendente fuera a echar humo de un momento a otro.

El Superintendente se dirige a Andorf:

SUPERINTENDENTE

¿Le importa que interroguemos a ese hombre aquí?

ANDORF

Como guste. Comprendo que no quiera instalarse en el pueblo.

SUPERINTENDENTE (al policía)

Tráiganlo.

El policía desaparece. El cabo de guardabosques se queda junto a la puerta.

SUPERINTENDENTE

¿Quería usted algo?

Albert vacila y al fin exclama:

CABO

Es en el pueblo...

SUPERINTENDENTE

¿Qué pasa en el pueblo?

CABO

La gente está desapareciendo.

SUPERINTENDENTE

¿Cómo? ¿Desintegrándose en el aire? ¿Filtrándose por las paredes?

TROLDO

Se dice por el pueblo que va a haber una reunión secreta para ahuyentar el mal de ojo.

El superintendente hace un gesto de incomprensión. En ese momento su subordinado aparece con el hombre que cultiva champiñones en el pueblo abandonado. El Superintendente se aproxima

a él, examinándolo de pies a cabeza. El hombrecillo, amedrentado, mira a su alrededor, sin entender mucho lo que está ocurriendo.

SUPERINTENDENTE

¿Cómo se llama usted?

HOMBRECILLO

Kubrack Anton.

El Superintendente se vuelve a los presentes y pregunta:

SUPERINTENDENTE

¿Alguno de ustedes le conoce?

Troldo se acerca al hombrecillo y le examina con la misma actitud que si reconociera a un caballo.

TROLDO

Yo le compro parte de sus cosechas.

SUPERINTENDENTE

Así es que, señor Kubrack, se dedica usted al cultivo del champiñón,

HOMBRECILLO

Sí, señor. Pero ¿qué hay de malo en eso? ¿Por qué me han detenido?

SUPERINTENDENTE

Sólo pretendemos que conteste a unas preguntas.

HOMBRECILLO

Mire usted, señor. Yo no sé nada. Yo estoy allá arriba, solo, sin ver a nadie durante semanas, más que a los camioneros que suben a por mis champiñones.

SUPERINTENDENTE

¿Qué sabe de los motoristas?

HOMBRECILLO

¿Qué motoristas?

SUPERINTENDENTE

¿Pretende afirmar que no ha visto ni oído a los motoristas?

HOMBRECILLO

No sé de qué me habla.

SUPERINTENDENTE

Pero sí ha visto al señor Kleiber y a la señorita Rosenthal esta mañana.

HOMBRECILLO

Sí. Les ofrecí agua fresca y no quisieron. Les invite a que vieran mis cultivos y tampoco quisieron verlos.

SUPERINTENDENTE

Y ¿a la mujer de la camioneta?

En ese momento, irrumpe en el salón uno de los policías de la ciudad.

POLICÍA

¡El pueblo! ¡Algo está pasando en el pueblo!

Andorf, Troldo, el superintendente y el cabo, se dirigen a la puerta del salón precipitadamente.

El primer policía pregunta al Superintendente:

POLICÍA I

¿Qué hacemos con este hombre?

SUPERINTENDENTE

Que se vaya con sus champiñones.

Salen corriendo.

Sec. 55.-Zona parque Andorf. Exterior. Noche

Varios policías y un par de guardabosques aguardan al Superintendente, quien llega corriendo junto con Andorf, Troldo Runf y el cabo Albert.

POLICÍA II

¡Miren!

Sec. 56.-Inmediaciones del pueblo. Exterior. Noche

Allá abajo, en las inmediaciones del pueblo, brillan una luces en la noche. Unas luces intermitentes que, en progresión, se dirigen hacia el pueblo. En la oscuridad de la noche, el efecto de las luces es fantasmagórico. Cerrando la procesión puede verse un círculo de fuego.

Sec. 57.-Zona parque Andorf. Exterior. Noche

TROLDO

¡Antorchas! ¡Vuelven del culto secreto!

El grupo contempla fascinado el espectáculo de las antorchas lejanas que van penetrando poco a poco en el pueblo.

ANDORF

Ya está. Ahora se ha puesto en marcha algo que ya no podrá detenerse.

El Superintendente reacciona:

SUPERINTENDENTE

¡Vamos al coche! ¡Rápidos!

El coche del Superintendente llega casi de inmediato y en él suben Andorf, Runf y el policía. El coche parte con rapidez, abandonando el parque.

Sec. 58.-Calle central pueblo. Exterior. Noche

La calle está sembrada de antorchas apagadas que aún humean, pero no se ve ser humano cuando el coche de la policía llega a toda velocidad.

El coche recorre la calle sin conseguir dar con persona alguna. Se detiene el vehículo y bajan sus ocupantes. El superintendente da unos pasos desconcertado, contemplando la tea humeante que hay a sus pies.

SUPERINTENDENTE

¿Qué locura es esta? ¿Dónde está la gente?

El aspecto del profesor es sombrío. Lentamente, responde:

ANDORF

En sus casas. Lo que tenían que hacer, está hecho.

SUPERINTENDENTE

¡Yo les haré salir!

Aporrea la puerta más próxima, en la que han pintado un gran ojo. Nadie contesta a sus llamadas. Sus hombres le imitan. Los golpes despiertan ecos sin respuesta.

Troldo y el profesor Andorf doblan la esquina de la calle.

Resollando por el esfuerzo, el superintendente arroja con furia su machacado cigarro al suelo.

ANDORF

Venga, superintendente.

Los dos hombres doblan la esquina, seguidos por el policía y el chófer.

El asombrado superintendente contempla, junto a la puerta de una de las casas, precisamente la única en la que falta el ojo pintado, el círculo llameante que no es más que un signo "ank", de gran tamaño, ardiendo.

ANDORF

Es la casa de Marx y Ursula.

Bajo el círculo de fuego yace un cabritillo horriblemente degollado.

Sec. 59.- Parque Andorf. Exterior. Día

María sale lentamente de la terraza. El sol que brilla con intensidad, le deslumbra por un momento. Aún magullada y triste, pasea por la hermosa perspectiva de los salvajes jardines.

