



Alfonso Acebal Monfort: una historia desconocida en el cine español (1944-1957)

Virginia Ruisánchez Acebal



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

**ALFONSO ACEBAL MONFORT: UNA HISTORIA
DESCONOCIDA EN EL CINE ESPAÑOL (1944-1957).**

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Virginia Ruisánchez Acebal.

Directores: Anna Casanovas Bohigas y José María Caparrós Lera.

Departamento de Història de l'Art.

Universidad de Barcelona, septiembre 2013.

***ALFONSO ACEBAL MONFORT: UNA HISTORIA
DESCONOCIDA EN EL CINE ESPAÑOL (1944-1957).***

*Història, Teoria i Critica de Les Arts: Art Catalá i Connexions
Internacionals. Bienio 2004-2006.*

Departamento de Història de l'Art.

Directores: Anna Casanovas Bohigas y José María Caparrós Lera.

Doctoranda: Virginia Ruisánchez Acebal.

Universidad de Barcelona, septiembre 2013.

*ALFONSO ACEBAL MONFORT: UNA HISTORIA DESCONOCIDA EN EL CINE ESPAÑOL
(1944-1957).*

INTRODUCCIÓN

PROBLEMÁTICAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL CINE EN ESPAÑA	P.1
EL CINE FRANQUISTA	P.4
OBJETO DE ESTUDIO	P.7
CONSIDERACIONES E HIPÓTESIS DE PARTIDA	P.8
OBJETIVOS Y ESTRUCTURA	P.10
METODOLOGÍA	P.14
JUSTIFICACIÓN DE LA METODOLOGÍA	P.17

AÑOS 40.

1. SITUACIÓN GENERAL DEL CINE ESPAÑOL EN LOS AÑOS CUARENTA	P.19
1.1. EL <i>STAR SYSTEM</i>	P.22
1.2. LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS.....	P.23
1.3. LA INFLUENCIA DEL SIGLO XIX EN EL CINE ESPAÑOL.....	P.27
1.4. LOS DIRECTORES DEL MOMENTO.....	P.28
1.5. ASPECTOS LEGISLATIVOS: MECANISMOS DE CONTROL Y MEDIDAS DE PROTECCIÓN DEL CINE ESPAÑOL.....	P.34
1.6. CERTAMEN CINEMATOGRAFICO HISPANOAMERICANO.....	P.42
2. PRIMEROS AÑOS Y PROCESO FORMATIVO DE ALFONSO ACEBAL	P.44
2.1. EL CINE ENTRA EN LA UNIVERSIDAD.....	P.44
2.2. NACIMIENTO DEL I.I.E.C. (INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRAFICAS) EN 1947.....	P.51
2.3. LOS ESTUDIOS BALLESTEROS EN MADRID.....	P.57
3. PRODUCCIÓN DOCUMENTAL	P.78
3.1. CONDICIONES GENERALES.....	P.78
3.2. TIPOLOGÍAS DOCUMENTALES.....	P.84
3.3. EL DOCUMENTAL Y EL EFECTO DE REALIDAD.....	P.88

3.4. LA DIRECCIÓN Y LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS CINCUENTA.....	P.90
3.4.1. EL DOCUMENTAL DURANTE LA GUERRA CIVIL.....	P.96
3.4.2. EL DOCUMENTAL EN LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA.....	P.99
3.5. UN MANUAL DE ESTILO DE LA ÉPOCA: NOTICARIO Y DOCUMENTAL ESPAÑOL (NO-DO).....	P.107
3.6. CINE DOCUMENTAL Y FERROCARRIL.....	P.113
3.7. CORTOMETRAJES DOCUMENTALES DE ALFONSO ACEBAL.....	P.118
3.7.1. <i>Entrada en Servicio</i> (Alfonso Acebal, 1948).....	P.120
3.7.2. <i>Factorías Ferroviarias</i> (Alfonso Acebal, 1948).....	P.125
3.7.3. <i>Biografía de la Locomotora</i> (Alfonso Acebal, 1948).....	P.130
3.7.4. <i>Tendido de una línea</i> (Alfonso Acebal, 1948).....	P.133
3.7.5. <i>Cien Años de Ferrocarril</i> (Alfonso Acebal, 1948).....	P.137
3.7.6. Restauración de los films y proyección pública.....	P.142
3.7.7. Proyecto para la comercialización las copias restauradas de los films.....	P.145
3.8. OTROS DOCUMENTALES DE ALFONSO ACEBAL.....	P.146
3.8.1. <i>Melodías al órgano</i> (Alfonso Acebal, 1945).....	P.146
3.8.2. <i>Bulerías (In a Garden of Sevilla)</i> , Alfonso Acebal, 1949).....	P.149
3.8.3. <i>Desde la cuneta</i> (Alfonso Acebal, 1952).....	P.153
3.8.4. <i>Olé, olé/Dream in Spain; Jota; Bailes populares españoles I, II y III</i>	P. 160
4. PRIMEROS LARGOMETRAJES DE FICCIÓN.....	P.161
4.1. ACEBAL, AYUDANTE DE DIRECCIÓN DE JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA Y EDGAR NEVILLE.....	P.161
4.1.1. JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA.....	P.161
4.1.2. EDGAR NEVILLE.....	P.167
4.2. LOS FILMS.....	P.168
4.2.1. <i>El Destino se disculpa</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1945).....	P.168
4.2.2. <i>Mariona Rebull</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1947).....	P.178
4.2.3. <i>El Marqués de Salamanca</i> (Edgar Neville, 1948).....	P.186
4.2.4. <i>Las Aguas Bajan Negras</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1948).....	P.199
4.2.5. <i>Don Juan</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1950).....	P.206
4.3. LA ADAPTACIÓN LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA.....	P.218
5. PRIMER VIAJE A ESTADOS UNIDOS EN 1948.....	P.222

1. LA PRODUCCIÓN AMERICANA EN ESPAÑA EN LOS AÑOS CINCUENTA	P.235
1.1. LA LLEGADA DE LOS EQUIPOS NORTEAMERICANOS A ESPAÑA.....	P.235
1.2. LOS TÉCNICOS ESPAÑOLES EN LOS RODAJES EXTRANJEROS.....	P.239
1.3. CONTEXTO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL EN EL QUE SE DESARROLLAN LOS RODAJES EXTRANJEROS.....	P.249
1.3.1. La Coproducción cinematográfica en España.....	P.249
1.3.2. Los estudios cinematográficos españoles.....	P.255
1.3.3. Los grandes decorados y la localizaciones.....	P.256
2. SEGUNDO VIAJE A ESTADOS UNIDOS EN 1955	P.259
3. ACEBAL, DIRECTOR ADJUNTO Y DIRECTOR DE PRODUCCIÓN EN FILMS EXTRANJEROS	P.262
3.1. LA DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN SEGÚN EDUARDO GARCÍA MAROTO.....	P.262
3.2. ALFONSO ACEBAL EN LOS RODAJES EXTRANJEROS.....	P.266
3.2.1. <i>Decameron Nights (Tres historias de amor, Hugo Fregonese, 1953)</i>	P.267
3.2.2. <i>Thunderstorm (Tormenta, John Guillermin / Alfonso Acebal, 1955)</i>	P.277
3.2.3. <i>Around the World in Eighty Days (La vuelta al mundo en ochenta días, Michael Anderson, 1956)</i>	P.288
3.2.4. <i>The Pride and The Passion (Orgullo y pasión, Stanley Kramer, 1957)</i>	P.292
3.3. OTRAS COLABORACIONES MENORES.....	P.306
3.3.1. <i>Our Girl Friday / The Adventures of Sadie (El enamorado prudente, Noel Langley, 1953)</i>	P.307
3.3.2. <i>Fire over Africa/Port of Spain (Fuego sobre África, Richard Sale, 1954)</i>	P.309
3.3.3. <i>The Black Night (El caballero negro, Tay Garnett, 1954)</i>	P.311
5. RENOVACIÓN DE LA INDUSTRIA Y CONVERSACIONES NACIONALES DE SALAMANCA (1955)	P.313
5.1. LOS DIFERENTES PUNTOS DE VISTA DE LA INDUSTRIA.....	P.313
5.2. EL PROGRAMA DE LAS CONVERSACIONES.....	P.317

PRODUCCIÓN CRÍTICA DE ALFONSO ACEBAL

1. LOS EMISORES CRÍTICOS DEL CINE ESPAÑOL.....	P.328
1.1. “PRIMER PLANO, LA CRÓNICA CINEMATOGRAFICA.....	P.328
1.2. LAS OTRAS PRINCIPALES REVISTAS.....	P.330
2. EL EJERCICIO CRÍTICO DE ALFONSO ACEBAL: CRONISTA y TERTULIANO.....	P.335
3. CONCEPCIÓN NACIONAL-CATÓLICA SOBRE EL CINE.....	P.350

PROYECTOS FRUSTRADOS

1. EL ABANDONO DE <i>MR. ARKADIN</i> (Orson Welles, 1955).....	P.353
2. <i>LINKA</i>, LA PELÍCULA QUE NO PUDO SER.....	P.357

CONCLUSIONES.....	P.358
--------------------------	--------------

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE DOCUMENTACIÓN

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	P.367
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA EN EL CINE ESPAÑOL.....	P.373
BIBLIOGRAFÍA SOBRE DOCUMENTAL Y FERROCARRIL.....	P.379
BIBLIOGRAFÍA AÑO POR AÑO.....	P.381
SOBRE FRANCO Y EL FRANQUISMO.....	P.385
REVISTAS ESPECIALIZADAS.....	P.387
DOCUMENTACIÓN Y PUBLICACIONES INSTITUCIONALES PERIÓDICAS.....	P.387
LEGISLACIÓN.....	P.388
OTRAS PUBLICACIONES DE CARÁCTER GENERAL.....	P.388
ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADOS.....	P.389
DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL.....	P.389
VISIONADO DE LOS FILMS.....	P.389

ANEXOS

1. PRODUCCIONES ANGLOAMERICANAS RODADAS EN ESPAÑA ENTRE 1950 Y 1960.....	P.390
2. SÍNTESIS CRONOLÓGICA.....	P.393
3. APÉNDICE DOCUMENTAL.....	P.400
3.1. ARTÍCULOS.....	P.400
3.2. FOTOGRAFÍAS.....	P.405
AGRADECIMIENTOS.....	P.415

INTRODUCCIÓN

PROBLEMÁTICAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL CINE EN ESPAÑA

Como afirma el historiador del cine Martin A. Jackson “el cine ha se ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida en que refleja ampliamente la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los films. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas contemporáneas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo¹”. Y es que, como ya explicó Sigfried Kracauer en *De Caligari a Hitler*, las películas revelan la vida interior de un pueblo.

En opinión de Martin A. Jackson “el historiador asume el papel de explicar el pasado de forma creativa”. Con *forma creativa* Martin se refiere a que el historiador selecciona el material con el que cobrará sentido la investigación. “Puede dejar a un lado ciertos documentos, deformar otros por las exigencias de su tesis e interpretar otros de forma errónea, pero en suma su trabajo consiste en estudiar todas las fuentes disponibles, analizarlas bajo la óptica de su filosofía personal y presentarlas por su orden cronológico. Siendo la Historia una ciencia humana, el historiador se interesa por todo cuanto han creado los hombres, manual o intelectualmente. Todo documento que lleve la marca del pensamiento o la acción humana constituye una fuente histórica²”.

Historiar el cine español es un tarea complicada. Romà Gubern explica que existen algunas dificultades objetivas, como “la devastadora destrucción del patrimonio cinematográfico español de sus primeras cinco décadas, es decir, de la mayor parte de su historia³”. Por ello, muchos de los films anteriores a 1945 resultan casi imposibles de rescatar.

Periodización del cine español por cambios políticos. Según afirma Romà Gubern, “el cine español ha sido un cine tejido sobre vistosas discontinuidades políticas,

¹ Martín A. JACKSON. “El historiador y el cine”. en: J. ROMAGUERA; E. RIAMBAU (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983, p.14.

² *Ibidem*, p. 20.

³ Román GUBERN. “Claves de la atipicidad europea del cine español”. en: *Archivos de la Filmoteca*. Nº1, Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 18-28.

pero sostenido por continuidades subterráneas a la vida política, proporcionadas sobre todo por la continuidad profesional y empresarial. Y en ciertos momentos resultó un factor más diferenciador la bicefalia del cine peninsular, diversificado entre Barcelona y Madrid (fenómeno ausente en otros países europeos), que las rupturas políticas⁴. La historia económica del cine español⁵ es tan necesaria como acometer investigaciones que narren las relaciones entre industria y estado. En este sentido, lo más estudiado ha sido lo referente a la censura cinematográfica, pero aún falta una visión de conjunto de esa historia.

Según apunta Gubern, la “rara atipicidad del autárquico cine español en el contexto europeo-democrático y de libre mercado- puede sorprender a algunos historiadores, desbaratar algunos esquemas tradicionales y entrar en colisión con los modelos de análisis establecidos para otras cinematografías, PERO debería constituir en realidad un potente estímulo para cualquier investigador cinematográfico que se precie de serlo⁶”.

Indiscutiblemente historiar el cine español es una tarea difícil. Los motivos son diversos: películas anteriores a 1945 desaparecidas o muy deterioradas, catálogos incompletos, datos erróneos, documentos de tipo administrativo de difícil acceso debido al celo de productoras y distribuidoras, etc. Pero además, a esto hay que sumarle asuntos más peliagudos, como la alarmante parcialidad que han tenido los historiadores cuya condición ideológica ha nublado su razón. Así pues, muchos de los estudios recientes, destacan esta característica, que sin duda es la que ha imposibilitado una visión de conjunto de nuestra cinematografía. El crítico de cine Diego Galán reclama una historia del cine español “en la que prevalezca el dato sobre la opinión, el análisis pausado a la urgente crítica “de periódico”⁷”. Galán pone como ejemplo de esta falta de rigor el libro del también historiador Domènec Font *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, editado en 1976. Y explica que “la irreversible condena que hizo Font de la práctica totalidad de los cineastas que hasta esa fecha habían trabajado el cine español

⁴ *Ibidem*, p.21.

⁵ Algún ejemplo en este sentido lo constituye el trabajo de investigación: Santiago POZO. *La Industria del cine en España: legislación y aspectos económicos*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984.

⁶ Romá GUBERN, *op. cit.*, p.17.

⁷ Diego GALÁN. “La historia (casi) imposible del cine español”. en: *Archivos de la Filmoteca*. Nº1. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p.30.

se sustentaba en multitud de datos erróneos que nacían, por un lado, de la ignorancia de las películas concretas o, lo que es lo mismo, de la no exigencia de rigor, pero sobre todo, del bien asegurado consenso que ese tipo de condenas tenían por aquella época- Al cine del pasado se le negaba el pan y la sal⁸”. Curiosamente, será el propio Galán, quien delata los vicios que se heredan y la falta de neutralidad ideológica, el que escribiría un texto⁹ sobre los años cuarenta en el cine español en el que cometía los mismos errores que Font: falta de rigurosidad en los datos, desconocimiento de los films de los que habla y falta de neutralidad en su enfoque.

Así lo vería también el catedrático e historiador José Luis Castro de Paz¹⁰, quien, en sus recientes investigaciones sobre los años cuarenta del cine español, detecta todas estas irregularidades aparecidas en textos relativos a esta década. Por otra parte, el ensayista Jenaro Talens alerta en su prólogo del libro colectivo *La Nueva Memoria. Historias del cine español (1939-2000)*¹¹, sobre la necesidad de reivindicar el cine español sin caer en el complejo de inferioridad que sufre con respecto a otros cines nacionales.

En definitiva, esta tesis viene avalada por el interés suscitado recientemente por la historiografía española en el estudio de algunos aspectos de la época aquí tratada. José Luis Castro de Paz sería uno de sus principales promotores y de esta incursión han salido textos colectivos sobre la carrera cinematográfica de José Luis Sáenz de Heredia¹²; relecturas sobre el cine español de los años cincuenta¹³; y otros textos¹⁴ que reivindican la revisión de nuestra historia del cine. Concretamente, Castro de Paz refleja la precaria noción que existe sobre el cine de los años cuarenta debido a los estudios parciales que existen sobre esta década, sometidos a visiones generalistas.

⁸ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁹ Diego GALÁN. “El cine español de los años cuarenta”. en: GUBERN, Román. (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº1. (octubre, 1997).

¹⁰ El catedrático José Luis Castro de Paz es, sin duda, el historiador que con más justicia y rigor ha tratado el cine español de la década de los años cuarenta. Véase en el apartado de bibliografía de esta tesis la cantidad de textos que ha aportado a esta investigación.

¹¹ José Luis CASTRO DE PAZ; Julio PÉREZ PERUCHA; Santos ZUNZUNEGUI (coords.). *La Nueva Memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005.

¹² José Luis CASTRO DE PAZ; Jorge NIETO FERNANDO. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011.

¹³ José Luis CASTRO DE PAZ; Joesetxo CERDÁN. *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra, 2011.

¹⁴ José CASTRO DE PAZ; Julio PÉREZ PERUCHA; Santos ZUNZUNEGUI (Coords.). *La Nueva Memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005.

EL CINE FRANQUISTA

Frente al pluralista discurso de la República, surge el monolitismo ideológico del discurso franquista. Algunas de las características de este discurso eran el ideal ancestral de la Reconquista de España, la llamada a la cruzada contra el infiel imaginario (el enemigo rojo sin matizaciones), la sumisión al poder militar y a sus valores.

El fomento de la *nueva* España se hacía desde todos los aparatos del Estado, partiendo de la educación y llegando a la industria cinematográfica. Existe un estudio dedicado al análisis de los objetivos de la enseñanza de la Historia en el bachillerato español entre 1938 y 1953, en el que se resumen estas intenciones:

- “Afianzar la contrarrevolución, mostrar con nostalgia un pasado modélico cuyo conocimiento no creaba actitudes de transformación de la sociedad sino actitudes regresivas.
- Crear modelos de conducta con la ejemplaridad de determinados personajes cuyas hazañas y méritos estaban perfectamente manipuladas.
- Ocultar acontecimientos que evidenciaban sus contradicciones o ponían en duda a manipulación de los hechos y personajes.
- Negar todas las ideologías que resultaban extremadamente peligrosas para un poder establecido por la fuerza
- Mostrar como objetivo de futuro la actuación en el pasado del pueblo español firmemente unido a los ideales de la legítima autoridad.
- Presentar la religión Católica como eje vertebrador de toda la historia española.
- Rescatar y valorar la “tradición histórica”.
- Legitimar el poder del Caudillo, salvador de una España que se destruía a sí misma¹⁵”.

El franquismo se asienta en la figura del Caudillo, cuyas decisiones están por encima del Estado. El poder se concentra en el Ejército, la Iglesia y el Capital, y la manera de mantener a estos poderes a salvo se realiza a través de la represión. Desde la demonización y ejecución de todos los vestigios del régimen anterior, hasta la creación de

¹⁵ Esther MARTÍNEZ TÓRTOLA. *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1938-1953)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1996, p.19.

leyes destinadas a castigar duramente a los *enemigos* del Estado. Algunas de estas leyes fueron la ley sobre la Seguridad del Estado, la de Responsabilidades Políticas, Rebelión Militar y Represión del Comunismo y la Masonería.

Se implanta un modelo único en el que nada era posible fuera del Movimiento Nacional. Tanto es así, que el propio Movimiento funde los sindicatos y los unifica en el Sindicato Vertical, órgano que unía a obreros y empresarios. Estos últimos concentraban el suficiente poder como para aplacar cualquier síntoma de insurrección de los primeros. Tal sindicato tuvo un papel fundamental en la vida política y social del franquismo. No sólo ejercería el control social, sino también sería un instrumento de propaganda del Estado.

Tras la Guerra Civil, la situación económica de España era autárquica. El capital se encontraba concentrado en la aristocracia terrateniente y la burguesía industrial y financiera. Además la situación de aislamiento del país mantenía los mercados cerrados, algo que fomentaba el mercado negro. El cine, una industria que se debe al mercado, acarreó con todos estos problemas, llegando a recurrir al estraperlo para conseguir materiales para producir films como película virgen, materiales de laboratorio, etc.

La supervivencia de la industria española pasó por sacrificar la calidad de sus propias películas. La base del sistema económico consistía en que las películas españolas fueran las que generaran las licencias de doblaje necesarias para la importación de películas extranjeras. Puesto que el doblaje era obligatorio desde 1941, ninguna película extranjera podía proyectarse en nuestro país si no era a cambio de la producción de películas nacionales. Esto quiere decir que, en términos generales, muchas películas españolas de los años cuarenta fueron utilizadas como moneda de cambio para obtener licencias de doblaje y ganar dinero con el cine de importación extranjera. Los productores hacían esta operación debido a la desconfianza financiera hacia el cine español.

Cuando se hace pública y notoria la mala calidad del cine español y su mal mercado (hablamos de la primera mitad de la década de los cuarenta) el Estado toma una serie de medidas destinadas a fortalecer la industria a través del ejercicio de la

protección y del control. La reconstitución del aparato cinematográfico va encaminado hacia la obtención de un, por fin, cine nacional de calidad.

El franquismo tiene, culturalmente, una vocación imperialista, en la que se pretende salvar occidente del demonio comunista y tiene un destino universal. Por otra parte, a esto se une la concepción cristiano-católica de la vida española. Estamos hablando algunos de los films realizados por directores como Juan de Orduña, Rafael Gil o Luis Marquina. La impronta de la Guerra Civil aparece de manera explícita en estos films, donde *lo regional* (concepto que usa Jesús González Requena¹⁶ para referirse al cine costumbrista tan propio de la República que tiene continuidad en el franquismo) es utilizado para introducir un discurso político-cultural. En los films del franquismo no se alude a la Guerra Civil directamente, ni se describe al enemigo, simplemente se anula la existencia de los vencidos y se narra la historia desde el bando de los vencedores. Y es que “el cine franquista debía ser absolutamente legible en su ejemplaridad¹⁷”.

Cuando hablamos de cine franquista nos referimos a la producción española realizada en el periodo relativo a la instauración de un nuevo Estado tras finalizar la Guerra Civil hasta el fallecimiento de su Jefe de Estado en 1975. No ha de confundirse el cine franquista con el cine fascista, ya que bajo este segundo título sólo se reconocen algunos films. El Estado franquista tuvo la intención de crear un cine nacional que sirviese de herramienta para poner de manifiesto las proclamas del nuevo régimen militar; sin embargo, sólo se reconocen un número reducido de films. Así, podemos hablar de un pequeño grupo de films fascistas en los primeros años de la posguerra como *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942), *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) o la tan repetida *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941).

La ideología falangista arremete con fuerza desde el final de la Guerra Civil, pero, ya en la posguerra, con la nueva situación internacional que había derrocado los

¹⁶ Jesús GONZÁLEZ REQUENA. “Entre el cartón-piedra y los coros y danzas”. en: *Archivos de la Filmoteca*. N°7. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 20-27.

¹⁷ *Ibidem*, p. 25.

fascismos europeos, pierde poder institucional.¹⁸ Incluso algunas de las publicaciones creadas por el Régimen como *Primer Plano* pierde su tono falangista en 1942.

OBJETO DE ESTUDIO: ALFONSO ACEBAL (1944-1957)

La carrera cinematográfica de Alfonso Acebal Monfort se convirtió en el objeto de estudio de una tesis doctoral en el momento que la profesora titular de Historia del Cine Anna Casanovas Bohigas y el catedrático en Historia Contemporánea y Cine José María Caparrós Lera dieron como legítimo un material que les presenté. Ese material estaba compuesto, principalmente, por fotografías y otros documentos que Acebal guardaba en su despacho. Acebal había fallecido en 1996 y la familia tenía un vago conocimiento sobre su carrera cinematográfica.

Por otra parte, recibí una respuesta positiva de otros profesionales como Mariano Gómez Parrondo del Departamento de Recuperación e Investigación de Filmoteca Española, el atrezzista Jesús Mateos, el director artístico Gil Parrondo, el guionista Carlos Blanco. Ante mi duda sobre si un personaje desconocido cuya carrera cinematográfica no resulta, a priori, muy productiva, podría ser objeto de estudio de una investigación rigurosa, todos ellos respondieron positivamente y me alentaron a seguir. Y ya no sólo porque pudiera resultar sorprendente, ni mucho menos, sino porque se trata de una aportación honesta a una etapa (el cine español de los años cuarenta) que está empezando, por fin, a iluminarse, gracias a trabajos tan relevantes como los textos firmados por el catedrático José Luis Castro de Paz o el catálogo sobre los años cuarenta del cine español, firmado por el catedrático en Historia del Cine Ángel Luis Hueso Montón. Quienes bien nos recuerdan que una historia por ser menor no carece de interés para el historiador.

En esta tesis doctoral han sido fundamentales las colaboraciones de los antes citados Mariano Gómez Parrondo del Departamento de Recuperación e Investigación de Filmoteca Española, el attrezzista Jesús Mateos, el director artístico Gil Parrondo, el guionista Carlos Blanco; mis directores de tesis, los profesores Anna Casanovas

¹⁸ Stanley G. PAYNE. *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid: Sarpe, 1985.

Bohigas y José María Caparrós Lera; junto al director de la Filmoteca de Asturias, Juan Bonifacio Lorenzo Benavente.

Vemos al personaje dentro de su contexto histórico-cinematográfico, al que aporta su experiencia, desconocida en los textos sobre la época. Partimos de la base de que no existe ningún trabajo sobre su aportación, exceptuando el proyecto para la restauración de sus documentales sobre el ferrocarril llevado a cabo por parte de instituciones como la Filmoteca Española, RENFE y el Museo del Ferrocarril de Asturias. Además, no sólo no hay textos que lo signifiquen, sino que muchos datos que se manejan son erróneos, algo bastante común en las fuentes oficiales de la época.

También esta tesis está motivada por la publicación de un material inédito en la historia del cine español. La historia de uno de tantos fracasados que no tuvieron futuro en la industria del cine español. Sirva esto para comenzar a escribir esa historia del cine de itinerantes.

Se trata de retratar a un personaje de su tiempo, venido de la universidad, que pertenece a ese grupo de itinerantes del cine español. La ausencia de una industria sólida y, consecuentemente, de profesionales que puedan tener continuación de sus carreras en el cine, este grupo viene a ser bastante numeroso. Por ello, constituye un fenómeno que aún está por estudiar: los desacreditados del cine español. Esas personas que trabajan temporalmente en todas las ramas del cine pero no consiguen establecerse en él. Algunos eran profesionales, otros aficionados y casi todos se retiran del mundo del espectáculo por falta de proyectos y de motivación. Sin ser esto algo bastante común en todas las épocas del cine español, en el cine que se inicia en la etapa franquista está caracterizado por la reforma de un estado, que repercute a la industria cinematográfica. Un cambio generacional, un cambio institucional, administrativo y económico. Eduardo García Maroto comenta cómo “hacer cine” se complica burocráticamente.

CONSIDERACIONES E HIPÓTESIS DE PARTIDA

Un hecho que no debe pasar inadvertido es que la que escribe este texto es nieta del personaje. No soy el único caso de una estudiante que encuentra un material

pertinente de estudio perteneciente a un familiar¹⁹. En el mundo del cine, hay muchos itinerantes y su paso, menos firme, pasa indiferente por la historia general del cine español. Esta tesis no sería posible de ninguna otra manera, ya que para acceder al material fotográfico que testimonia esta “historia desconocida”, es necesario tener la posibilidad de acceder a él. Nadie en la familia conocía la dimensión de su trabajo; tan sólo algunas simples anécdotas que no daban pie a considerar algo más allá. Sin embargo, hoy, quince años después de su fallecimiento, me dispongo a arrojar luz sobre esta carrera olvidada.

A lo largo de tres años (2002-2004), trabajé como voluntaria en el Arxiu de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. Mi tarea consistía en ampliar el catálogo de foto-fija de una serie de películas españolas. Cuando encontré, en el año 2004, un material fotográfico semejante e incluso de mejor calidad en el domicilio de mis abuelos, entendí que tenía en mis manos una posible investigación. Mis directores de tesis- Anna Casanovas Bohigas y José María Caparrós Lera-, y otros profesionales con los que consulté, despejaron mis dudas: Allí había una tesis. Es en este momento cuando decido abordar esta investigación, cuando voces autorizadas respaldan el proyecto y me animan a estudiar el tema. Quien redacta no dio un paso adelante hasta que no le autorizaron, académicamente, a darlo. Y esto lo quiero declarar con toda honestidad.

Respecto al material encontrado, he de destacar las fotografías. Estas han sido el punto de partida de la investigación en muchas ocasiones, debido a que los datos erróneos o inexactos que manejan los Anuarios no arrojaban luz al respecto. Las fotografías que Acebal guardaba como recuerdo de su etapa cinematográfica son, en ocasiones, el único vestigio que nos queda de su producción documental. Este material fotográfico, previamente seleccionado, ilustra el texto de la tesis.

El hecho de la falta de publicaciones sobre el objeto de estudio hace difícil establecer una hipótesis de partida. No se trata de una partida de cero, ya que aunque sean escasas las publicaciones sobre el periodo, sí pueden considerarse como

¹⁹ Isabel SEMPERE. *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009.

investigaciones muy fructíferas, que también reclaman atención de la academia sobre el periodo.

Por otra parte, el contexto histórico revela una situación muy específica de la industria cinematográfica y es un punto de partida al que poderse atener. La situación posbélica, la restauración del estado, la creación de un nuevo organigrama administrativo, la aplicación de numerosas ordenes judiciales, etc., unido a un cambio generacional.

Una de las hipótesis de partida fundamentales es reconocer la afección de Alfonso Acebal por el nuevo Régimen, su férreo catolicismo unido a un profundo sentido patriótico. Alfonso Acebal era, como se diría entonces, un “hombre de orden” que tenía absoluto convencimiento de que el destino de España estaba en las mejores manos posibles. Ésta es la descripción certera y honesta del personaje, a partir de aquí, no nos llevaremos a engaños.

De otro modo, también diremos que procedía de una familia acomodada de Madrid (aunque originaria de Ávila) y que gracias a ello pudo ir a la universidad para graduarse en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid.

OBJETIVOS Y ESTRUCTURA

El objetivo principal de este trabajo es prestar una contribución a la historia del cine español, en tanto que la trayectoria cinematográfica de Alfonso Acebal es desconocida. Sorprenderá al historiador del cine, conocer a un personaje que trabajó con dos de los directores españoles más prestigiosos de la época, de su trabajo en los rodajes extranjeros, donde, como tanto otros profesionales de la época, comenzó a formar parte de los españoles habituales en esos rodajes.

Este trabajo está dentro del terrero histórico cinematográfico, aunque, inevitablemente roza el histórico-político, ya que la administración de la industria del cine dependía directamente del estado franquista. Por ello, en cada capítulo ambos territorios pueden aparecer interrelacionados.

Trato de aportar información sin ninguna necesidad de mitificación ni de desprecio de la época, ni tampoco de ver más de lo que hay. El historiador Romà Gubern decía que el investigador a veces se deja llevar por la pasión de su trabajo y da relevancia a hechos que de por sí no lo son tanto. Trataremos, pues, de ser lo más ecuánimes posible.

Otro objetivo es tratar de entender qué causas motivaron el abandono de Acebal en el cine.

De otro modo, también intentaremos entender por qué esta etapa del cine español no se ha estudiado en profundidad: problemas con la desaparición de los materiales de estudio, errores en la datación y catalogación de películas, etc. Y, por otra parte celebrar las recientes investigaciones en la época llevadas a cabo, principalmente, por el catedrático José Luis Castro de Paz (dos libros sobre la época realizados en 2010 y 2011, que parten del estudio “Un cinema herido” del 2002, así como también el libro colectivo sobre Sáenz de Heredia “El Destino se disculpa”, 2010) y la ingente catalogación dirigida por el catedrático Ángel Luis Hueso Montón y editada en 1998.