Troldo Runf aparece en la verja, sonriente al ver a María y se acerca a ésta.

TROLDO RUNF

¡Hola, María! Tienes muy buen aspecto hoy.

María le sonríe tristemente.

MARÍA

Tres días de reposo y una buena mano de maquillaje.

Caminan juntos un trecho en silencio. María, de repente, ase el brazo de Troldo y le interroga con ansiedad:

MARÍA

¿Se sabe algo de ...?

Troldo comprende de inmediato y completa la frase:

TROLDO

¿... de Marius? No. Nada.

María aprieta los labios, pero no consigue impedir que las lágrimas acudan a sus ojos. Troldo, un poco torpemente, intenta consolarla.

TROLDO

No debes acusarte de algo de lo que no eres culpable ¿Por qué no abandonas todo esto y te reúnes con tu padre enseguida?

María se detiene, rígida y seria:

¿También tú? ¿Por qué todo el mundo quiere que me vaya?

Y se separa bruscamente de su lado, encaminándose hacia la casa.

Sec. 60.- Centralilla de teléfonos. Pueblo. Interior. Día

María entra con decisión en la pequeña central telefónica del pueblo.

La telefonista, una joven de aspecto extraño, la mira con asombro.

MARÍA

Buenos días.

TELEFONISTA

¡Oh, buenos días! ¿Se encuentra bien?

María la mira con frialdad.

MARÍA

Bien, gracias. Pídame este número, por favor.

Y le entrega un papel escrito.

TELEFONISTA

¡Qué pena lo del señor Kleiber! ¿Verdad?

María no contesta, vuelve el rostro y se dirige a la ventana. Desde ésta puede ver al superintendente dialogando con unos vecinos del pueblo, que hacen gestos negativos con la cabeza.

Sec. 61. Calle del pueblo. Exterior. Día

El superintendente dando órdenes a varias patrullas de hombres armados.

Sec. 62.- Inmediaciones castillo Vanhoff. Exterior. Día

Patrulla armada rastreando la colina.

Sec. 63.- Camino de la montaña. Exterior. Día

Guardabosques armados, uno de los cuales lleva un jersey de Marius, batiendo la zona. Perros policía ladran furiosamente junto a ellos.

Sec. 64. Paraje junto a la cascada. Exterior. Día

Los hombres del superintendente buscan en los alrededores de la cascada. Uno de ellos encuentra algo en la orilla, junto al río que

ruge impetuosamente: es la chaqueta deportiva de Marius; precisamente la que llevaba el día de su desaparición. El policía grita:

POLICÍA

¡Eh, mirad! ¡Está manchada de sangre!

Todos acuden para contemplar la ensangrentada prenda. Luego dirigen la mirada a las peligrosas aguas que se despeñan a lo lejos...

Sec. 65. Centralilla de teléfonos del pueblo. Interior. Día

Suena un zumbido. La telefonista avisa a María, que está sentada junto a la ventana, ensimismada en sus pensamientos.

TELEFONISTA

Su conferencia, señorita Rosenthal.

María se apresura a entrar en la cabina. Descuelga el teléfono y dice:

MARÍA

¿Papá? Hola, papá, ¿cómo estás? Sí, muy bien... ¿cómo? ¿Mi voz? Un ligero catarro, eso es todo.

La telefonista, atenta a la conversación, sonríe.

Sec. 66.- Cercanías segundo pueblo abandonado. Exterior. Día

Uno de los vehículos policiales se detiene a la entrada del pueblo.

Del vehículo desciende Kubrack, el hombrecillo de los champiñones.

KUBRACK

Gracias por traerme. Me hubiera jugado la cosecha de hoy.

POLICÍA I

Teníamos que venir de todas formas. Recuerde que debe presentarse allá abajo cada dos días.

KUBRACK

Así lo haré.

El vehículo arranca. Kubrack lo mira alejarse en el polvo del camino. Luego, sonriente, se dirige hacia la calle central del pueblo, moviendo la cabeza. La cámara le sigue en un "travelling" que descubre su satisfacción.

Kubrack penetra en una de las casas.

Sec. 67.- Camino de la montaña. Coche policial. Interior. Día

En el interior del coche policial, uno de los hombres se da cuenta de algo:

POLICÍA I

¡Vaya, hombre! Ese tipo se ha olvidado la chaqueta.

Muestra a su compañero un astroso chaquetón de piel.

POLICÍA II

Parece retrasado mental. Y lo es.

POLICÍA I

No nos cuesta nada volver. Estamos a unos dos kilómetros.

POLICÍA II

¡Tú y tu corazón de oro! ¡Está bien!

El vehículo se detiene y da la vuelta.

Sec. 68.- Casucha pueblo abandonado. Interior. Día

Kubrack está ocupándose de sus champiñones. La puerta de la casucha se abre con un chirriar de goznes. El hombrecillo, sorprendido, levanta la mirada. Al reconocer al recién llegado, sonríe. Se yergue, secándose el sudor, y dice:

KUBRACK

¡Ah es usted! Ya estoy aquí otra vez. Nadie sospecha nada.

Y se ríe estrepitosamente.

Sec. 69.- Calle 2.º pueblo abandonado. Exterior. Día

El vehículo llega al pueblo. El policía Y desciende con el chaquetón de Kubrack en la mano. Al no ver al hombrecillo, grita:

POLICÍA I

¡Kubrack! ¡Kubrack!

Un espeluznante grito de agonía surge de una de las casas.

El patrullero desenfunda su arma, tras tirar al suelo el chaquetón. El otro policía desciende también con la pistola preparada. Los dos hombres comienzan a abrir puertas violentamente.

Por fin, el policía II de una patada derriba la puerta de la casa en que realmente estaba Kubrack. Inmediatamente, llama a su compañero.

Sec. 70.- Casucha pueblo. Plantación champiñones. Día

Los dos policías contemplan, asombrados, a Kubrack, tirado grotescamente entre los champiñones, con un tremendo tajo en la garganta y agonizando.

Un fragor de motor retumba afuera.

Sec. 71.- Habitación de María. Interior. Atardecer

María está acostada, sin desvestir. Nubes de tristeza empañan sus ojos.