Otro de los objetivos, que es clave en este caso, es la imparcialidad. No sólo por una cuestión de parentesco, sino porque la falta de informaciones o la mala elección de éstas pueden llevar a desvirtuar este estudio. Por ello, una de las cuestiones de partida de este trabajo es la constatación de los errores que se encuentran en los datos de la época. De ahí que el uso de estos datos (tan cuestionables) se haga con absoluto convencimiento de su valía y con prudencia en la argumentación. Sin dejar por ello de tener la voluntad de plasmar una realidad irrevocable.

Debido a los datos erróneos que manejan los anuarios y las actas de las instituciones responsables de la época, las fichas de las películas intentan ser lo más completas posibles. Allí se incluyen a todos los profesionales que trabajaron en el film, independientemente de su aparición en los títulos de crédito, donde sólo figuraban los más destacados.

La periodización es pertinente al objeto de estudio que vamos a analizar: la carrera cinematográfica de Alfonso Acebal. No se aborda la tesis a modo de biografía, sino que se aborda el recorrido cinematográfico de Alfonso Acebal, que abarca desde 1944 a 1957.

La estructura de la tesis está compuesta de cuatro bloques. El primer bloque está dedicado a los años cuarenta. En este primer apartado de la tesis, explicamos la situación del cine en esta década para dar paso a proceso de formación de Acebal. Éste entró en contacto con el cine a través de la organización de cursos sobre cinematografía en la Universidad Complutense de Madrid en el año 1943. Este grupo de estudiantes se relacionará con grupos de tertulia sobre el cine. En una de esas tertulias estaba Victoriano López García (futuro fundador del I.I.E.C.) y ambos mantienen una buena relación e intercambio de ideas hasta la creación del I.I.E.C. en 1947. Puesto que el germen de tal Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas estuvo en aquellos cursos y tertulias, el apartado dedicado a ello se encuentra en este punto. Continuando con su proceso formativo, Acebal ingresa en los “Estudios Ballesteros” en 1944, donde pasa por todos los departamentos para aprender el oficio. Una vez en plantilla, Acebal pasa a trabajar como ayudante de dirección de Sáenz de Heredia y Edgar Neville, así como también comenzará su carrera como cortometrajista de documentales. Al apartado de los cortometrajes documentales de dedicaremos gran atención debido a que ha sido lo más relevante de su aportación. Todos los cortometrajes documentales fueron realizados en la década de los cuarenta a excepción de *Desde la cuneta*, que es de 1952. Sin embargo, éste se estudiará junto al resto de producciones documentales (pertenecientes a los años cuarenta) para un mayor comprensión de su trabajo como cortometrajista. Por último, en este bloque, hablaremos del viaje que hace a Estados Unidos, cuyo objetivo era de la conocer de primera mano los avances técnicos y la situación del mercado exterior cinematográfico.

El segundo bloque está dedicado a los años cincuenta. En esta etapa nos centraremos en la descripción de la llegada de los equipos de rodaje extranjeros a España. Veremos cuáles son las condiciones de la industria española a su llegada, para abordar más tarde el trabajo de Acebal en estos filmes. En los años cincuenta, Acebal no trabaja en la producción de films españoles, por lo que no se hace necesario hacer un análisis sobre el cine español de esa época, sino de conocer las condiciones industriales

(técnicos y estudios) que sirven a estos rodajes. En 1955, Acebal realiza un segundo viaje a Estados Unidos. En este caso, se trata de un viaje de negocios, cuyo objetivo era buscar financiación para un proyecto que incluía la figura del torero Luis Miguel Dominguín. El viaje lo realizará junto a el guionista Carlos Blanco y la actriz Lucía Bosé.

Por último, este bloque se cierra con un punto dedicado a las Primeras Conversaciones Nacionales Cinematográficas de Salamanca en 1955. Este hito marca toda la historiografía de aquellos años, por lo que me parece fiel reflejo del ambiente cinematográfico de la época y, por tanto, reseñable. Trataremos de explicar los diferentes posicionamientos en torno a la necesidad de mejora de la industria española. El ambiente de las Conversaciones refleja el ambiente general de la industria española, ya que intervinieron personalidades tan dispares como José Luis Sáenz de Heredia, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez, Guido Aristarco, entre otros.

Pese a que Acebal no participó en ellas, el conocimiento de las diferentes voces nos sirve para ubicar al personaje dentro de un contexto crítico. Y así, consecuentemente, daremos paso al apartado sobre la producción crítica de Acebal. De ese modo, conoceremos la producción crítica del personaje después de conocer qué voces y qué temas son protagonistas en el debate cinematográfico del momento.

El tercer bloque está dedicado a su producción crítica. Acebal, lejos de ser considerado un crítico de cine, fue uno de tantos cronistas, que colaboraban habitualmente en revistas cinematográficas y en la prensa general. En primer lugar, citaremos algunas de las revistas más relevantes de la época, para pasar a analizar la aportación de Acebal. Veremos como las preocupaciones cinematográficas de Acebal coinciden con algunas de las voces oficiales de, por ejemplo, “Primer Plano”. Así como también explicaremos su concepción ética sobre el cine.

Por último, el cuarto bloque, que conduce hacia las conclusiones, está dedicado a sus proyectos frustrados. El abandono de rodaje de *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955) y el proyecto abortado de *Linka*, ya anuncian el final de su carrera. Las desilusiones provocadas por el proyectos fallidos, la falta de continuidad laboral y la

llegada de nuevas responsabilidades familiares ponen punto final en la carrera cinematográfica de Alfonso Acebal, fallecido en 1996.

METODOLOGÍA

La industria del cine español ha sido sin duda una de las industrias que mejor ha reflejado las contradicciones que vivía el país. El panorama de la España franquista vista y vivida por gentes de diferentes ideologías y con múltiples puntos de vista.

La principal tarea es elaborar un trabajo objetivo, que dé voz a todas las personalidades posibles, sin tener por ello que valorar una por encima de las otras. No se trata de dar la razón a unos o quitársela a otros, sino trazar una línea neutra que aúne opiniones tan dispares. No intervenir en las interpretaciones que cada personaje hace sobre el momento histórico, sino mostrar un absoluto respeto por todas las opiniones, partiendo de la base que toda opinión tiene una parte de verdad.

La utilización que hagamos de las fuentes también será fundamental para conseguir un buen estudio. Ya hemos citado que las fuentes provenientes de los anuarios tienen errores, pero también hay otras fuentes caracterizadas por la irregularidad, como las entrevistas. En este sentido, ha resultado muy útil en esta investigación el libro autobiográfico *Aventuras y desventuras del cine español* escrito por el director de cortometrajes y productor Eduardo García Maroto. Esta modalidad de texto no es muy habitual en la historiografía española, debido a la inexactitud de los testimonios orales; sin embargo, no deja de ser una aportación muy valiosa. Maroto comenzó dirigiendo cortometrajes cómicos en la II República española y acabó como productor español de los rodajes extranjeros rodados en España, donde conocerá a Alfonso Acebal.

Utilizar en una investigación histórica una fuente primaria de documentación como el testimonio oral, la recogida de datos y fechas a cargo de las personas que han intervenido de los sucesos o acontecimientos que estamos estudiando puede suponer un factor de riesgo. En ocasiones esta fuente primaria se convierte en fuente única. Y si no

la única, la más privilegiada (o la que más credibilidad le damos a falta de otras fuentes más “académicas” u “ortodoxas”. El historiador Jesús García de Dueñas²⁰ en su investigación sobre la época del productor Samuel Bronston, época que él mismo presencié como periodista, ya comprobó los peligros que acarrearán estas fuentes, que no deben tenerse en cuenta como fundamentales, sí acaso como complementarias, aclarando, en todo caso, que la memoria es un registro manipulado. Las entrevistas que se realizan a lo largo de un trabajo de investigación ayudan relativamente a la misma. Sin embargo, hay ocasiones en que se tratan de las únicas fuentes aprovechables, por lo que pueden ser consideradas como material útil. Por tanto, se ha de exigir al historiador que sea consciente de la memoria selectiva del entrevistado y de que sus respuestas forman parte de la imagen o la idea que quiere mostrarnos de sí mismo.

El historiador francés George Sadoul estableció en tres las principales fuentes a las que debe recurrir el investigador en el estudio del cine. Esta declaración fue realizada en un symposium organizado por la Mostra de Venecia y en ella exponía que las fuentes han de ser: los films, los documentos escritos y los testimonios orales. En primer lugar, localizamos los films en los fondos de las cinematecas o distribuidores. Una vez localizada, se visiona en una moviola. Después pasamos a la recopilación de documentos escritos, donde tendremos el dossier del film y otros textos sobre el film y su contexto histórico. Por último, se puede hacer necesario recurrir a los testimonios orales, lo cual entraña una cierta dificultad, al tratarse de una de las fuentes menos fiables debido a su alto componente subjetivo y selectivo. Este último recurso se hace necesario cuando el historiador se encuentra ante un vacío de documentación o cuando el film se encuentra desaparecido²¹.

En el desarrollo de esta tesis he realizado algunas entrevistas a profesionales del cine español como el decorador Gil Parrondo, el guionista Carlos Blanco o el atrezzista Julián Mateos. Estas fuentes están contaminadas por el paso del tiempo, la desmemoria

²⁰ Jesús GARCÍA DE DUEÑAS. *La memoria infiel o el sombrero de Ava Gardner*. en: Luis FERNÁNDEZ COLORADO; Pilar COUTO CANTERO (coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº9. (junio, 2001), pp. 511-520.

²¹ A este efecto, Román Gubern nos recuerda que Henri Langlois, fundador de la Cinemateca francesa, creó en 1944 la Commission de Recherches Historiques de la Cinémathèque Française destinada a recopilar una serie de entrevistas realizadas a los pioneros supervivientes del cine mudo francés. Otros países continuaron esta iniciativa, como el Film Study Center del Museo de Arte Moderno de Nueva York. R. GUBERN. “Metodología de análisis de la historia de cine”. en: J. ROMAGUERA; E. RIAMBAU. (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983.

o la selección subjetiva de recuerdos. Partiendo de esta base, éstas no son utilizadas como pruebas de rigor sino como simples opiniones, que son más bien reflexiones generales sobre la época donde se inscribe la tesis.

Es importante hacer uso de un dossier de la película que se va a estudiar. Este dossier, claro reflejo de la condición de arte industrial del cine, contiene material como estadísticas de entrada, informes financieros, correspondencia interna, guiones originales, notas del autor, etc. Pero el problema surge cuando estos materiales no aparecen, ya que son difíciles de conseguir, según el caso. Las empresas cinematográficas no suele prestar el uso de sus archivos con facilidad, a pesar de ello, se ha avanzado mucho en este aspecto desde mediados de siglo XX, momento en el que empiezan a multiplicarse los trabajos en este área. Con este precedente, el investigador del cine encuentra hoy numerosos trabajos de gran valor que pueden servir de punto de partida en sus investigaciones.

Las fuentes cinematográficas plantean problemas metodológicos específicos. Y además, las películas crean dificultades propias debido a sus características definidas. El visionado de un film ha de hacerse de un modo diferente al que se nos proyecta en una sala de cine. Ha de intentar tener los conocimientos básicos sobre técnica cinematográfica y de proyección de films, con el fin de poder realizar dicho visionado de la manera más provechosa posible para la investigación. Importante es, por ejemplo, conocer la utilización de una máquina de proyección para poder manipular a nuestro antojo la proyección del film que estudiamos y, por ejemplo, repasar o analizar con más detenimiento aquellas partes del film que nos parecen significativas en nuestro estudio.

Si consideramos que el film constituye una fuente primaria, ¿qué ocurre en los casos en los que el film se encuentra desaparecido? En ese caso, valoramos los documentos que acompañan al film y declararemos con absoluta honestidad que nuestra investigación padece de esta falta.

En el estudio específico de las películas se ha utilizado el mismo esquema. No sólo se ha tratado el film como relato cinematográfico, sino que, como documento de su época que es, también hemos intentado averiguar su vida administrativa que nos

desvelará los mecanismos de la administración del estado franquista en la realización de films.

Por otra parte, podemos encontrarnos también ante la ausencia de un catálogo de películas completo donde rastrear el film que estamos investigando.

En definitiva, si encontramos errores en las fuentes oficiales, ¿qué consideración nos merecen otras secundarias? El historiador del cine Martin A. Jackson nos da la clave: “si descubre films que no están aún incluidos en el catálogo habitual o que no han sido estudiados por los encargados de los archivos de las bibliotecas o museos, tendrá que recurrir a sus propio ingenio para sacar partido al material²²”. Efectivamente, estos casos se dan muy a menudo cuando estudiamos materiales que se encuentran desaparecidos, deteriorados o abandonados por falta de interés o de consideración por la historiografía. Estos casos son más habituales cuando hablamos del cine de la primera mitad del siglo XX.

Los archivos consultados en esta investigación están descritos en un listado a final de la misma. Además de documentos, bibliografías y revistas especializadas, también se ha recurrido a la prensa general. Al ser el cine un producto que depende del mercado y de un público que le respalde, tiene una resonancia social y cultural que le da presencia en la prensa general. Por otra parte, también se ha recurrido a diarios de provincias, ya que estos dedicaban gran atención al desembarco del equipo de rodaje extranjero de turno en la localidad. Encontramos que estos diarios de provincias son muy relevantes para nuestra investigación por reflejar el impacto que tenían este tipo de rodajes en la sociedad española.

JUSTIFICACIÓN DE LA METODOLOGÍA

La escasez y la deficiencia de las fuentes junto con un objeto de estudio singular (al tratarse de un profesional desconocido) lleva a que la estructura de la tesis sea creativa, aunque mantenga convenciones tales como el respeto al orden cronológico,

²² Martín A JACKSON. “El historiador y el cine”, en: J. ROMAGUERA; E. RIAMBAU (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983, p. 34.

que ayuda a comprender la sucesión de los hechos. Y para vislumbrarlos también es importante recoger opiniones diversas, sin posicionamientos ni rechazos. Dando voz a todos los protagonistas posibles.

Sobre las películas, se trata de averiguar lo que son, no lo que nos parecen. Por otra parte, el sistema de una crítica no es el sistema de una tesis, ya que en una crítica no se aborda el estudio del material puramente cinematográfico.

1. SITUACIÓN GENERAL DEL CINE ESPAÑOL EN LOS AÑOS CUARENTA

Los “turbios”, “nocturnos”, “oscurecidos”, “malogrados”, “tenebrosos” años cuarenta del cine español son los calificativos que acompañan la mayoría de los textos que trabajan esta etapa de nuestra cinematografía. No deja de ser reseñable tal coincidencia sino que además es algo que no debe pasar desapercibido a quién se decide estudiar con rigor una época que ha sido, de alguna manera, sentenciada por una gran parte de los especialistas y estudiosos del cine español.

Todas las introducciones al tema parecen estar marcadas por una necesidad de autojustificación de por qué se considera un etapa tan “sombria”. Por una parte, queda patente que existe una clara intención política en muchos de los textos que tratan el cine de la posguerra española. El rechazo a los modos de actuación de la administración de Franco respecto al cine se convierte en muchos casos en rechazo a las películas que se fraguaron en esa época. Parece mezquino que así sea, pero en muchos casos, así es. En este fuego cruzado entre críticos, en que para valorar un cierto cine creyeron necesario repudiar al anterior, sólo existe un perdedor, la historia del cine español. Esta historia de aventuras y desventuras, como describiría el productor y director Eduardo García Maroto en su autobiografía, que está llena de desencantos, injusticias, aciertos y recompensas. Una historia a la que nos hemos acostumbrado a escuchar en primera persona, a través de los protagonistas, pero que, sin embargo, no plantea una visión de conjunto. Estudiar los años cuarenta del cine español es una labor complicada y meticulosa, donde no existe, como ocurre en otras épocas, una “historia común” donde situar las películas. Sólo aparece un punto en común de todas esas películas de la década de los 40: todas ellas son fruto de la coyuntura del primer franquismo.

Diego Galán describía la década de los cuarenta de este modo:

“El cine español, casi desde sus orígenes hasta hace pocos años, ha sido uno de los más atrasados, torpes y faltos de interés del mundo occidental. Y, desde luego, la década de los cuarenta se rige en la más extravagante, enloquecida, curiosa y patética de su propia historia.