Se levanta nerviosamente a por un cigarrillo. Pero el paquete que hay sobre el tocador está vacío. Busca en su bolso inútilmente y, por fin, sale de su habitación.

Sec. 72.- Pasillo mansión Andorf. Interior. Atardecer

María se acerca a la habitación de Ana y llama a la puerta. Nadie contesta y vuelve a llamar.

MARÍA

Ana.

María abre la puerta.

MARÍA

Ana.

Desde la misma puerta, María echa un vistazo a la habitación. Ana no está en élla.

María cierra la puerta y se dirige a la habitación de Stella, llamando también. Tampoco contesta Stella. María da la vuelta sin insistir y se dirige a las escaleras.

Sec. 73.- Escaleras mansión Andorf. Interior. Atardecer

María se cruza en las escaleras con la doncella.

MARÍA

¿Es que han salido las señoritas?

DONCELLA

No las he visto en toda la tarde.

MARÍA

¿Sabe usted dónde hay cigarrillos?

DONCELLA

En el estudio del profesor, creo.

María desciende las escaleras y se encamina al estudio.

Sec. 74.- Biblioteca profesor Andorf. Interior. Atardecer

Desde el interior del estudio en penumbra, la cámara recoge la entrada de María. La muchacha aparece muy decidida, pero la atmósfera del gran despacho parece intimidarla. Hay en la enorme habitación unas gigantescas estanterías antiguas. María avanza entre ellas, mirando a uno y otro lado. Todos exóticos, máscaras de remotas regiones, obsesionantes figuras constituyen la colección del profesor Andorf, toda ella dedicada a la Magia negra y a la Brujería de todos los tiempos.

Cerca del ventanal, que María abre un poco más, está la mesa de trabajo en la que el profesor y Marius escriben-escribían a diario, y que la muchacha contempla con amargura.

Hay un paquete de los cigarrillos predilectos de Marius junto a la máquina de escribir. María lo toma.

De súbito, una extraordinaria sensación de estar fuera del tiempo y en un espacio ajeno a la realidad, sacude su espíritu.

El sol penetra débilmente por el ventanal. María mira fascinada el fulgor de millones de partículas que pululan en la luz crepuscular que rasga la penumbra del estudio.

Lentamente, se aproxima a una de las estanterías. Al azar, toma un libro encuadernado en pergamino. Su título es "NECRONOMICON". Alguna de sus góticas ilustraciones desorbita los ojos de María. Poco a poco, desfilan ante su vista "DAEMONOLORUM", "DE VERMIS MYSTERIIS", "THE WITCH-CULT IN WESTERN EUROPE", LOS MANUSCRITOS PNAKOTICOS, "DE MASTICATIONE MORTUORUM"...

A la temblorosa luz del ocaso, junto al ventanal, María lee unas páginas de este último libro:

MARÍA

"Andorfus Magus incineratus est propter coluit praedia Daemonolorum..." ¡El Mago Andorf fue quemado por cultivar los campos del Demonio!

Arrastrada por el enloquecedor ritmo de los acontecimientos María musita:

MARÍA

¡Un Andorf quemado vivo por prácticas diabólicas!

La muchacha deambula por el estudio con el libro en la mano y acosada por mil pensamientos horribles.

MARÍA

¡Prácticas diabólicas!

El profesor Andorf está tras ella cuando María gira en su casi inconsciente deambular por el estudio.

Sec. 75.- Casucha pueblo abandonado. Interior. Atardecer

El interior de la casucha donde yace muerto Anton Kubrack está ampliamente iluminado. Sentado en un cajón de embalaje, el superintendente contempla al degollado-hombrecillo. Tras él, muy compungidos, están el Policía I y el Policía II.

El superintendente agita un puño cerrado ante sus propias narices para abrirlo después exhibiendo un medallón en forma de signo “ank”. Con furiosa expresión estudia un instante el símbolo y luego se vuelve a sus subordinados.

SUPERINTENDENTE

O sea que, resumiendo, servisteis a la víctima en bandeja de plata al asesino.

POLICÍA I

Usted nos dijo que podíamos traerlo.

SUPERINTENDENTE

Lo que no os dije es que fuerais mas tontos que de ordinario.

Los dos policías intercambian una desolada mirada.

El superintendente examina la casucha con cierta indolencia. Luego reflexiona como para sí mismo.

SUPERINTENDENTE

Bien: recapitulemos. Un camionero, el jefe de los guardabosques, la esposa de éste, el ayudante del profesor, y ahora... éste. ¿Qué sabía este pobre diablo? Debía ser importante por la prisa que se dieron en liquidarle.

De repente, el rostro del superintendente se estira en un gesto de pena infinita, para terminar luego en un estornudo apocalíptico.

SUPERINTENDENTE

Tendré que anotar una nueva alergia: a los champiñones.

Sec. 76.- Biblioteca profesor Andorf. Interior. Atardecer

Apenas hay luz ya en el estudio. María está de pie, contra una de las estanterías, sosteniendo la mirada del profesor, quien tiene ahora el libro “DE MASTICATIONE MORTUORUM” en la mano.

ANDORF

Sólo fue un alquimista. Un investigador. Gentes como esos locos que pasean antorchas y degüellan animales le quemaron vivo.

MARÍA

Y por eso les odia tanto.

Andorf mueve la cabeza en sentido negativo:

ANDORF

He dedicado mi vida a averiguar los orígenes del miedo y de la superstición. No odio a nadie.

María insiste valientemente:

MARÍA

Les odia y les desprecia.

Andorf dice con desesperación:

ANDORF

El ser humano es más cruel que las propias fieras. Lleva consigo el instinto de la destrucción.

MARÍA

Ahora entiendo todo. Ahora sé por qué Ana le teme tanto.

Andorf comienza a perder el control de sus nervios y se aproxima más a la muchacha.

ANDORF

No, María. No entiendes nada.

MARÍA

Alguien está al mando de esos criminales. Alguien está aterrorizando esta comarca. Alguien se venga hoy de algo que pasó hace mucho tiempo.

Los ojos de María se llenan de lágrimas.

MARÍA

Max, Ursula, Marius... ¿Por qué, profesor, por qué?

Andorf se ha serenado. Sus manos -unas manos grandes y fuertes- se extienden hacia la garganta de María. Esta cierra los ojos, que dejan escapar gruesos lagrimones.

Pero las manos del profesor Andorf no buscan el cuello de María sino sus mejillas. Lentamente, el profesor besa en la boca a la muchacha. Luego, se separa de ella, diciendo:

ANDORF

No entiendes nada, María.

Y sale a grandes pasos del estudio.

Sec. 77.- Patio de la casa de Troldo Runf. Interior. Noche

Se abre la casa y entra Troldo Runf, guardándose las llaves en el bolsillo, con gesto preocupado. Da unos pasos hacia la escalera, que se encuentra en penumbra, como si quisiera recordar algo.

De la penumbra surge una voz:

SUPERINTENDENTE

¿Preocupado, señor Runf?

Runf, sobresaltado, ve surgir de las sombras al superintendente y al Policía I.

TROLDO RUNF

¡Superintendente! ¿Qué están haciendo aquí?

El policía se aproxima al dueño de la casa.

SUPERINTENDENTE

Nos ha abierto su criado. Tenía mucho interés en consultar algo con usted.

Runf resopla:

TROLDO RUNF

Me han asustado, caramba. ¿Quieren subir y tomar una copa mientras tanto?

SUPERINTENDENTE

No, gracias. Tenemos prisa. Anton Kubrack ha sido asesinado.

Runf acusa la noticia con un gesto aprensivo:

TROLDO RUNF

Esto empieza a ser una auténtica pesadilla.

El superintendente hace un gesto a su ayudante, quien se acerca con una caja en sus manos.

SUPERINTENDENTE

Usted es un experto. ¿Podría decirme qué es lo que va a mostrarle mi ayudante?

El policía enseña la caja abierta a Runf. Un feroz estornudo convulsiona al superintendente. Troldo toma la caja y la examina, para decir enseguida:

TROLDO RUNF

Está claro que se trata de hongos. Champiñones, superintendente.

Con el pañuelo en la nariz, el superintendente hace señas a su ayudante de que cierre la caja y comenta:

SUPERINTENDENTE

Sí, señor Runf. Champiñones, como suponía.

Runf le mira desconcertado.

TROLDO RUNF

Y ... ¿eso es todo?

SUPERINTENDENTE

¿Podría ver cómo son los champiñones que cultivan para usted?

Runf desaparece malhumorado y vuelve de inmediato con una caja que muestra al policía. Éste la abre, examina su contenido y hace un gesto ambiguo. La devuelve a Runf y, seguido de su subordinado, se dirige a la puerta. Desde allí, se vuelve y pregunta:

SUPERINTENDENTE

¿Dónde ha estado usted esta tarde, señor Runf?

Runf contesta ásperamente:

TROLDO RUNF

En mis tierras del Oeste de la montaña.

El policía asiente con un gesto de comprensión, para añadir:

SUPERINTENDENTE

¿Qué vehículo ha usado?

Runf se encoleriza:

TROLDO RUNF

Desde luego, no uso motocicleta, superintendente.

Me gusta montar a caballo.

El superintendente acusa la frase con expresión de haber descubierto algo importante:

SUPERINTENDENTE

A caballo... Muy interesante.

Y jefe y subordinado cierran suavemente la puerta, dejando a Runf muy preocupado.

Sec. 78.- Fachada casa Troldo Runf. Exterior. Noche

El superintendente ha recuperado su dinamismo habitual; a grandes pasos y seguido a duras penas por su ayudante, se encamina hacia el pueblo mientras dicta órdenes:

SUPERINTENDENTE

Vete a la ciudad ahora mismo con el coche más rápido. Saca de la cama al Dr. Frank y tráeme el resultado inmediatamente. Mejor, telefonéame. Por fin tenemos una pista en este maldito asunto. Es raro que los champiñones de Runf no me hagan estornudar. ¿Verdad?

Sec. 79.- Parque de la mansión Andorf. Exterior. Noche

María pasea por el jardín, fumando un cigarrillo. Tan sólo se escuchan las cigarras y el ulular de un buho del parque. María está riñendo una violenta lucha interior. Es evidente, por su expresión.

Tira el cigarrillo y se encamina hacia la casa.

De súbito observa cómo una figura femenina, que no consigue identificar por la oscuridad, sale de la parte posterior de la mansión, dirigiéndose con rapidez hacia el parque. María se detiene detrás de un seto y sigue con la mirada a la mujer.

Con sorpresa comprueba que va recta hacia el panteón.

La luna ilumina, por un instante, una esbelta figura que se asegura -volviendo la cabeza de un sitio a otro- de que nadie la observa. María no puede saber de quién se trata, porque la mujer en cuestión lleva la cabeza cubierta por un chal.

La desconocida penetra en el panteón.

María aguarda notando cómo su corazón da tumbos en el pecho. Luego, con el mayor sigilo, cruza la vereda hasta el panteón y, acercándose a la puerta, se detiene a escuchar. Nada se oye en el interior. Poco a poco, María empuja la puerta.

María penetra en el panteón.

Sec. 80.- Panteón interior. Noche

María aguarda en la oscuridad del panteón, conteniendo el aliento. No se escucha absolutamente nada. Y, armándose de valor, camina hacia el interior, tanteando como una ciega.

De súbito se encuentra en el final de la cripta. ¡Y no hay nadie en ella!

Pero una débil luz se filtra de algún claro de la cripta. María se percata de que la luz procede de una losa mal ajustada. Consciente ya de que no hay nadie, enciende un fósforo y se acerca a la tumba de la que procede la luz.

El enterramiento es de Andorfus Magnus. Lentamente, María descorre la losa y mira en su interior y, en el interior de la tumba sólo hay una antiquísima arquilla, conteniendo probablemente las cenizas del desgraciado Andorfus. ¡Pero también hay una escalera que desciende hacia las profundidades de las que surge la luz!

María se detiene a reflexionar. Pero sigue su impulso de introducirse en el sarcófago de piedra, comenzando a descender por las escaleras.

Sec. 81.- Pasadizo. Interior. Noche

María camina por un largo pasadizo iluminado por pequeñas antorchas de trecho en trecho.