Las películas son un exponente claro del momento histórico que se vive. Y si ese momento es el de la posguerra, el hambre, la represión política y moral, el afán de venganza, con una específica dificultad en las relaciones diplomáticas y comerciales con otros países, y la vecindad de una guerra mundial con una forzada y poco clara neutralidad..., las películas que surjan difícilmente podrán estar al margen de todo ello. Aunque quisieran, como quisieron la mayoría de las películas españolas de los años cuarenta, ocultarlo casi todo²³”.

Tan dipares son las consideraciones sobre la década que pasamos del rechazo y desinterés que suscitó para algunos estudiosos al encumbramiento que le dieron historiadores de la época como Juan Antonio Cabero, quien en su *Historia de la cinematografía española* aseguraba que los años cuarenta van a representar un momento de progresión sin parangón hasta el momento. Es muy común entre las fuentes oficiales observar cómo se reclama un cine nacional, al que luego se encumbra, apuntando que todo cine anterior (el republicano) pecaba de provinciano y no creaba mercado. Este es otro de los errores con los que se encuentran los historiadores del periodo, unas fuentes con un valor crítico relativo. Así lo expresaba el autor:

“A partir de 1941 la producción de películas cinematográficas en España se amplía en unas proporciones insospechadas; directores antiguos y modernos, así como los demás elementos técnicos de que se compone esta tan complicada actividad, trabajan sin cesar. Los Estudios se multiplican y sus “plateaux” no cesan en actividad día y noche. En fin, la cinematografía española ha entrado en la fase más importante de su existencia, gracias a las protecciones que el Estado le dispensa en forma de premios a los argumentos y a las películas, anticipos de producción y la concesión de premios de importación de films extranjeros, según la categoría de las películas realizadas, premios que luego se traspasan en cincuenta, sesenta o setenta mil duros casa uno: es decir, que produciendo una cinta, acogiéndose a todos los beneficios, hay en muchos casos superávit a su favor antes de que la misma salga al mercado²⁴”.

Existe un cierto optimismo, como ha ocurrido y ocurrirá en el futuro, dado por el momento de cambio, hacia una mejora y favorable transformación de la empresa

²³ Diego GALÁN. “El cine español de los años cuarenta”. en: GUBERN, Román. (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº1. (octubre, 1997), p.113.

²⁴ Juan Antonio CABERO. *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949, p.458.

cinematográfica cuyos resultados puedan empezar a reconocerse como el verdadero cine español.

Independientemente de los argumentos particulares, sí podemos considerar algunos aspectos fundamentales del cine español de los años cuarenta. En primer lugar, es un cine nacido en la inmediata posguerra, lo que lleva a pensar en un cine hecho por los vencedores de manera unilateral y partidista. A pesar de ser un cine dirigido desde el Estado, éste no es usado como arma de propaganda directa, sino indirecta. Es decir, no existe un cine fascista como tal, sino algunos casos aislados como *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *Raza* (José Luis Saénz de Heredia, 1941), *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) o *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), que son representativos del intento fallido de hacer un cine político-fascista. Y éste no se materializó a raíz de la caída de los fascismos europeos; cuando las circunstancias, generadas por la nueva situación política internacional, ya no aconsejaban seguir por esa línea.

La propaganda indirecta se practicaba con la protección de aquellos films que, como el franquismo, fuesen a seleccionar lo más representativo del nuevo Estado. El franquismo fomenta un cine sin fisuras, que represente unos personajes y unos argumentos esquemáticos. De ahí que esta década esté tan asociada con la producción de cine de género.

Dentro de la producción de la década se describen numerosos ciclos históricos, religiosos o militares, donde se potencia el barroquismo triunfalista y donde se seleccionan aquellos hechos del pasado que dan sentido al presente histórico. Esos hechos están interpretados por personajes sintéticos, cuyo destino se encuentra sentenciado desde el comienzo del film. Por otra parte, los argumentos quedaban reducidos a la visión unilateral del acontecimiento; de ese modo, los perdedores de la guerra, el enemigo en la contienda, desaparecen de la narración. El *enemigo rojo*²⁵, como el demonio, podía aparecer de diferentes formas, pero sin llegar a descubrirse como tal.

²⁵ Carlos F. HEREDERO. *La pesadilla roja del general Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996.

Por otra parte, este cine da una importancia superior al decorado, predominando lo ilustrativo sobre lo crítico. El cine como máquina evasiva, que simplificaba y banalizaba el discurso patriótico.

Esta industria tuvo como pretensiones iniciales crear un cine nacional a través de la realización de films de calidad que tuvieran mercado. Para ello, se dispuso realizar films históricos, donde el decorado era un protagonista más, o adaptar obras literarias de prestigio internacional. De esta manera se aseguraban que la película generase interés en el público. Sin embargo, las medidas que se tomaron no consiguieron tal propósito y, además, los movimientos producidos en el interior de la Administración se resolvió en una industria desorganizada. Como recuerda José Enrique Monterde “...entre 1939 y 1951 el cine estuvo bajo la influencia de hasta cuatro departamentos estatales: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional, sin olvidar los sindicatos verticales²⁶”.

1.1. EL STAR SYSTEM

El modelo empresarial de impronta hollywoodiense de la productora “CIFESA” (Compañía Industrial Film Español S.A.)²⁷, es la única que planteaba el sistema de contratación en exclusiva a actores populares (pagándoles contratos millonarios), un sistema de planificación de su producción, distribución e incluso de promoción de sus films.

El star-system español presenta una serie de características propias que están alejadas al modelo norteamericano. Esta productora se había fundado en 1932 y en los años de la República había conseguido éxitos importantes como *La hermana san Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) o *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939). “CIFESA” marcó de tal forma la década de los cuarenta con su peculiar estilo. Además, “CIFESA” contó con apoyo oficial.

²⁶ José Enrique MONTERDE. “El cine de la autarquía (1939-1950)”. en: GUBERN, R. [y otros]. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 189.

²⁷ Para un estudio pormenorizado sobre la producción de CIFESA, véase: Félix FANÉS. *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989.

Una de las estrellas de la época será Aurora Bautista, cuya interpretación en el film *Locura de amor* dirigido por Juan de Orduña en 1948 le valió su consideración como una de las figuras del cine español.

Otras de las estrellas fueron Amparo Rivelles, Mercedes Vecino, Luchy Soto, Guadalupe Muñoz Sampedro, Manuel Luna, Conchita Montenegro, Josita Hernán, entre otras.

Una de las estrellas más relevantes del momento será Alfredo Mayo, cuyas actuaciones en films como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia) y *¡Harka!* (Carlos Arévalo), realizadas en 1941, fraguan el arquetipo del patriota. En ambos films el personaje de Mayo representa la fidelidad a la patria y al código militar. Un arquetipo impensable fuera de España y surgido en el contexto del primer franquismo. Pero también un arquetipo que desaparecerá con la nueva situación política internacional y, sobre todo, con la caída del fascismo europeo.

Galanes habituales de “CIFESA” serían Jorge Mistral y Rafael Durán. También, siguiendo esa concepción *hollywoodiense*, el actor Antonio Casal consiguió esa asociación actor-personaje a través de films como *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943) o *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942). En ambos interpretó a un hombre desesperanzado y débil.

Un actor que empezaba en aquellos años fue Fernando Fernán-Gómez, cuyo primer trabajo será en el film *Rosas de otoño* de Juan de Orduña y Eduardo Moreira en 1943.

1.2. LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Juan Miguel Company²⁸ está parcialmente de acuerdo con José Enrique Monterde²⁹ cuando afirma que el periodo histórico de la década de los cuarenta debe

²⁸ J. M. COMPANY. *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*, Valencia: Eutopías /Episteme, 1997.

abordarse, en el cine español, desde la perspectiva del cine de géneros. Sobre la propuesta de Monterde de abordar el estudio de esta década:

“En realidad resulta abusiva la pretensión de analizar el cine español de los años 40 bajo una pauta autoral o simplemente en función de actitudes muy diferenciadas. Si la obra de la mayoría de cineastas parece cortada por un mismo patrón, si apenas hay lugar a la expresión personal o voluntad estilística queda reducida a las ensoñaciones de un Orduña o un Serrano de Osma, de forma que la asepsia caligráfica (Gil) o la ligereza de tono ya parecen meritorias, o que la profesionalidad merezca reconocimiento (Sáenz de Heredia) y la cultura parezca excepcionalidad (Neville), deberemos derivar la atención sobre ese cine español desde la figura del autor hacia los aspectos más generales, como puedan ser las tendencias temáticas, los géneros o el *star-system*³⁰”.

La diferencia entre ambas concepciones sería que allí donde Monterde distingue entre “films homologables con géneros internacionalmente reconocidos y otros de raíz autóctona³¹”, Company preferiría hablar de un “mayor o menor grado de corrosión, donde el género queda dinamitado desde el interior de sus mismas *estructuras de verosimilitud*³²”. El cine español de los años cuarenta va a proponer una continua fluctuación entre el punto de vista del narrador en la ficción y el de los personajes que en ella participan, según se adivina de las palabras de Company.

Por otro lado, el historiador Román Gubern³³ distingue entre tres principales géneros en los años cuarenta. En primer lugar, sitúa el ciclo imperial o *fazaña*; en segundo lugar, el ciclo escapista de novela decimonónica, y, en tercer lugar, el ciclo clerical.

Los títulos del ciclo histórico de “CIFESA” lo representaron films como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Algunos de estos films cayeron en aquello que se llamó *caligrafismo a la española*, fruto de una doble intencionalidad: diseñar una puesta en escena sobrecargada en la que situar unos personajes y la búsqueda de un

²⁹ José Enrique MONTERDE. “El cine de la autarquía...”, pp.181-238.

³⁰ *Ibidem*, p. 229.

³¹ *Ibidem*, pp.229-230.

³² Juan Miguel COMPANYY, *op. cit.*, p.10.

³³ R. GUBERN. “Claves de la atipicidad europea del cine español”. en: *Archivos de la Filmoteca*. N°1, Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p.23.

cierto cine nacional. Muchos críticos oficialistas consideraban los films del mejicano Emilio “El Indio” Fernández como paradigma del cine hispano y, por ende, a lo que el cine español debía aspirar para algunos de los directores y críticos de la época. También algunos directores que practicaron dicho caligrafismo terminaron por defenderlo en todos los ámbitos. Es el caso de la intervención de José Luis Sáenz de Heredia en las Primeras Conversaciones Nacionales de Salamanca en 1955, donde defiende que la creación de un cine nacional o *hispano* pasa por buscar una fórmula que siga en la misma dirección que Fernández.

Directores revelantes de la época, como Luís Lucía, Antonio Román o Rafael Gil, realizaron films dentro del ciclo histórico. Sin embargo, el público no tardaría en dar la espalda a este tipo de films, quizás por un exceso de presencia de estos en las salas o quizás porque tanta grandilocuencia resultaba aburrida y repetitiva. A finales de la década la producción de ciclo histórico se reduce.

Dentro del ciclo clerical encontraríamos el film *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946). Este tipo de ciclo acabará extinguiéndose, ya que el mercado termina colapsado, por la cantidad de films de este estilo en cartelera y porque el público se cansa de la suntuosidad de estas películas.

Respecto al género de la comedia cinematográfica, hay que destacar los seis títulos³⁴ que Ignacio F. Iquino realiza para la empresa productora Aureliano Campa de Barcelona entre los años 1941 y 1943. Estos films se pueden concebir como películas de Serie B que asimila los modos de producción en cadena del modelo *Hollywood*, “basado en la eficaz manufactura en cadena de films -con una contratación fija de personal y servicios reiterada en cada película- y en la obtención, como dice Félix Fanés, de una infraestructura económica de inversión en la que los productores no se sintieran defraudados. Estas películas, de coste mínimo y rendimiento comercial máximo -en algunas de ellas, se pueden reconocer los mismos decorados-, cuya duración de poco

³⁴ Entre los que se encuentran los films *La culpa del otro* (1942), *El pobre rico* (1942), *Pánico en el trasatlántico* (1942), *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *Enredo de familia* (1943) y *Boda accidentada* (1943).

más de una hora las hacía ideales para servir de complemento en los programas dobles de cines de barrio, intentaban ceñirse al modelo industrial de *Hollywood*³⁵”.

Algunas comedias que rondan lo fantástico son *El Destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945), *Si te hubieses casado conmigo* (Víctor Tourjansky) o *Dos cuentos para dos* (Luis Lucía, 1947). El historiador Pérez Perucha decía de este film que “por primera vez entran en CIFESA, en las ficciones del cine español del momento, las clases populares en su ejercicio de tales, es decir, hablando de dinero, de anhelos, de frustraciones, miserias económicas y aspiraciones fantasiosas...”³⁶”.

Para Company comportan menos interés los films que tratan de ubicarse en la línea de la comedia sofisticada como *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) y *El hombre que las enamora* (José María Castellví, 1944).

La comedia, el ciclo histórico y el melodrama serían las tipologías filmicas más representativas del cine de los años cuarenta. El melodrama hace presencia a través de films como *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), cuya puesta en escena premia los elementos atmosféricos por delante de los narrativos. Es habitual en el melodrama de la época la oposición entre lo rural y lo urbano. Lo urbano, representativo del progreso industrial, amenaza la paz instaurada en la vida rural, donde se asentan los valores infranqueables de la patria. En *Las Aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), este mundo urbano hace presencia a través de la llegada de los mineros, cuyas intenciones amenazan los intereses del pueblo.

Los últimos de Filipinas (Antonio Román, 1945) es un film de éxito etiquetado como género militar. Sin embargo, los últimos trabajos sobre el film³⁷ proponen la adscripción de melodrama. En este film se crea una atmósfera destinada a acentuar la sensación de aislamiento, así como la nostalgia de la patria y la lucha contra los

³⁵ Juan Miguel COMPANYY, *op. cit.*, p.10.

³⁶ Julio PÉREZ PERUCHA. “El cine de Luis Lucía en CIFESA: sus primeras películas”. en: *Archivos de Filmoteca*. Nº 4. Madrid: diciembre /febrero, 1990, p.101. Citado por: Juan Miguel COMPANYY, *op. cit.*, p.10.

³⁷ Santos ZUNZUNEGUI. “Sombras de ultramar: el imaginario colonial en dos filmes españoles de los años cuarenta” en: S. ZUNZUNEGUI. *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra, 1994, pp.13-23; José Luis CASTRO DE PAZ. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español. (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 124-125.

enemigos de la misma³⁸. Otros melodramas, que obtuvieron parecido éxito al anterior, serían *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *El clavo* (Rafael Gil, 1944) o *Altar mayor* (Gonzalo Delgrás, 1944). *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943) o *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) describen una atmósfera angustiosa representativa del estado de ánimo de su protagonista, interpretado por Antonio Casal.

Por último, el género documental estará tratado en un apartado a parte en esta tesis, debido a lo relevante que ha sido en el trabajo de Alfonso Acebal.

1.3. LA INFLUENCIA DEL SIGLO XIX EN EL CINE ESPAÑOL

El ciclo histórico español de los años cuarenta está caracterizado por su condición de contemporaneidad, donde el asunto histórico es usado como pretexto para realizar una serie de enunciados que tienen que ver más con la España presente que con ese añorado pasado imperial. La referencia al pasado forma parte de los procesos de legitimación del propio franquismo que ofrece el siglo XIX como el espacio mítico donde se forja el espíritu de lo español. La lucha contra el invasor francés en la Guerra de la Independencia (1808-1814), las Guerras Carlistas con el consiguiente enfrentamiento entre absolutistas y liberales o la llegada del ferrocarril a España y otros procesos de industrialización, fueron los escenarios desde donde manifestar los deseos de esa *nueva* España que se estaba gestando.

Por otra parte, las obras literarias del siglo XIX (sobretudo aquellas de tono conservador e instructivo) eran objetivo de adaptaciones cinematográficas. La obra de autores como Pedro Antonio de Alarcón se desarrolla en films como *El Clavo* (Rafael Gil, 1944), *La Pródiga* (Rafael Gil, 1945) o *El Escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943).