Sec. 82.- Pasadizo. Interior. Noche

María llega ante unas rústicas escaleras de piedra. Las sube, fatigada por el largo caminar por el pasadizo, y desaparece.

Sec. 83.- Caverna de la montaña. Interior. Noche

María ha desembocado en el interior de una gigantesca caverna, iluminada por hachones y antorchas.

En el colmo de la sorpresa, María contempla cómo, ataviados con extraños ropajes, muchos de los habitantes del pueblo aguardan entonando una extraña salmodia.

Ocultas entre las rocas, asiste a una dantesca escena, en medio de la gruta, en la que, por todas partes está presente el signo "ank": en las toscas túnicas, en collares que rodean los cuellos, en pinturas del interior de la caverna, de una antigüedad inmemorial. El bisbiseo de la salmodia que María no llega a entender, se detiene de pronto.

Dos viejas, vestidas de negro, a las que reconoce María como vecinas del pueblo, sacan al centro de la gruta a una figura esbelta, envuelta en blanca túnica. Desde su escondite, María descubre que se trata de la joven telefonista, cuyo rostro se halla animado por una estática sonrisa. Dejan las viejas a la muchacha junto a una especie de altar de piedra tras el que aparece un extraño sodiciante de capa negra, al que no se ve el rostro. El oficiante musita:

OFICIANTE

¡Emenhetan, emenhetan, Palud, Baalberid, Astaroth!

Y, de repente, en medio de un místico silencio, aparece, coronándolo todo, la horripilante figura de un enorme macho cabrío negro, cuya repugnante cabezota emerge de unos ropajes purpúreos.

Las viejas tienden a la telefonista sobre el altar de piedra y, con un gesto ritual, le despojan de la túnica. El oficiante murmura:

OFICIANTE

¡Emen hetán!

El monstruo macho cabrío levanta un brazo. Un vagido se escucha cuando las dos viejas traen a un niño recién nacido, que colocan sobre el cuerpo de la telefonista.

El oficiante levanta el brazo armado con un cuchillo de piedra.

María, espantada, va a intervenir con riesgo de su propia vida.

Pero es ese instante una potente voz clama:

PROFESOR ANDORF (OFF)

¡Deteneos!

Un rumor inquieto cunde entre la muchedumbre. El profesor Andorf aparece de un salto junto al oficiante y arrebató al niño a las viejas. María, valientemente, sale de su escondite y toma al niño de los brazos de Andorf.

La figura del profesor, iluminada por la luz de las antorchas, es la viva imagen de Némesis. Asiéndolo al oficiante por la muñeca, se la retuerce hasta hacerle caer de rodillas.

El profesor ruge:

PROFESOR ANDORF

¡Locos, ignorantes! ¡Os están engañando! ¡Mirad quién oficia en nombre del demonio!

Y con un rápido movimiento, despoja de la capa negra al oficiante. Es su hermana Ana.

María, con el niño en los brazos, mira hacia arriba. El gran macho cabrío ha desaparecido.

PROFESOR ANDORF

¡Marchaos a vuestras casas y pedid a Dios que os perdone vuestras blasfemias y vuestra cobardía!

Las dos viejas retroceden espantosas. Dos hombres las siguen. El resto de la multitud, silenciosamente, va abandonando la caverna.

Sec. 84. Biblioteca Andorf. Interior. Noche

En el estudio se encuentran el superintendente, Andorf, María, Stella y Ana.

Ana, sepultada en el sillón, tiene la misma expresión de niña desamparada que en la secuencia del castillo de Vanhoff.

Andorf ocupa su sillón, con la angustia reflejada en el rostro. Stella, preocupada, bebe su clásica copa a pequeños sorbos. Junto a Ana, María la observa con piedad.

El superintendente interroga a Ana:

SUPERINTENDENTE

Señorita Ana: ¿se da cuenta de que, si no interviene su hermano, la mascarada de esta noche habría terminado con el asesinato de un niño?

Ana mira a su alrededor con los ojos extraviados:

ANA

Era necesario.

MARÍA

¿Por qué, Ana?

ANA

Él está furioso con todos nosotros...

SUPERINTENDENTE

¿Quién es él?

Ana dirige una mirada suplicante a su hermano, quien puede sostener la suya en esos ojos en los que brilla la locura.

Díselo, por favor. Dile que estoy maldita. Dile que el demonio me ha exigido la ceremonia de expiación.

SUPERINTENDENTE

Había alguien disfrazado, presidiendo todo. ¿Quién es?

ANA

Es él, Astaroth, mi amo. Mi hermano lo sabe. Maldijo a nuestro antepasado Andorfus el Mago y la maldición en mí. ¿No lo entienden? No podía hacer otra cosa...

El superintendente mira a los demás con desaliento.

Andorf se levanta bruscamente y toma a su hermana por las muñecas.

ANDORF

Te equivocas, Ana. Nadie es tu amo. Estás enferma y te han engañado. Dinos, por favor, quién estaba presidiendo la ceremonia. Por favor...

Ana suplica a su hermano con los ojos llenos de lágrimas.

ANA

Es Astaroth, el demonio. De niña soñaba con él. Sé que has luchado por librarme de su dominio, pero hace unas semanas se me apareció y me obligó a... ¡por favor, protégame! ¡Tengo miedo!

Andorf abraza tiernamente a su hermana, con los ojos brillantes.

SUPERINTENDENTE

¿Y los motoristas? ¿Y el asesinato del camionero, Max y su mujer?
¿Y el de Kubrack?

ANA

No sé nada de eso... yo no sé nada de eso...
Ana entra en una terrible crisis de llanto.
Entra en la habitación un policía I:

POLICÍA I

Ha llegado el médico, señor.
El superintendente suspira:

SUPERINTENDENTE

Está bien. Llévela a su habitación.

Stella se acerca a sus hermanos. Andorf se deshace suavemente de los brazos de Ana, que ahora parece una muñeca desmadejada, con sus mecanismos estropeados. Antes de que Stella saque a su hermana de la habitación, María pregunta dulcemente a Ana:

MARÍA

Ana: aquel juguete... ¿lo pusiste tú en mi habitación?
Ana, con las facciones aniñadas y tristes, responde:

ANA

¿Qué juguete? Stella tiene juguetes más bonitos...

Ante el silencio de todos, Stella saca a Ana del estudio. La puerta se cierra tras ella suavemente. Andorf se vuelve de espaldas y con los puños cerrados golpea una y otra vez en la gran mesa, sin ruido.

El superintendente mira a María y a Andorf con gesto desolado. Luego vuelve a ser el dinámico policía de siempre:

SUPERINTENDENTE

Bien. Ahora el médico le inyectará algo para que duerma toda la noche. Mañana deberemos llevarla a un clínica psiquiátrica de la ciudad, hasta que todo quede aclarado.

Andorf se vuelve lentamente:

ANDORF

Superintendente: ¿va usted a acusarla de ...?

SUPERINTENDENTE

Mire, profesor: Creo que a su hermana la han utilizado exclusivamente para mantener un clima de temor entre las gentes del pueblo.

Se dirige hacia la mesa de las bebidas y se sirve una copa.

SUPERINTENDENTE

Va contra el reglamento. Pero la necesito.

Se la bebe de un trago y dirigiéndose a María, exclama:

SUPERINTENDENTE

Y ahora, señorita Rosenthal: ¿sería usted capaz de ayudarme a llegar al fondo de todo esto?

María, ante la expectación de Andorf, asiente con los ojos llameantes de decisión.

El superintendente, repentinamente excitado, toma asiento:

SUPERINTENDENTE

Pues escuchen ustedes. Mañana, en cuanto reciba un informe del laboratorio de la jefatura, vamos a poner en práctica un plan.

Sec. 85.- Parque mansión Andorf. Exterior. Día

Una ambulancia está saliendo del parque de la mansión Andorf. María y el profesor, además de un par de criados respetuosamente distantes, ven cómo se aleja la ambulancia, con el rostro lleno de tristeza.

ANDORF

Es terrible.

MARÍA

Quizá puedan curarla en el sanatorio.

María y Andorf se dirigen lentamente hacia la casa,

PROFESOR

Me siento culpable de su locura. No le hemos dado el cariño y la comprensión que necesitaba. Ya ves: Stella no ha querido acompañarla. Ni siquiera ha venido a despedirla.

MARÍA

Está muy afectada. La he visto esta mañana muy temprano. No quería ver cómo se la llevaban y ha salido a caminar.

Andorf mueve la cabeza apesadumbrado. Los dos entran en la casa.

Sec. 86.- Cuartelillo de los guardabosques. Interior. Día

María, con decidida y concentrada expresión, aguarda en el cuartelillo mientras el superintendente pasea como una fiera ajaulada, ante la mirada de varios subordinados. Suena el timbre del teléfono y el superintendente se lanza sobre el anticuado auricular.

SUPERINTENDENTE

Diga... Sí, soy yo... Sí... ¿los ha analizado? ¡Está bien, ahórrate explicaciones; conozco bien a ese viejo gruñón! ¿Cómo? ¡Fantástico! Buen trabajo, muchacho.

Cuelga el auricular y con gesto de determinación se dirige a María:

SUPERINTENDENTE

¿Ha oído hablar de hongos alucinógenos, señorita Rosenthal?

MARÍA

Sí... los indios de los Andes los cultivan, creo.

SUPERINTENDENTE

Un plan perfecto. ¿Quién va a sospechar del inocente cultivo de champiñones en estas montañas? Pueblos abandonados, gentes supersticiosas... Y un negocio sensacional en marcha... ¿Está usted dispuesta?

MARÍA

Cuando quiera, superintendente.

SUPERINTENDENTE

¡Buena suerte!

María sale del cuartelillo.

Sec. 87.- Plantación champiñón. Interior. Día

María contempla el interior de la casucha. Atónita comprueba cómo la tierra que debía estar cubierta de hongos se encuentra removida y vacía.

María, muy inquieta, sale de la casa.

Sec. 88.- Calle pueblo abandonado. Exterior. Día

María sale corriendo y entra en otra casa.

Sec. 89.- Otra casa pueblo abandonado. Interior. Día

María contempla otra casa vacía y sin hongos.

Sec. 90.- Calle pueblo abandonado. Exterior. Día

María, corriendo, cruza la calle y va a entrar en otra casa. Cuando va a cruzar el umbral, una figura se interpone entre ella y el interior de la casa.

María retrocede sorprendida y atemorizada. Uno de los miembros de la banda motorizada, esta vez sin enmascarar, la contempla con cruel expresión.

BANDIDO

Todo está vacío, nena. Nos vamos.

María pretende escapar. Pero ya tras ella hay varios tipos, alguno con la cara descubierta y otros poniéndose los cascos y las gafas.

De las casas comienza a salir el resto de la banda.

El bandido empuja a María hacia las afueras del pueblo. Todos los del grupo les siguen.

Andando con cierta prisa, salen del pueblo en dirección al lago.

Sec. 91.- Orilla del lago. Exterior. Día

El grupo llega a la orilla del lago. María ve cómo varios de los motoristas escarban en el barro de la orilla. Aparece un fuerte bramante sujeto a una estaca firmemente clavada en el suelo. Todos los bandidos comienzan a tirar del bramante y del agua va surgiendo, poco a poco, un gran bulto envuelto en lona impermeable. María contempla fascinada las maniobras de los bandidos, que extraen de la lona, cerrada herméticamente, una motocicleta. Se repite la operación y pronto están dispuestas todas las máquinas. Por el mismo procedimiento, extraen una serie de fardos del lago, que van colocando sobre los transportines de las motos. El barbudo, levantando uno de los fardos, pregunta a María:

BARBUDO

¿Sabes qué es esto, nena?

María sostiene con rabia la insolente mirada y no responde.

BARBUDO

Miles de dólares, de marcos o de francos suizos. La divisa que se prefiera.

Un coro de carcajadas acoge sus palabras.

Obligando a María a caminar entre ellos, y una vez cargados todos los fardos, los criminales montan en sus máquinas y se dirigen lentamente hacia el pueblo.