Sin embargo, existían otras maneras de acercarse al escenario literario del siglo XIX alejadas del espíritu moralizante que los ejemplos anteriores proponían. El director Edgar Neville, quien formara parte del ambiente intelectual de la desaparecida República, recrea en *La torre de los siete jorobados* (1944) un Madrid decimonónico

³⁸ Antoni RIGOL, Jordi SEBASTIÁN. “España aislada: *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román”. en: *Film-Història*. Nº3. Volumen I. Barcelona: 1991, pp.171-184.

donde el sentir nacional surge de las clases populares. El relato costumbrista, tipología que gozó de gran éxito en la República con los films de Florián Rey, sería lo más cercano que encontraremos en esta década (y seguramente en los posteriores cincuenta) a una cierta crítica social. Sin llegar a ser nunca, habida cuenta del férreo control que ejercía el Departamento de Cinematografía y Teatro sobre el contenido de los films, un relato realista. Lo real nunca entraba en la pantalla y para evitar que así fuera el Estado franquista creó organismos capaces de proteger y censurar.

En definitiva, Neville optó por realizar algunos films siguiendo la moda de los films históricos o, como él mismo decía, las “grandes películas de trajes”, pero descargándolos de tanta parafernalia. Así, también encontramos el film *El Marqués de Salamanca* (1948), un biopic sobre la figura de José de Salamanca, financiero e industrial español. Este film fue encargado por la Comisión del Centenario del Ferrocarril en España y le dedicaremos una especial atención más adelante (en el capítulo 4.2.4), debido a que Alfonso Acebal trabajaría de director adjunto al film.

1.4. LOS DIRECTORES DEL MOMENTO

Algunos historiadores ha dividido en tres grupos a los directores del momento. En primer lugar sitúan a los directores oficialistas refiriéndose a Juan de Orduña, Fernando Delgado, Luis Lucía, Rafael Gil, Antonio Román o José Luis Sáenz de Heredia. En segundo lugar, la llamada *otra generación del 27* representada por José López Rubio, Luis Escobar, Edgar Neville, Miguel y Jerónimo Mihura. Y, en tercer lugar, los directores renovadores serían Nieves Conde, Antonio del Amo, Carlos Serrano de Osma o Mur Oti.

Muchos de ellos nacen con el franquismo o habían comenzado a trabajar en los últimos años de la República, caso, por ejemplo, de Sáenz de Heredia, cuya primera película *Patricio miró a una estrella* es de 1935. Película encomendada al reconocido director Fernando Delgado, que ante la decepción de las primeras tomas por su baja

calidad, abandonó el proyecto. El naciente “Estudios Ballesteros” se estrenaba con este film y, ante la retirada de Delgado, delegó el proyecto a un joven Sáenz de Heredia³⁹.

Dentro de esta nueva generación de directores oficialistas, destaca Sáenz de Heredia por ser uno de los más productivos, pasando por todos los géneros, y con mayor éxito comercial. Además, el director, primo carnal del ideólogo falangista José Antonio Primo de Rivera, contaba con el suficiente apoyo gubernamental. Eso sí, esta condición personal no le exime de ser un director de éxito de la época y de tener una obra cinematográfica susceptible de ser estudiada en profundidad.

Para la historia general del cine, Sáenz de Heredia no pasa, en el mejor de los casos, de ser el director del film *Raza*, escrito por el propio caudillo bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. Curiosamente, nadie parece apuntar que, durante el rodaje de este film, será Eduardo García Maroto quien sustituirá a Sáenz de Heredia al caer enfermo. Es el propio Maroto quien, en sus memorias tituladas *Aventuras y desventuras del cine español*, recuerda la anécdota. García Maroto fue un director y productor que viviría su mejor momento en época republicana, dedicándose posteriormente a las funciones de director de producción en algunos films extranjeros rodados en España. Hoy se hace difícil incluir un análisis de sus mejores films por encontrarse desaparecidos, debido a un incendio ocurrido en la casa “Madrid Films” en la década de los cincuenta.

Como decía, Sáenz de Heredia pasó por todos los géneros desde la comedia *El destino se disculpa* (1944), a la aventura *Don Juan* (1950), pasando por el policiaco *Los ojos dejan huella* (1952), el literario *El escándalo* (1943), el drama social *Las aguas bajan negras* (1948), el musical *Bambú* (1945), el religioso *La mies es mucha* (1949), entre otros.

Otro destacado de los directores oficialistas será Juan de Orduña, ya mencionado por realizar algunos de los films del ciclo históricos en la casa “CIFESA”, como *Locura de amor* (1948). Otros éxitos del director lo constituyeron films como *Agustina de Aragón* (1950), *Pequeñeces* (1950), *La Lola se va a los puertos* (1947), y

³⁹ Para un análisis pormenorizado de este film véase: José María CAPARRÓS LERA. *Arte y Política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona: Siete y Medio/Universidad de Barcelona, 1981, pp.106-110.

en la siguiente década *El último cuplé* (1957), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951), que no resultaron tan exitosas y significaron el fin de “CIFESA”. Orduña será reconocido por su producción de ciclo histórico y por sus films del género melodrama. Trabajando para “CIFESA” con las estrellas de momento (Amparo Ribelles, Alfredo Mayo o Aurora Bautista), logró alcanzar el reconocimiento de la industria española, contando con el respaldo del público. Films como *Porque te ví llorar* (1941) o *Rosas de otoño* (1943) fueron muestra de ello. Aún hoy, los historiadores recuerdan el rotundo éxito comercial del films como *El último cuplé*.

Siguiendo con el ciclo histórico, otros de los directores oficialistas que entran en él serán Luis Lucia (*La princesa de Ursinos*, 1947), Antonio Román (*Los últimos de Filipinas*, 1945) o Rafael Gil (*Reina Santa*, 1946).

Rafael Gil pasaría del ciclo histórico al melodrama y de la comedia a un cine cercano al neorrealismo. Dentro del ciclo religioso e histórico, encontramos, además de la anterior citada *Reina Santa* (1947), *La fe* (1947), como muestra de la excesiva beatitud del cine español, impregnado de moral católica. *El fantasma y doña Juanita* (1944) o *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) ambas comedias basadas en obras literarias. Así como también lo está el film *El Clavo* (1944), que tuvo mucho éxito, y *Don Quijote de la Mancha* (1947), reconocida por ser una de las mejores versiones cinematográficas de esta obra universal de Cervantes. Por último, *Huella de luz* (1942) o *La calle sin sol* (1948) consituyen dos buenos ejemplos de un cine de cierto tono neorrealista (sin llegar a serlo en su totalidad) en el cine español de los cuarenta.

Antonio Román⁴⁰ fue otro de esos cineastas llamados oficialistas y, ante todo, un hombre bien visto por los ojos del Régimen, sobre todo por su producción de tipo patriótica y militar. Tanto fue así, que Román fue uno de los cineastas españoles más premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Entre sus films encontramos títulos como *Escuadrilla* (1941), donde los militares son tratados como héroes, *Boda en el infierno* (1942) y *Los últimos de Filipinas* (1947). Su carácter anticomunista le llevó a ser incluso coguionista de *Raza* (1941), junto con el propio caudillo. Por otra parte, Román también produjo cine de género cómico como *Intriga* (1943), el drama en *Lola*

⁴⁰ Pepe COIRA. *Antonio Román, un cineasta de la posguerra*, Madrid: Editorial Complutense, 2004.

Montes (1944) o en *La casa de la lluvia* (1943), aunque también realizó alguna adaptación literaria como *Fuenteovejuna* (1947) o *El amor brujo* (1949). Como vemos, la adaptación literaria es muy común en los años cuarenta (siendo reactivada en la década posterior), debido a que se consideraba que la adaptación de una obra literaria daría prestigio a la industria cinematográfica española, así como también animaría al público a asistir a las salas.

El director Luis Lucía, otro de los considerados oficialistas⁴¹ (también puede considerárseles “protegidos” por la administración), estaría caracterizado por hacer un cine de género y de raíz popular. Sus primeros films *Currito de la Cruz* (1948) y *La duquesa de Benamejí* (1949), ambos de gran éxito comercial, tenían el sello costumbrista del mejor cine republicano. Pese que la crítica oficial (a través de revistas como “Primer Plano”) rechazaban el “catetismo” del cine republicano por considerar que tal provincianismo empobrecía las aspiraciones imperialistas del nuevo Estado, Lucía o Sáenz de Heredia (*Las aguas bajan negras*, 1948) se abrazaban a la tradición del cine de Florián Rey, pero con un toque más actual.

Dentro del grupo de cineastas considerados renovadores, por representar la excepción en un marco industrial donde la expresión personal del cineasta no sería lo más característico del momento, hay que destacar a Antonio del Amo. Este cineasta comenzó su carrera realizando cortometrajes documentales para el bando republicano. Algunos de ellos, considerados del gran interés para el historiador, son *Mando único* (1937), *Industrias de guerra* (1937), *Soldados campesinos* (1938) y *El paso del Ebro* (1938). Ya en la posguerra, asumiendo al nueva situación del país, intentó realizar un cine de cierta relevancia cultural como *El huésped de las tinieblas* (1948), *Cuatro mujeres* (1947) y *Noventa minutos* (1949). En la década posterior, estaría en el grupo de cineastas considerados parte del neorrealismo español, junto a Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y alguna otra promesa salida del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fundado en 1947. Posteriormente se dedicaría a realizar los llamados “films con niño”, en el que un emergente Joselito comenzaba su carrera cinematográfica.

⁴¹ También denominada “generación de la posguerra” en el texto de Fernando VIZCAÍNO-CASAS. *Historia y Anécdota del cine español*, Madrid: Adra, 1976, pp.74-78.

Ignacio Farrés Iquino⁴² comenzaría a trabajar en “CIFESA”, aunque posteriormente ayudase a promover la industria catalana a través de la productora “Emisora Films”. Su mentalidad industrial le llevó a producir films de Serie B, en el que la reutilización de decorados, el bajo presupuesto y la fácil explotación eran las características esenciales de su producción. Por otra parte también produjo cine de género como comedia, melodrama, religioso, patrótico o histórico como *El tambor de Bruch* (1948), *Noche sin cielo* (1947), *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *El pobre rico* (1942), *La familia Vila* (1949). El género religioso y la adaptación literaria estuvo presente en sus films de la siguiente década como *El Judas* (1952) o *Historia de una escalera* (1959). Sin embargo, Iquino vendió, al final de su carrera, los negativos de sus películas a la fábrica de peines y botones, que fundieron el celuloide para fabricar sus piezas. Una anécdota muy repetida en la historia general de cine; como hiciera aquel creador de los inicios del cine que, en un acto de desesperación, arrojó su trabajo al río Sena.

Edgar Neville es uno de los directores que mejor consideración tiene por la crítica moderna, pese a que, en su época, no fuese entendido por la prensa cinematográfica. Neville, junto a directores como Carlos Serrano de Osma y Llorenç Llobet-Gràcia, principalmente, son considerados como creadores de excepción en el cine de los años cuarenta. No sólo por hacer un cine de cierta ambición cultural, sino por no seguir las modas de los ciclos históricos, ni dejarse llevar por el histrionismo del melodrama, ni la oda a la patria, ni el *caligrafismo a la española* tan habitual en la década.

Neville es calificado como un *señorito de la República* dando a entender que era un hombre culto, de procendencia aristocrática y, sobre todo, un creador inquieto. El catedrático de Literatura de la Universidad de Alicante Juan Antonio Ríos Carratalá describió en un libro⁴³ la vida y la manera de ser del artista. Desde viaje a Hollywood, su contacto con Charles Chaplin, figura que admiraba y que cambia su vida, hasta el regreso a la España gris de la posguerra. Un amante de la “buena vida” y del arte, del

⁴² Ángel COMAS. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona: Laertes, 2003.

⁴³ Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ. *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel, 2007

fútbol y los toros, de la verbena y la fiesta y, en definitiva, del ambiente madrileño de la República que siempre añoró.

Los films de Neville suponen una excepción en el cine de su generación: *La torre de los siete jorobados* (1944), *La vida en un hilo* (1945), *Nada* (1947), *Domingo de carnaval* (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *El último caballo* (1950), *Duende y misterio del flamenco* (1952) o *La ironía del dinero* (1955). Todos ellos ejemplos de un cine donde prima el personalismo artístico.

Siguiendo con los directores renovadores, hemos de mencionar a Carlos Serrano de Osma, quien sería fundador de la revista “Cine Experimental”, además de crítico y estudioso del cine. Cineasta arriesgado, creativo y valiente que, como ocurrió con Neville, no obtuvo reconocimiento en su época. Realizó una adaptación del texto de Miguel de Unamuno en *Abel Sánchez* (1946) y otra del texto de Emilia Emilia Pardo Bazán en *La sirena negra* (1947); también realizaría *Embrujo* (1947) con Lola Flores y Manolo Caracol como estrellas principales; y, codirigió con Daniel Mangrané *Parsifal* (1951). Una obra imaginativa y experimental que recuerda al artista José María Val del Omar, por su constante invención de aparatos y dispositivos paracinematográficos.

Por último, dentro de los renovadores se cita a Llorenç Llobet-Gràcia debido a que su film *Vida en sombras* (1948) causó gran impresión a la crítica moderna del cine español. Esto es debido a que el film parece inaugurar el neorrealismo español, que haría acto de presencia una década después. El director Ferran Alberich realizaría un documental sobre la película de Llobet-Gràcia titulado *Bajo el Signo de las Sombras*, en el expone lo extraordinario de este film: *Vida en sombras*, tachada de ingenua por la prensa cinematográfica de la época, es una obra que se dirige a un público más amplio, arriesgada y personal, consciente, seguramente, de que tal experiencia no se podrá volver a repetir. Este fue su único film.

Por otra parte, los directores que en la República vivieron sus mejores momentos, pasarían poco a poco al olvido, como es el caso de Florián Rey, quien formaría el tándem director-actriz junto a Imperio Argentina en el *star system* republicano. Otros directores que se encontraron en esa situación, serían Benito Perojo o

Luis Marquina. Ambos gozaron de gran éxito en taquilla y de alta estima dentro de la crítica cinematográfica.

Este era el panorama cinematográfico de la década de los años cuarenta. Muchos historiadores consideraron que esta etapa, exceptuando a Neville, Serrano de Osma y Llobet-Gràcia, no tenía nada aprovechable para el estudio de la historia del cine español. Sin embargo, estudios recientes como los de José Luis Castro de Paz sobre el cine de esta década o el estudio sobre la obra de directores como José Luis Sáenz de Heredia de Nancy Berthier, por citar algunos ejemplos, recuerdan que aquella época debió ser más significativa de lo que se ha considerado hasta el momento. Vale la pena recordar aquellas palabras de Luis García Berlanga en las que entendía que aquella industria competente debió ser el origen del nuevo cine que él ayudó a crear. Berlanga tuvo la valentía/osadía de advertir, en plena celebración de las Primeras Conversaciones Nacionales de Cine en Salamanca de 1955, que el nuevo cine español desplazaba a técnicos y directores de larga profesión y oficio cinematográfico: “No sólo se trataba de que no se hicieran las películas que no nos gustaban, sino también de hacer desaparecer todas las empresas que conformaban ese paisaje, ese mapa de España en el que ya existía una industria y trabajaban personas muy importantes técnicamente⁴⁴”.

1.5. ASPECTOS LEGISLATIVOS: MECANISMOS DE CONTROL Y MEDIDAS DE PROTECCIÓN DEL CINE ESPAÑOL

Ante la más que posible victoria del bando nacional, el nuevo gobierno decidió instaurar una serie de medidas destinadas al control de la producción cinematográfica. Así pues, el 21 de marzo de 1937, una orden del Gobierno General de Burgos creó dos gabinetes de censura, situados en Sevilla y en La Coruña. Estos gabinetes pasarían a depender de la Delegación del Estado de Prensa y Propaganda hasta que el 18 de noviembre de 1937, una orden crea la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Al año siguiente, el 2 de noviembre de 1938, el Ministro del Interior Ramón Serrano Suñer concreta la actividad y las funciones de este organismo.

⁴⁴ Antonio GÓMEZ RUFO. *Berlanga, confidencias de un cineasta*, Madrid: Ediciones JC Clementine, 2000, p.81.