Sec. 92.- Pueblo abandonado. Exterior. Día

Los bandidos, con María en el centro de un carrusel de trepidantes máquinas, llegan al pueblo. El barbudo ordena detenerse al grupo.

Un silencio ominoso reina en el desolado lugar.

Con un chirriar de goznes, se abre la puerta de la derruida iglesia y sale al exterior un individuo, con el clásico mono de cuero, casco,

gafas y una bufandilla de seda ocultando la parte inferior de su rostro, enfundándose los guantes de conducir. Tras él aparece, igualmente enmascarada, la mujer que acompaña al grupo de bandidos.

Todos aguardan, silenciados los motores. El recién aparecido no se digna ni mirar a la prisionera. Con voz deformada por la bufandilla, ordena:

JEFE

Nuestras motos.

Dos de los bandidos abandonan sus propias máquinas y se dirigen hacia el lago, corriendo.

María hace esfuerzos por descubrir la identidad del jefe de la banda. Pero está cuidadosamente enmascarado.

El jefe, seguido por la enmascarada, baja las escaleras de la derruida iglesia y echa una mirada a su alrededor.

JEFE

Bien. Ha sido un buen negocio, mientras duró.

María grita impulsivamente:

MARÍA

¿Negocio? ¡Canallas!

JEFE

Te he perdonado la vida una vez. Fue un error.

María se detiene de repente.

MARÍA

¡Esa voz! No. No puede ser...

Se oyen risitas del grupo de motoristas.

El enmascarado grita:

JEFE

¿Qué hay de nuestras motos?

El barbudo contesta:

BARBUDO

Ya han ido por ellas.

María se ha ido aproximando al jefe de la banda, murmurando:

MARÍA

No, no puede ser.

El jefe se vuelve y responde:

JEFE

¿Por qué no? Hicimos un pacto con el diablo. ¿No sabes?, y el diablo tiene un gran poder. Hasta resucita los muertos.

Se escuchan nuevas risas de la banda mientras el jefe, pausadamente, se va quitando la bufandilla y las gafas. Es Marius. María se siente morir, derrotada, frustrada y vencida. Con inmenso dolor y como ebria murmura:

MARÍA

Abusaste de la confianza del profesor Andorf. Te aprovechaste de la irresponsabilidad de Ana... Has sembrado el terror. Has asesinado...

MARIUS

Me lo dieron todo hecho. En estos pueblos siempre han cultivado auténticos champiñones y eso lo sabía todo el mundo. Era tan sencillo sustituir los cultivos por otros más rentables y aparentemente iguales. Sólo se cometió un error al cargar una caja equivocada en un camión de Runf, y allí empezó el final.

MARÍA

Pero, ¿cómo has sabido que habían identificado los hongos?

Marius ríe y se coloca de nuevo las gafas.

MARÍA

Eres un asesino.

MARIUS

Cualquier cosa es mejor que ser un ayudante toda la vida. Adiós.

Ya llegan los dos tipos de las motos de Marius y la mujer enmascarada. Estos se dirigen a por sus máquinas. El barbudo pregunta:

BARBUDO

¿Qué hacemos con ella?

Marius ni siquiera se vuelve.

MARIUS

Matadla.

Y se dispone, al igual que la mujer, a cabalgar en su moto.

El barbudo saca de las alforjas de su moto una escopeta con el cañon aserrado y se dirige hacia María. Ésta, de súbito, echa a correr para guarecerse en una casa.

El bandido de la escopeta, con una sádica sonrisa, sigue a María. María tropieza y cae en medio del polvo.

Todos los bandidos contemplan la escena, antes de poner en marcha sus motos.

El asesino levanta al arma y apunta a la indefensa María.

Un disparo levanta miles de ecos en las montañas. El barbudo cambia su gesto de sadismo por uno de infinita sorpresa. Camina hacia María con la escopeta en las manos, sin fuerza. Da varios traspiés y cae junto a la muchacha, mientras de su boca surge un hilo de sangre.

Todos levantan la vista. Cercados por completo el pueblo, el superintendente, su grupo de hombres, los guardabosques y algunos del pueblo, junto con Troldo Runf y el profesor Andorf, armados hasta los dientes y montados a caballo, apuntan a los motoristas con sus armas.

Un caos súbito se desencadena en el pueblo. Las motos rugen al ser todas puestas en marcha. La banda pretende huir, al mismo tiempo que comienza a disparar hacia las fuerzas de la ley.

Uno de los motoristas sale como una flecha por una de las callejas. Pero al fondo de la misma hay dos hombres armados esperándolo. Hace un rápido giro y vuelve en dirección contraria. No puede dominar su máquina y da contra la puerta de una de las casas, derribándola y aplastándose en la pared del interior.

Otro sortea con enorme habilidad los obstáculos, pero un certero disparo lo catapulta de la moto y cae muerto en un espectacular golpe.

Uno de los que consigue escapar del círculo de fuego, manejando con increíble habilidad su máquina, puede salir del pueblo pero cuando intenta frenar se va volando hacia el cenagoso fondo del lago.

Marius y la mujer enmascarada han optado por refugiarse en una de las casas cercanas.

En el intercambio de disparos, van cayendo hombres de uno y otro bando. María se ha aferrado a la escopeta del Bandido y, rodando por el suelo, se cobija junto a la entrada de una casa.

Conforme caen los miembros de la banda, van avanzando en el interior del pueblo el superintendente y sus hombres. Se lucha sin cuartel, entre las ruinosas casas.

En la calle se destaca la gigantesca figura del profesor Andorf. María ve cómo Marius, desde el quicio de la puerta en que se ha guarecido, apunta al profesor con una satánica mirada de odio en su expresión, que ya no oculta enmascaramiento alguno.

María, febrilmente, toma la escopeta y, temblándole el pulso, dispara los dos cartuchos contra el criminal que, alcanzado de lleno, cae violentamente despedido hacia atrás.

Una furia salta sobre la muchacha. Es la mujer enmascarada. Gimiendo de rabia ataca a María con el estilete que ya conoció ésta en amargas circunstancias.