Una de las decisiones más revelantes se tomará el 1 de abril de 1938, cuando se aprueba la creación de un Departamento Nacional de Cinematografía. Éste tendrá como responsables a Manuel Augusto García Viñolas (como primer jefe del Departamento Departamento de Cine de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo y dependiente del Ministerio de la Gobernación), Martínez Barbeito y Antonio de Obregón junto a Goyanes. Más tarde el director de cine José Luis Sáenz de Heredia se encargará de la Jefatura de los equipos técnicos. El Departamento Nacional de Cinematografía tiene a su cargo la Comisión de Censura Cinematográfica y a la Junta Superior (para revisiones y apelaciones).

En el mes de julio de 1939 se aplica la censura previa de guiones, medida que constituye un hecho único en el panorama de cine europeo.

En el año 1941 se realiza un trasvase de competencias. Así, se crea la Vicesecretaría de Educación Popular de la FET y JONS (que durará hasta 1946), en cuyo seno nacerá la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro a cargo de Carlos Fernández Cuenca.

El 23 de abril de 1941 se establece una orden que impone la obligatoriedad de doblar todas las películas al castellano. Sectores de la distribución y exhibición apoyaban esta medida. Editoriales de revistas oficialistas como “Primer Plano” mantuvieron en sus primeros números un interesante debate sobre el perjuicio que supondría esta medida para la competencia del cine español. Sin embargo, este debate se va diluyendo hasta admitir positivamente la orden tomada⁴⁵.

Todas estas estas medidas están encaminadas a controlar y proteger. Así, al año siguiente, en 1942, se aplica una Política de subvenciones: se crea el Crédito Cinematográfico Sindical y se incentiva la producción con los Premios anuales del Sindicato del Espectáculo. Con la conformación de un único sindicato (el Sindicato Vertical), todos los trabajadores habían de estar inscritos al mismo para poder optar a esas ayudas.

⁴⁵ Para un análisis en profundidad sobre la línea editorial del *Primer Plano* en sus primeros números, véase el interesante trabajo de José Enrique MONTERDE. “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945” en: Luis FERNÁNDEZ COLORADO; Pilar COUTO CANTERO (coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº9. (junio, 2001), pp.59-82.

Al año siguiente, el 18 de mayo de 1943 se prueba otra orden que otorgará la concesión de licencias de importación de películas extranjeras únicamente a productores de películas íntegramente nacionales. También se establecerán tres categorías: la primera, con derecho a de tres a cinco licencias; la segunda, con derecho a de dos a cuatro; y, la tercera, con derecho a ninguna.

Otra de las medidas encaminadas a la protección de cierto cine español, será la tomada el 15 de junio de 1944, cuando se declararán de *Interés Nacional* aquellos films que “por su calidad artística y valor político” merezcan tal distinción. Esta decisión destinada a la protección de la producción del cine nacional a través del dirigismo del Estado, ya había sido tomada en una normativa implantada en la Alemania nazi el 25 de marzo de 1937; en aquel momento se aplicaba la categoría “especial valor político y artístico”.

Un orden fechada el 13 de octubre de 1944 legisla la obligatoriedad de un día de exhibición de películas españolas por cada cinco extranjeras.

Y un año más tarde, el Ministerio de Industria y Comercio, a propuesta del Instituto de Moneda, dictó con fecha del 3 de abril de 1945, una disposición que limitaba a cinco años el plazo de explotación de todos los títulos extranjeros.

El 28 de junio de 1946 se dictarán las normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, dependiente de los sectores católicos del Ministerio de Educación Nacional:

“La misión de orientar la cinematografía española, que en gran parte realizan los servicios de censura cinematográfica, dependientes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, pone de manifiesto la necesidad de un organismo superior consultivo que asesore a la Dirección General sobre aquellas cuestiones que la alta orientación de la cinematografía plantea, y cuya falta ha venido supliéndose hasta el presente por los citados organismos censores. Por todo ello, parece aconsejable que, a la par que se confíe a una sola entidad la realización de las funciones indicadas, para así robustecer el criterio de unidad que debe presidir sus decisiones y simplificar también el despacho de los asuntos, convenga asimismo ampliar el campo de sus

atribuciones y elevar su rango e influencia. En su virtud, este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

Primero. La Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica se refunden en un solo organismo, que se denominará Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

Segundo. La Junta Superior de Orientación Cinematográfica estará integrada por un presidente, un vicepresidente y diez vocales, libremente designados por este Ministerio, a excepción del vocal representante de la Iglesia, que será nombrado a propuesta del Ordinario diocesano.

Tercero. Compete a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica:

- a) Ser el órgano supremo de carácter consultivo en materia de cinematografía, y en tal concepto formular dictamen sobre los asuntos que le sean sometidos a su estudio, así como elevar a la Superioridad los informes y proyectos que estime convenientes para la mejor ordenación de la Cinematografía española.
- b) Proponer la condición de películas de interés nacional que establece la Orden de 15 de junio de 1944.
- c) Determinar, en su caso, las películas que por su deficiente calidad artística no deben ser exportadas al extranjero.
- d) Declarar, cuando proceda, las películas que por la misma razón citada en el apartado anterior, no puedan ser exhibidas en locales de primera y segunda categoría, como dispone la Orden de 13 de octubre de 1944.
- e) Autorizar o denegar el doblaje de las películas extranjeras, y, en su caso, la exhibición de las mismas con rótulos en castellano.
- f) Clasificar las distintas películas nacionales o extranjeras a los efectos que procedan.
- g) Ejercer la censura de toda clase de películas nacionales y extranjeras, que hayan de proyectarse en territorio nacional, así como la del material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con éstas a las salas de proyección.

Cuarto. Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto.

Quinto. Los recursos de revisión que se interpongan serán resueltos por el ilustrísimo señor Subsecretario de Educación Popular, previo informe de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, preceptivamente constituida bajo su presidencia. En caso de desacuerdo expreso entre el veto del vocal eclesiástico y la mayoría de la Junta, la Dirección General de Cinematografía y Teatro podrá acudir en apelación del fallo ante el Ordinario diocesano, para que por sí mismo o mediante un nuevo delegado dicte la resolución definitiva.

Sexto. Hasta tanto no sea publicado el Reglamento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, se mantendrán en vigor las atribuciones concedidas por la Orden de 23 de noviembre de 1942, que regularán su funcionamiento en todo aquello que no entrañe contraposición con la presente Orden⁴⁶.

Una vez definidas las competencias de la Junta, se aplica otra orden, fechada el 15 de julio de 1946, por la que se designan las personas que forman la Junta Superior de Orientación Cinematográfica:

“De acuerdo con lo dispuesto en el apartado 3º de la Orden que establece la creación de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. Este Ministerio se ha servido disponer que la mencionada Junta quede integrada en la forma siguiente:

Presidente: Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro; vicepresidente: Sr. Secretario General de Cinematografía y Teatro; vocales: Ilmo. Sr. D. Gustavo Navarro y Alonso de Celada, Director general de Aduanas: don David Jato Miranda, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo; D. Fernando de Galainena Herreros de Tejada, presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía: D. Manuel Machado Ruiz, D. Pío García Escudero, D. Manuel Torres López, don Luis Fernando Domínguez de Igoa, D. Francisco Ortiz Muñoz y don Joaquín Soriano Roesset.

Asimismo y a propuesta del Ordinario de la Diócesis, se designan vocales eclesiásticos a fray Mauricio de Begoña, en concepto de titular, y a fray Constancio de Aldeaseca, como suplente⁴⁷.

La orden del 31 de diciembre de 1946 del Ministerio de Industria y Comercio exige la posesión de un permiso de doblaje que únicamente se concede a los productores de películas españolas para doblar las extranjeras, estableciéndose tres categorías en las películas españolas: la primera, con cuatro permisos de doblaje; la segunda, con dos permisos de doblaje; y, la tercera, con ninguno.

El 25 de enero de 1947 se publica en el Boletín Oficial del Estado una Orden que deroga la del 23 de abril de 1941, por la que se prohibía la exhibición de películas extranjeras que no estuvieran dobladas al castellano. A partir de este momento, podrán

⁴⁶ Juan Antonio CABERO, *op. cit.*, pp.583-584.

⁴⁷ *Ibidem*, p.584.

exhibirse esas películas en su idioma original, o bien dobladas, siempre que tenga permiso de doblaje.

Estos permisos- que vienen a sustituir a los antiguos de importación de películas- se concederán única y exclusivamente a los productores de películas españolas, quienes podrán cederlo o no a las Empresas importadoras y distribuidoras.

La concesión de estos permisos a los productores de películas nacionales se hará teniendo en cuenta la calidad de sus películas, para lo cual se establecen tres categorías: A la primera corresponden cuatro permisos de doblaje, o cinco, si la película es declarada de interés nacional; a la segunda, dos permisos, y a la tercera, ninguno.

Este mismo año, otra orden, fechada el 26 de febrero, crea el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas”, cuyo primer director será Victoriano López García.

Otra medida adoptada en octubre de 1948 el Boletín Oficial del Estado informa sobre la Orden de Educación Nacional por la que se especificaba el permiso de doblaje para las películas declaradas de interés nacional. Ésta decía así: “Entre las conclusiones adoptadas por el Congreso Hispano Americano de Cinematografía, recientemente celebrado en Madrid, destaca por su singular interés e importancia la referente a la progresiva restricción de doblaje al castellano de las películas extranjeras importadas en España⁴⁸”.

En la década siguiente, el dirigismo estatal del cine seguirá estando patente a través de diversas medidas, como por ejemplo, la aplicación de una orden dictada el 16 de junio de 1952 que imponía una nueva clasificación de películas hispanas. Además de la categoría ya existente de *Interés Nacional*, se asignan las categorías: primera A y primera B; segunda A y segunda B; y tercera. Todas ellas recibirán una protección económica a fondo perdido⁴⁹ de 50%, 40%, 35%, 30% o 25% y 0% respectivamente.

⁴⁸ *Ibidem*, p.640.

⁴⁹ Lo cual quiere decir que el Ministerio otorgaba un crédito a las películas asumiendo que éste pudiera no ser restituido.

En el año 1955⁵⁰ se aplica una cuota de pantalla que determina que por cuatro días de exhibición de una películas extranjera, debida proyectarse una película española.

Ante este panorama de medidas, hay que concluir que el dirigismo estatal del cine en nuestro país ha propiciado que hallamos pasado del cine de la posguerra caracterizado por los ciclos históricos, militares, religiosos y de furor patriótico a un cine folclórico de bailes, cuplés y niños cantores. El historiador Antonio Castro⁵¹ explicaría en su texto *El cine español en el banquillo* cómo dicho dirigismo propicia que muchos proyectos cinematográficos se queden sin salida, ya que muchos films se realizan con el objetivo de obtener licencias de doblaje necesarias para la importación de películas extranjeras. Ésta era la trampa. De ahí que sea acusada la mala calidad de muchos de éstos films, cuyo interés residía en ser utilizados como moneda de cambio. Porque un productor ganaba más dinero con la importación de film extranjero que produciendo cine español. Conocida esta situación, el Estado intentará modificar estas normas para que las películas de baja calidad no obtuvieran las ansiadas licencias de doblaje y, así, intentar que se produjesen films en mejores condiciones.

Otra de las cuestiones fundamentales y que provocaba absoluta incertidumbre entre productores y directores fue que los criterios de censura aplicados por la Junta Superior no eran públicos. Después de que los profesionales reivindicasen por diversos medios (como por ejemplo en las Primeras Conversaciones Nacionales de 1955) la falta de información respecto a los criterios específicos, por fin, en 1962 la Junta hará públicos esos criterios. Pero durante el periodo 1939-1962 los criterios utilizados fueron absolutamente parciales, aunque, indudablemente, hasta la muerte del caudillo (1975) la producción cinematográfica estaba sometida a la aprobación y supervisión de los organismos del Estado.

⁵⁰ Este año será clave para la historia y, quizás, para la industria del cine español, debido a que se celebraron en Salamanca las Primeras Conversaciones Nacionales de Cine. En ellas, los profesionales solicitaron incentivos para el cine español, dirigiéndose en primer lugar al propio José María García Escudero, Director General de Cinematografía en aquel momento. También se debatió sobre el futuro del cine español y se puso de manifiesto el desencanto de directores y productores por la situación actual. El cine español siempre ha significado una aventura empresarial debido a la deficiencia industrial y al excesivo control estatal. Sobre las conclusiones de las mismas véase: José María CAPARRÓS LERA. *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007, pp.285-291.

⁵¹ Antonio CASTRO. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.

Sobre los criterios de censura⁵², hemos de decir que no significaban una aplicación directa de las disposiciones apuntadas anteriormente, sino que tenían que ver más con la actitud y personalidad de los censores. Es obvio, por tanto, que ante un informe de censura de un film, veamos que, por ejemplo, el vocal eclesiástico ponga más interés en las partes de film que tengan que ver con aspectos morales o religiosos. Por otra parte, algunos censores no tenían conocimiento sobre la técnica o la narrativa cinematográfica, por lo que algunos de éstos informes aluden a hechos explícitos que narra el guión. Si algo *dañino* pasaba este filtro, era captado en el siguiente, ya que, además de censura previa de guión, existía una censura posterior con el film terminado e incluso se ejercía un control sobre la publicidad del film.

Cualquier proyecto cinematográfico debía presentarse ante las Comisiones de Valoración y Censura para conseguir el permiso de rodaje, sin el cual no se podía trabajar. Tales comisiones tenían una doble función: la censora y la evaluadora. Se juzgaba simultáneamente si el proyecto presentado era aceptable desde el punto de vista moral e ideológico y se evaluaban sus posibilidades para convertirse en una buena película, o al menos en una película que no fuese un fracaso. El permiso de rodaje podía ser negado, por tanto, por el carácter trasgresor de su contenido o por las dudas de que la película resultante fuese económicamente viable.

La productora estaba obligada a enviar un presupuesto detallado, con todo tipo de datos económicos, con la relación de los equipos técnico y artístico y sus salarios respectivos, un guión técnico donde se especificasen las posiciones y los movimientos de la cámara, otro guión literario con los diálogos desarrollados y una sinopsis del argumento. Estos cinco elementos componían la propuesta cinematográfica.

Esta Comisión contaba desde 1946 con un reglamento de régimen interno que exigía a sus miembros cumplimentar los siguientes apartados: Argumento, Tesis, Valor cinematográfico del guión, Valor literario, Valor moral y religioso, Valor político y social, Modificaciones necesarias para paliar posibles deficiencias de tipo político,

⁵² Para un estudio en profundidad sobre la censura durante el periodo del franquismo, véase: Teodoro GONZÁLEZ BALLESTEROS. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981.

social o moral en el caso de que el guión tuviese valor literario y cinematográfico, Corrección en las páginas e Informe general del lector.

Salvando todos los problemas relativos a la censura, lo que se consideraba fundamentalmente por parte de tales comisiones era el valor cinematográfico y el valor literario del guión, junto con otros factores como el presupuesto y el equipo técnico; ello permitiría decidir sobre la posible calidad técnica de un proyecto y su interés de cara, bien a la taquilla o bien al prestigio de la cinematografía española. Y finalmente, llegaban en ocasiones a inmiscuirse en asuntos exclusivos de la propia industria, como la carencia de película en color, que había que importar. Ésto provocaba dudas sobre si el film recuperaría el coste de las divisas empleadas en adquirir aquel material.

Y es aquí (en los informes del lector) donde nos damos cuenta de que la valoración se hace, en su conjunto y salvando los problemas ideológicos, pensando en el impacto, comercial o de prestigio, que pudiera tener el producto final. Los miembros de la comisión de valoración se esfuerzan por prever cuál puede ser el futuro de un proyecto determinado.

1.6. CERTAMEN CINEMATOGRAFICO HISPANOAMERICANO (27 de junio al 4 de julio de 1948)

El Primer Congreso Español de Cinematografía tuvo lugar en 1928, en aquel momento se solicitó una cuota de pantalla del cine patrio, con lo que suponía la primera medida de protección. En 1931, se organizó el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, donde también se intentó favorecer al mercado hispanoparlante, ante la nueva situación de la cinematografía mundial con la llegada del cine sonoro.

Este Certamen estuvo organizado por los países Méjico, España, Argentina y representación cubana. Fue presidido por Vicente Salgado (España), Miguel Marchiandirena (Argentina) y Jesús Grovas (Méjico); y el secretario fue Alberto Fernández Galar.

En primer lugar, se seleccionaron seis películas de cada país para entrar a concurso. Por España se presentaron los films *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948), *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucía, 1947) y *Reina Santa* (Rafael Gil, Henrique Campos y Aníbal Contreiras, 1947). Por Méjico, *Crepúsculo* (Julio Bracho, 1944), *Río escondido* (Emilio Fernández, 1948), *La otra* (Roberto Gavaldón, 1946), *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1948), *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1945) y *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945). Y por Argentina, *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944), *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948), *La posada del caballito blanco* (Carl Lamac, 1948), *María de los Ángeles* (Ernesto Arancibia, 1948) y *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1946).

El jurado español estuvo formado por Vicente Sempere, Rafael Durán, Marino Cuevas y Antonio Barbero; los mejicanos Grovas, Patiño, Gómez león y Riquelme; y los argentinos Marchiandirena, Casini, Mendarti.

De entre todas las películas seleccionadas, destacamos *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948) y *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), siendo proyectada esta última el miércoles 30 de junio en el Palacio de la Prensa y la primera el sábado 3 de julio en los estudios de Sevilla Films.

El Certamen se desarrolló en una series de proyecciones, ponencias y concesión de premios. La actriz Sara Montiel recibe un premio por su interpretación como actriz secundaria en el film español *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947).

Una de las ponencias, encargada de considerar la creación de una asociación entre los Sindicatos Cinematográficos Hispanoamericanos, acordó proponer al Pleno del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano la creación de una Unión Cinematográfica Hispanoamericana. Ésta tendría que seguir unas bases entre las que se encontraba que dicha Unión tendría residencia en Madrid. Entre las conclusiones, destaca la decisión de restringir progresivamente el doblaje de películas extranjeras al castellano, para ayudar así a la producción hispana.

2. PRIMEROS AÑOS Y PROCESO FORMATIVO DE ALFONSO ACEBAL

Alfonso Acebal entra en contacto con el cine a través de la Universidad Complutense de Madrid, donde cursaba la licenciatura de Filosofía y Letras. Allí se realizaron, entre los años 1943 y 1944, una serie de cursos sobre cinematografía promocionados por un grupo de alumnos, entre los que se encontraba Acebal.

Posteriormente, en 1944, ingresa en los “Estudios Ballesteros” y obtiene una formación técnica pasando por todos los departamentos. Recordemos que ésta era una forma habitual de formarse en el campo de la cinematográfica, puesto que no existía academia alguna donde estudiarlo, hasta la fundación en 1947 del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas). Este centro es un punto clave en la historia del cine español, por constituir el primer centro de formación especializado. Acebal no se formó en este Instituto, que nació posteriormente, pero sí mantiene una estrecha relación con su creador, Victoriano López García. El vínculo entre ambos había nacido en las tertulias de los cafés madrileños donde un grupo variopinto de aficionados al cine, universitarios (divididos entre los estudiantes de Filosofía y Letras y los de Ingeniería) e incluso algún profesional de la industria del cine charlaban amigable y desenfadadamente sobre cuestiones cinematográficas. Una de estas cuestiones fue la fundación del IIEC.

Veamos, pues, cómo se desarrollan los acontecimientos comenzando por los cursos sobre cinematografía en la Universidad Complutense de Madrid y a continuación, su consecución académica con la fundación del IIEC. Posteriormente, hablaremos de los “Estudios Ballesteros”, fundados en plena República y ligados a la carrera cinematográfica de Acebal. En estos estudios de cine se formará, pasando por todos los departamentos, y realizará sus cortometrajes documentales.

2. 1. EL CINE ENTRA EN LA UNIVERSIDAD

En el año 1947 nace en España la primera escuela de cine llamada IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). El ingeniero industrial Victoriano López García, sería su fundador y su primer director. Tal instituto es la

materialización de un deseo y de una necesidad que desde inicios de la década de los años cuarenta, se estaba empezando a gestar.

Los primeras incursiones que hace el cine dentro de la academia se producen en la primera mitad de la década de los años cuarenta, a través de unos cursos sobre enseñanza cinematográfica dirigidos a los estudiantes de universidad. Los lugares donde se inician son la Escuela de Ingenieros Industriales y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, ambas sitas en Madrid. Mientras en el primer centro se ocupan en el estudio de los aspectos técnicos / prácticos, en el segundo centro lo hacen sobre aspectos teóricos, encaminado a los futuros historiadores o críticos cinematográficos.

En el año 1941 se inicia unos de estos cursos en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid y es impartido por Victoriano López García (sobre cuestiones técnicas como la electroacústica y sensitometría), Luis Marquina Pichot (sobre producción cinematográfica). La consecuencia de estos cursos fue muy fructífera. En primer lugar, el programa que ofrecían dichos cursos terminó por instalarse dentro del plan de estudios de la carrera. En segundo lugar, las autoridades académicas crearon un laboratorio cinematográfico destinado al desarrollo de las actividades procedentes de tales cursos. Y en último lugar, se logró una cierta continuidad en el proyecto, ya que muchos de los estudiantes de tales cursos acabarían por ser los responsables en la formación de los alumnos del futuro IIEC.

El éxito de estos cursos fue tal que el Ministerio de Educación Nacional concede los créditos necesarios para construir y equipar el futuro centro académico destinado a la enseñanza cinematográfica, esto es, se decide crear el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas que abrirá sus puertas en el año 1947.

Otro de los lugares donde se realizaron cursos sobre cine, fue la citada Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Todo comenzó cuando el catedrático de Literatura Joaquín de Entrambasaguas se encontraba impartiendo un curso titulado *Teatro Español de la Edad de Oro* en el curso académico 1942-43. En un momento de su exposición el catedrático realizó una pequeña comparación entre la técnica de aquel teatro y la del cinematógrafo, al que

Entrambasaguas era aficionado. Al finalizar su intervención, un grupo de jóvenes estudiantes, entre los que se encontraban Alfonso Acebal y Marcelino Tobajas, se acercaron para hacerle una propuesta: que la universidad ofreciese un espacio al estudio del cine.

Así pues, el catedrático acordó con los alumnos que se anunciase un ciclo de conferencias con el título de “Iniciación Cultural Cinematográfica”, que se celebraría en el curso académico 1944-45. En esta ocasión la respuesta de las autoridades académicas no fue igual que en la Escuela de Ingenieros Industriales, aunque sí cedieron un local para que pudiera celebrarse el ciclo de conferencias. El programa anunciaba un “Curso de Orientación Cinematográfica” de doce conferencias y se celebró durante los meses de febrero y marzo. La organización corrió a cargo de la Facultad de Filosofía y Letras y a la Sección de Cine del Frente de Juventudes. El curso se componía de dos ciclos, uno dedicado a la Historia y otro a la Técnica y Organización, y Alfonso Acebal y Marcelino Tobajas serían sus principales promotores. Éste fue el programa que se ofreció:

HISTORIA.-

Valor Cultural del Cine

Ernesto Giménez Caballero

Comentario y proyección de *La plaza de Berkeley* (Frank Lloyd, 1933)

Prehistoria del Cine

Carlos Fernández Cuenca

Florecimiento del cine mudo

Luis Gómez Mesa

Desde el sonoro al 1939

Antonio Román

El cine actual. Nuevas orientaciones

Carlos Serrano de Osma

TÉCNICA Y ORGANIZACIÓN.-

Problemas de técnica cinematográfica

Victoriano López

El cine como negocio. España en las pantallas del mundo

Serafín Ballesteros

El director, el guionista y el literato

José Luis Sáenz de Heredia

Divagaciones sobre el color

Adriano del Valle

El Sindicato y nuestra producción

Antonio Abad Ojuel

La política en el cine

Antonio Fraguas Saavedra

Un artículo del periódico “El Alcázar”⁵³ de Madrid aparecía en el año 1944 bajo el siguiente título *El cine entra en la Universidad* refiriéndose a un curso de cinematografía que se iba a celebrar el 6 de febrero de 1944 en la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad madrileña. Según el artículo dichos cursos tenían el objetivo de formar a los estudiantes en los aspectos teórico y práctico de la experiencia cinematográfica. El texto rezaba así:

“La moderna juventud universitaria, y de ella, especialmente, la que cursa estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, ha sentido una inquietud que rebasa de hecho los moldes facultativos. Bien podemos decir que en este caso concreto una preocupación popular ha encontrado eco y ha sido encauzada por los jóvenes universitarios.

⁵³ El diario *El Alcázar* era una publicación del régimen, que se había fundado en 1936 por las élites falangistas españolas.

Nos referimos a un tema tan interesante como lo es el del cinematógrafo. Para los universitarios el cine no es sólo un espectáculo; quizás este aspecto sea el que menos le interesa. El cine es una manifestación artística, una forma de expresión universal. Si el teatro español logró imponer en el mundo una serie de valores profundamente hispánicos, al cine compete ahora esa misión. Las armas de la cultura se renuevan con el tiempo. Y nuestro tiempo es el del cine. Aun constriñendo el alcance de la cinematografía al campo nacional, el valor educativo de esta novísima manifestación artística tiene un campo de maniobra que está en relación directa con el público a quien se dirija.

Juzgamos de gran interés cuanto pueda hacerse en este sentido. Así lo estimaron antes profesores del prestigio de Entrambasaguas y Giménez Caballero. Bien podemos decir que en esta ocasión tres corrientes, la constante corriente popular, la de los alumnos universitarios y la de los catedráticos han afluido para desembocar juntas en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria.

A nosotros, particularmente, nos unen vínculos estrechísimos con cuanto pueda suceder en la Facultad de Filosofía y Letras. Todos los que han sabido y querido concertar su esfuerzo para que cristalizase la idea de un curso de cinematografía, laboran en la enseñanza o el aprendizaje, en el constante afán de superación, que también a nosotros nos lleva a la Ciudad Universitaria.

No nos ha sido difícil, por tanto, seguir paso a paso la gestión que alumnos y profesores han llevado a cabo para lograr la organización de este curso cinematográfico. Marcelino Tobajas, uno de los más encendidos propulsores de la idea, no ha tenido ningún inconveniente en ir contestando a nuestras preguntas:

-¿Cómo surgió la idea del curso de cinematografía?

-El año pasado iniciamos un ciclo de conferencias cinematográficas, de las cuales sólo pudimos dar dos, porque los exámenes se nos echaban encima. Además, los “conferenciante” éramos alumnos y aquello no podía tener la profundidad que un estudio del cine requiere. Por todo esto Alfonso Aceval⁵⁴ y yo concebimos la idea de organizar este año, coincidiendo con el cincuentenario del cine, un curso formal; a ello nos animaban las alusiones que del cine hacían desde sus cátedras los profesores Entrambasaguas y Giménez Caballero. A don Joaquín ya le indicamos algo en tal sentido y nos dio su aprobación. Por su parte, Pío Ballesteros, jefe nacional de la Delegación de Cinematografía, tenía la misma idea. Reunidos todos y Juan Alfredo Luis, delegado del SEU en la Facultad, acordamos trabajar juntos para que el resultado fuera más completo.

-¿Qué fin os guía?

⁵⁴ Se trata de un errata ortográfica. Quiso decir Alfonso Acebal.

-Queremos que los universitarios conozcan lo que es el cine desde sus aspectos práctico y artístico; que puedan, si les interesa, entrar en él como parte activa eficientemente preparados o al menos que sean espectadores capaces de comprender totalmente una película.

-Entonces, ¿crees que para ser espectador de cine hace falta conocer su técnica?

-El público en general es un gran intuitivo y aprecia de un modo quizá inconsciente lo bueno y lo malo; mas para valorar de un modo claro una película creo que es preciso conocer la técnica cinematográfica. Es harto corriente oír decir por ahí: “Técnicamente está bien tal película”. Preguntas lo que quiere significar el “técnicamente” y ya no se sabe qué contestar. Lo más difícil que puede haber es juzgar con justicia una cinta, porque no es sólo la interpretación, el diálogo y el argumento, sino también los movimientos de cámara, la iluminación, el decorado, la forma de conducir el argumento y mil cosas más. No es esto un canto apasionado de la técnica, pues ésta ha de estar siempre supeditada al calor humano de la trama. Creo que sería muy conveniente para el espectador inteligente y que aspire a calar en lo hondo del cine conocer lo que es un encadenado, un fundido en negro, un “travelling” y mil cosillas más.

-¿Es muy extenso el curso?

-No. Por este año sólo se darán doce lecciones o conferencias (yo me inclino por el primer nombre), distribuidas en clases teóricas y prácticas por la mitad.

-¿Y esas lecciones...?

-Las lecciones teóricas y algunas de las prácticas estarán a cargo de personalidades de las letras y el cine. Te puedo anticipar los nombres Entrambasaguas, Giménez Caballero, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Adriano del Valle, Serafín Ballesteros, Victoriano López, Serrano de Osma, Fraguas Saavedra, Abal Ojuel, Fernández Cuenca y Gómez Mesa. Entre las lecciones prácticas figuran proyecciones comentadas de películas importantes ya conocidas, además de alguna aun inédita.

-¿Tiene algún significado especial que el curso se dé en la Facultad de Filosofía y Letras?

-Ya lo creo; imagínate que el lugar elegido para dar las clases ha sido nuestro Paraninfo. Hasta el cine ha estado apartado de la Universidad. Sin querer exagerar la importancia de nuestro curso, creo que con él el cine recibe el espaldarazo como arte. Al menos, comienza a velar las armas.

-Y ya que me has preguntado esto quiero hacer público en nombre de mis compañeros y en el mío nuestro más profundo agradecimiento a don Joaquín Entrambasaguas, pues en todo momento hemos encontrado en él, para nuestra tarea, un mentor entusiasta. Nosotros sabemos bien en cuánto estima al cine el señor Entrambasaguas.

-¿Tendrá continuidad este curso en años próximos?

-Ese es nuestro propósito. Ya tenemos esbozado lo que ha de ser el segundo curso de cinematografía. Si éste es de iniciación, el próximo estudiará monográficamente todos los aspectos del cine.

-¿Qué condiciones se exigen para la asistencia?

-Aunque el curso es esencialmente para universitarios, cualquiera que tenga interés en asistir puede hacerlo con la única condición de satisfacer el importe de la matrícula, que son 10 pesetas.

-¿Y el curso comenzará?

-El próximo 6 de febrero. Desde el día 24 estará abierto el plazo de matrícula hasta el anterior al comienzo del curso. En Matute, 11, primero izquierda, de seis a ocho, se admiten las solicitudes de matrícula.

Inútil agregar nada por nuestra parte. El cincuentenario del cine va a tener cumplido homenaje con el curso que se ha de celebrar en la Facultad de Filosofía y Letras. El cine ha entrado en la Universidad⁵⁵. Con menos expectación entraron a su tiempo otras disciplinas⁵⁶.

En la misma publicación se escribe otro artículo titulado *José Luis Sáenz de Heredia en la Facultad de Filosofía y Letras* y subtitula *Explicó una lección sobre las tareas del director, del guionista y del literato*. El artículo expone lo siguiente:

“La novena lección del curso de iniciación cultural cinematográfica organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, en colaboración con el Servicio de Cine del Frente de Juventudes, ha estado a cargo del eminente realizador de películas José Luis Sáenz de Heredia.

Tras de una breve y certera presentación del conferenciante por el camarada Acebal, del S.E.U. de Filosofía y Letras, Sáenz de Heredia pronunció su conferencia, breve y sobremana sustanciosa, acerca del tema “El director, el guionista y el literato”.

Señaló las diferencias esenciales e importantísimas que existen entre el cometido del autor y el del guionista que prepara la obra para su traslado al celuloide, así como entre el trabajo de éste y el del guión técnico que usará el director en su tarea propiamente dicha de realizar la cinta en el Estudio. Estas tres funciones pueden ser asumidas por la misma persona, y así ha ocurrido y ocurre muchas veces; pero en términos generales son privativas de tres.