La lucha entre las dos mujeres, revolcándose en el polvo, tiene lugar en medio del tiroteo contra los últimos bandidos. Salvaje, cruelmente, María y la enmascarada forcejean. El estilete se hunde una vez muy cerca del cuello de María. Ésta, en un esfuerzo por liberarse de su enemiga, le pone la mano sobre la mandíbula, forzándola hacia atrás. Caen el casco y las gafas, mientras el estilete se pierde entre el polvo.

La mujer se incorpora. María, desde el suelo, contempla las facciones de Stella, deformadas por el odio. Stella ha tomado el cañón de la escopeta y la levanta para aplastar el cráneo de su enemiga.

En ese momento, el último motorista intenta escapar. Haciendo zigzag entre los hombres del superintendente, vuela sobre el polvo. La presencia de varios policías apuntándole le obliga a hacer un arriesgado quiebro y, en el momento en que ya descendía la culata de la escopeta hacia María, Stella se ve bestialmente arrollada por la moto.

Todo ha terminado. Entre el polvo y el humo de la pólvora, María ve avanzar hacia ella a Troldo Runf y al superintendente. En medio de la calle, solo y hundido, con la cabeza baja, el profesor Andorf parece llorar.

María no puede más y estalla en sozollos, arrodillada en el suelo y rodeada de cadáveres.

Sec. 93.- Sala de conferencias. Interior. Noche

El profesor Rosenthal, ante un montón de folios desordenados y una jarra de agua, pronuncia su enésima conferencia, ante un grupo más bien numeroso de oyentes.

ROSENTHAL

¿Puede juzgarse a la Edad Media de la forma tan dura con que muchos historiadores y sociólogos lo hacen? Época violenta, sí. Época de oscuridad cultural, hasta cierto punto. Edad difícil de una civilización que...

Se abre la puerta de entrada al salón, con un quejido de goznes que hace volver la cabeza a casi todos los presentes. Entra María, procurando no hacer ruido. Pero el suelo de madera responde a sus pasos con agudo rechinar, interrumpiendo la perorata de su padre que, desconcertado, mira hacia la recién llegada por encima del aro de sus gafas de leer.

De momento no reconoce a María, por pura distracción. Tiene luego una reacción tardía y se queda mirando a su hija mientras ésta toma asiento en un lugar cercano a la puerta. María saluda a su padre con la mano mientras todos los asistentes la miran asombrados, para luego dirigir la mirada hacia el conferenciante, como en un partido de tenis.

A Rosenthal se le caen los papeles. Nervioso, rebusca entre los folios, murmurando:

ROSENTHAL

De una civilización que... de una civilización que...

Vuelve a mirar asombrado a su hija. Ésta le envía un beso con la mano, entre el curioso mirar y remirar de los oyentes.

Rosenthal, por fin, vuelve a tomar el hilo de su conferencia y finaliza:

ROSENTHAL

De una civilización que atravesaba por el difícil trance de su segunda infancia. Las guerras, el terror y la explotación del ser humano siguen siendo un factor constante de nuestra existencia, aún hoy, al comienzo de la Era del Espacio. ¿Llegará la humanidad a comprender alguna vez el alcance de la palabra Amor? Nada más. Gracias.

El público aplaude al profesor, quien no tiene ojos más que para su hija. María, sentada al final de la sala, sonrío tristemente.

AGRADECIMIENTOS

Los autores desean expresar su gratitud a Carmen Monreal, viuda de Emilio Alfaro, y a la familia Alfaro-Hardisson (María África, África, Carolina, Emilio y Pacho), que depositaron su ilusión en el proyecto y pusieron todo tipo de facilidades para las investigaciones que han desembocado en el presente volumen.

Así mismo, agradecen la desinteresada colaboración, que incluye la cesión de diversos materiales y documentos, de Miguel María Astrain, Jesús Casamián, Pedro Fernández Boado, José Martínez Barrero, Julián Muro, José Otal y, especialmente, Carlos Pomarón.

Finalmente, quieren hacer constar su reconocimiento a Filmoteca Española, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y Filmoteca de Zaragoza por las facilidades otorgadas en el desarrollo del trabajo y a la Institución "Fernando el Católico" de la Diputación Provincial y al Ayuntamiento de Zaragoza, por la edición del mismo.

FOTOGRAFÍAS

Las fotografías que ilustran el volumen han sido cortésmente cedidas por Emilio Alfaro, Miguel María Astrain, Jesús Casamián, José Otal y la familia Pomarón.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN, por Eloy Fernández Clemente.....	9
INTRODUCCIÓN.....	15
1. La edad dorada del cine-clubismo y el <i>amateur</i> en Zaragoza	19
2. En la formación del grupo	25
3. Los primeros cortometrajes	31
- La primera serie documental: presentación en sociedad.....	31
- Cualquiera tiempo pasado, evocación del <i>tempus fugit</i>	46
- Otros proyectos truncados.....	53
4. Aquel «<i>cine comercial digno</i>»...	57
5. <i>Muere una mujer</i> (1964)	63
- Mario Camus vs. Moncayo Films.....	63
- Un <i>thriller</i> a la española.....	71
- La primera decepción.....	75
6. <i>El rostro del asesino</i> (1965)	79
- Agatha Christie en el Monasterio de Piedra.....	79
- En la órbita del <i>Whodunit?</i>	82
- En manos de IFISA.....	91
7. La ciudad no es para Moncayo (el paréntesis de 1965)	99
8. <i>Culpable para un delito</i> (1966)	103
- Una cuestión de autoría.....	103
- Zaragoza, enorme plató.....	107
- Entre el <i>thriller</i> y el <i>film noir</i>	111
- Moncayo en Estados Unidos.....	119

ÍNDICE

9. <i>El magnífico Tony Carrera</i> (1968)	127
- Asunción de un proyecto ajeno	127
- Una comedia de intriga.....	131
- El éxito tardío	133
10. El canto del cisne	139
- Disolución del grupo	139
- La gran ilusión: últimos proyectos no realizados.....	143
Cronología	151
Filmografía	155
Bibliografía	161
ANEXOS	167
I. El mar trajo la historia	169
II. Las dos caras de la muerte	175
AGRADECIMIENTOS	257
ÍNDICE	259



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