⁵⁵ No obstante, hay que constatar un antecedente a este curso. Fue en la Universidad de Barcelona donde se organizó el “Primer Curs Universitari de Cinema”, del 27 de febrero al 9 de abril de 1932, dirigido por el Catedrático Guillem Díaz-Plaja. José María CAPARRÓS LERA. “Guillem Díaz-Plaja, introductor del cinema a la Universitat”. en: *D’art*. Nº11. Barcelona: Marzo 1985.

⁵⁶ *El Alcázar*. Nº2.501. Madrid: 20 de enero, 1944.

Para hacer el argumento de una película el literato debe olvidarse totalmente de todo tecnicismo cinematográfico. Es un error intentar la precisión de planos, que corresponden a una etapa distinta de la preparación. El escritor debe hacer su obra pensando sólo en la obra misma, en la creación literaria, en la fantasía y en la poesía. Será luego el guionista quien ponga la obra en condiciones de pasar al celuloide, agrupando los sucesos por secuencias, indicando el diálogo y el ritmo de la acción. Finalmente, el director, según sus puntos de vista y su estilo personal, dividirá cada secuencia en planos y recurrirá a todos los tecnicismos convenientes.

La disertación de Sáenz de Heredia, esmaltada de agudas observaciones y de detalles chispeantes, subrayados gozosamente por el auditorio que llenaba el amplio paraninfo de la Facultad en la Ciudad Universitaria, fue premiada con unánimes y prolongados aplausos

Como final de la sesión se proyectó una selección de antiguas películas mudas de Charlie Chaplin, entre ellas *El conde*, *El noctámbulo*, *El prestamista*, etc.⁵⁷.

Tal conferencia debió tener un profundo calado en el joven estudiante Alfonso Acebal, pues así entablaría contacto con el director José Luis Sáenz de Heredia, con el que no tardará en colaborar.

2.2. EL NACIMIENTO DEL I.I.E.C. (INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRAFICAS) EN 1947

En 1945 Victoriano López García redactaba el texto *La industria cinematográfica española*⁵⁸, donde exponía en cinco puntos las especialidades que deben impulsarse e instituirse en el cine español. López García consideraba que los técnicos cinematográficos debían tener un conocimiento más especializado en la materia, así como también deberían modernizarse los laboratorios. Todo ello ayudaría a crear una industria competente y profesional. Pero para ello, no sólo es importante que se actualicen los asuntos técnicos, sino también los productores han de tener conocimientos sobre economía cinematográfica, algunas cuestiones técnicas o, incluso, estética cinematográfica. Ello ayudaría a que la inversión de las empresas productoras en los proyectos cinematográficos fuese más segura, debido al alto conocimiento que tendrían los productores sobre la industria del cine y sus necesidades.

⁵⁷ *El Alcázar*. N°2.522. Madrid: 11 de febrero, 1944.

⁵⁸ Victoriano LÓPEZ GARCÍA. *La Industria cinematográfica española*. Madrid: ANII. 1945.

En febrero de 1947 se crea por Ordenes Ministeriales (Ministerio de Educación Nacional) el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). El arquitecto del edificio fue Rafael Barrios y la puesta a punto de las instalaciones se realizó con la colaboración de los alumnos del referido Curso de Cinematografía de Madrid. Estos mismos alumnos ayudaron a Victoriano López a confeccionar los futuros libros de texto del nuevo centro. He de mencionar que los alumnos que ayudaron a Victoriano López no recibían ninguna remuneración por ello, lo hacían de manera absolutamente desinteresada. Y así como colaboraron en la elaboración material docente, también ayudaron a Victoriano López a buscar profesionales y estudiosos capaces de explicar temas procedentes de la Historia del Arte, Historia de la Cultura, Estenografía, Organización de la Producción, etc. De esta manera, el plan de estudios del IIEC cubría los aspectos de la cinematografía técnicos, artísticos y económicos.

El Círculo Cultural “Nosotros⁵⁹” realizaría un homenaje a Victoriano López, junto con otras personalidades del mundo cinematográfico con motivo de su nombramiento como director del Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas. Alfonso Acebal, miembro de este círculo cultural, pronunció unas palabras, terminando el acto, sobre los méritos del homenajeado.

La plantilla de profesores del IIEC se formaría con muchos de los profesionales que colaboraron en los cursos que se realizaron en los centros académicos (Escuela de Ingenieros Industriales y Facultad de Filosofía y Letras). A ellos se sumaron otros procedentes de las tertulias, que se realizaban en la cafetería “La Elipa” en la calle Alcalá de Madrid, entre los alumnos de los cursos, Victoriano López y los profesionales que se fueron sumando. Y por último, también de aquellas tertulias también salieron los colaboradores de la revista “Cine Experimental”, considerada el órgano de expresión del grupo de fundadores y principales colaboradores de Victoriano López en los años de existencia de la revista. Por ejemplo, el arquitecto del nuevo

⁵⁹ Dentro del Círculo Cultural se integraba el Círculo Cinematográfico “Nosotros” y estaba compuesto por Carlos Navarro y Martínez de Avellanosa, Juan Castillejo y Ussía y Alfonso Acebal. Todos ellos miembros de la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio de Inmaculada de Areneros (Madrid). La actividad del Círculo es testimoniada a través de diarios como “ABC” y otras publicaciones de carácter menor como el “Boletín Areneros”, editado por la propia Asociación.

centro Rafael Barrios escribía en el número uno de la revista (diciembre 1944) un texto titulado *La creación del laboratorio de Investigaciones Cinematográficas*.

Mientras se conformaba la plantilla de profesores, la dirección del centro quedaba a cargo de Victoriano López García, que estaría desde la creación del centro en 1947 hasta septiembre de 1955. A López le seguirían otros directores como José María Cano Lechuga (septiembre 1955-marzo 1959), José Luis Sáenz de Heredia (marzo 1959-octubre de 1963), Luis Ponce de León Ronquillo (octubre 1963-julio 1964), Carlos Fernández Cuenca (julio 1964-febrero 1968), Antonio Cuevas Puente (febrero 1968-mayo 1969) y Juan Julio Baena Álvarez (mayo 1969 hasta la extinción del centro). En noviembre de 1962 el IIEC pasó a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) hasta su cierre definitivo en 1976.

Tratando de limitarnos a la primera etapa de IIEC, bajo la dirección de Victoriano López, hemos de decir que se trataba de un momento pionero que estaba cargado de ilusiones y entusiasmo. En esta primera época es cuando Alfonso Acebal entra en contacto con el cine, mediante su introducción en determinados círculos cinematográficos. Acebal había ayudado a que se llevasen a cabo los cursos sobre cine en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, y, posteriormente, comienza a entablar relación con profesionales de cine a través de tertulias protagonizadas por profesionales, pero también por aficionados y estudiantes. El guionista Carlos Blanco, habitual del Café Gijón, se incorporará más tarde a la tertulia del Café Obel, donde estaban el decorador José María Montes, el guionista Juan Luis Calleja y Alfonso Acebal. Ellos cuatro serán habituales en esta tertulia, donde se hablaba del cine, de lo divino y de lo humano.

Volviendo al centro, Victoriano López abandonaría su puesto en el año 1955. Los motivos concretos no se conocen, ya que el propio director no quiso dar ninguna explicación. Pero lo que sabemos es que la Dirección General de Cine quiso comenzar a controlar el centro y por ello sustituyó a López por José María Cano Lechuga, un viejo censor y hombre del régimen. A Cano Lechuga, quien no llegaría a tener una buena aceptación por parte del alumnado, le seguiría José Luis Sáenz de Heredia⁶⁰, quien para

⁶⁰ “[...] en 1959 fue nombrado director del mismo José Luis Sáenz de Heredia, quien trabajó deprisa y sin circunloquios, planteando, como uno de los primordiales objetivos a conseguir, la urgente creación de un

muchos fue el mejor director que tuvo el centro. Se trataba de un hombre de cine, un director de renombre en la industria del momento, y, en definitiva, una persona capacitada y dialogante. Fue, además, el único director del centro que fue nombrado democráticamente por el alumnado, quien en el momento de proponer a Sáenz de Heredia se encontraba profundamente decepcionado con el centro. Con este director, el centro vive sus mejores años, ya que los trabajos de los alumnos comienzan conocerse más allá de las aulas del centro⁶¹, y mejora la estructura del centro y sus instalaciones. Pensando algo tan elemental como que la escuela tenía que abrir sus puertas, no exclusivamente a los cineastas de la capital, estudió fórmulas para que los de toda España pudiesen acceder a los provisionales platós. Buscó la forma de que aquellos alumnos que hubiesen de establecerse en Madrid para seguir los cursos se beneficiaran de una ayuda de 50,000 pesetas mensuales y la comida, gratuita, en el centro de enseñanza, con lo que suponía podrían afrontar, lejos de sus hogares, los tres años de curso. Pero, con el tiempo, el centro comienza a politizarse por parte del alumnado y Sáenz de Heredia decide irse para volver a incorporarse de nuevo a su carrera de director cinematográfico. El entonces Director General de Cinematografía, José María García Escudero, consideró la etapa de Sáenz de Heredia como una de las mejores, donde se realizó una buena labor en condiciones imposibles, ya que las herramientas que tenían los alumnos para hacer películas eran escasas.

Como hemos apuntado anteriormente, tras la marcha de Sáenz de Heredia llega al centro Luis Ponce de León Ronquillo, quien no tuvo muy buena consideración ni por parte de los alumnos ni de la Dirección General de Cinematografía. Tras él, vinieron los directores Carlos Fernández Cuenca, Antonio Cuevas Puente y Juan Julio

local propio, más o menos idóneo, que centrase sus actividades y albergarse aquella menguada crisálida de institución cultural. Antes de señalar la absoluta necesidad de conseguir un crédito extraordinario de Hacienda y de acogerse a las normas vigentes para el ejercicio cinematográfico, sugirió la posibilidad, coyuntural, de aceptar en alquiler el plató de los antiguos Estudios Roptence, en tanto se construía una futura escuela en un lugar idóneo, a cuyos logros, que entendía indispensables, subordinó José Luis su continuidad en el cargo que le había sido conferido”. F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN. *De la Checa a la Meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta, 1988, p.125.

⁶¹ “El 6 de noviembre de 1960 se produjo la inauguración del nuevo curso académico del Instituto en el Palacio de la Música de Madrid. Como pórtico del programa, anunciando la entrega de diplomas y la proyección de las cinco pruebas de aptitud realizadas por los alumnos, el director del centro exteriorizaba, al final de su discurso, la confianza de que el nuevo curso pudiera considerarse, con razón, tal como él esperaba, el curso de la buena esperanza.

Las películas proyectadas, que eran, como puede decirse, las cartas de presentación de cinco jóvenes valores de la dirección fueron las siguientes: *Tarde de domingo*, de Basilio Martín Patino; *El señorito Ramírez*, de Francisco Prósper; *Habitación de alquiler*, de Miguel Picazo; *En el río*, de José Luis Borau; *El viejecito*, de Manuel Summers”. *Ibidem*, p.129.

Baena Álvarez, quien cerraría definitivamente la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía). En la etapa democrática, este centro especializado tendrá su continuidad con la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de Madrid), dirigida por Fernando Méndez-Leite (hijo), bajo el impulso de la Comunidad Autónoma de Madrid.

Como último apunte, merece la pena conocer los nombres de los profesores y adjuntos de las asignaturas básicas en la época de Sáenz de Heredia, etapa más valorada por el José María García Escudero e incluso algún destacado estudiante⁶²:

Historia del cine

Profesor: Carlos Fernández Cuenca.

Adjunto: Florentino Soria.

Historia del arte

Profesor: José Camón Aznar.

Adjunto: Enrique Pardo Canalís.

Filmo-literatura

Profesor: Joaquín de Entrambasaguas.

Adjunto: Enrique Pardo Canalís.

Tecnología cinematográfica

Profesor: Luis Marquina Pichot.

Deontología cinematográfica

Reverendo padre Félix Landáburu, S. J.

⁶² Estamos hablando de Balilio Martín Patiño, quien recuerda positivamente la labor de Sáenz de Heredia en el IIEC en *De Salamanca a ninguna parte*, film documental que recoge los testimonios de muchos de los profesionales del cine que empezaron a trabajar en esta época o que fueron alumnos del IIEC.

Los planes de estudios del I.I.E.C. quedarían conformados en cuatro áreas:

Dirección cinematográfica

Primer curso: Carlos Saura.

Segundo y tercer cursos: César Fernández Ardavín.

Guión: Florentino Soria.

Montaje: José López Clemente.

Interpretación cinematografía

Fonética, dicción y lectura: Fernando Fernández de Córdoba.

Prácticas escénicas: Ana María Rodríguez Arroyo (Ana Mariscal).

Cámaras

Óptica: Lorenzo Plaza Montero.

Cámaras 1º: Juan Julio Baena Álvarez.

Cámaras 2º: Ricardo Torres Núñez.

Decoración

Arquitectura y decoración: Francisco Álvarez Cienfuegos.

Escenotecnia: Enrique Alarcón Sánchez.

La presencia de la Literatura en los planes de estudios del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas refleja el interés de la industria por la adaptación literaria en el cine español. La evolución de los planes de estudio del centro nos habla de su decidida especialización hacia lo técnico-profesional: El primer plan de estudios de 1947-48 se va implementando con nuevas asignaturas hasta 1950, y desde entonces se mantiene ya completo hasta el curso 1952-53. La Literatura es una asignatura común para todas las especialidades, que se imparte en los dos primeros cursos de los tres de que constan los estudios, mientras que los alumnos de Realización Artística y Producción cursan también la asignatura de Filmografía. En el curso 1952-53, la asignatura de Literatura es cambiada por la de Filmoliteratura, que queda restringida al primer curso y sólo para las especialidades de Producción y Dirección; para los alumnos de Interpretación escénica se mantiene bajo el título de “Gramática y

Literatura para la especialidad de Interpretación Escénica”. En el curso 1957-58, con la ampliación de los estudios a cuatro años (que se implantarán de manera plena en el curso 1960-61) tanto la Literatura como la Filmoliteratura han desaparecido⁶³.

En definitiva, de esta escuela saldrían nombres tan destacados como Mario Camus, Basilio Martín Patino o Manuel Summers, en un primer momento, para más tarde añadirse nombres como Luis García Berlanga, Carlos Saura, José Gutiérrez Maesso, Juan Antonio Bardem, Agustín Navarro, Borja Moro, Jesús Franco y un largo etcétera. Una escuela que, sin llegar nunca a caminar de la mano de la industria, si aportaría al cine español personal formado en los distintos campos de la cinematografía. El fracaso del I.I.E.C. vendría, como ocurre en toda escuela de cine que se precie, motivado por la falta de continuidad entre escuela e industria. A pesar de que muchos de los films del I.I.E.C. llegaron a obtener premios (S.E.U.) o reconocimiento entre los profesionales (*El Proceso*, film del estudiante del I.I.E.C. Julio Diamante fue exhibido ante las autoridades cinematográficas en las Conversaciones de Salamanca de 1955), nunca llegaban a obtener su principal fin, la exhibición ante el gran público.

2.3. LOS ESTUDIOS BALLESTEROS EN MADRID

Los estudios cinematográficos fueron la columna vertebral de la producción de la II República española. El cine republicano fue muy fructífero gracias a la suma de realizadores llegados del extranjero, los trabajos de guionistas, realizadores, actores, operadores, escenógrafos, etc. Además, del florecimiento cultural de los cine-clubs, la aparición de publicaciones de diversa índole, concursos de cine amateur y programas pedagógicos promovidos por instituciones públicas.

A comienzos de los años treinta, con la crisis provocada por la llegada del cine sonoro, sobreviene el relevo generacional. Nombres importantes de la industria como Eduardo Vilaseca, Antonio Armenta, Eduardo Grau Martínez o Adolfo Buigas Requena quedan apartados de la primera línea de trabajo para dedicarse a tareas menores, debido a la reorganización que sufre la industria en este momento. De todos ellos, nos interesa

⁶³ Para un estudio profundo del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, véase: Lucio BLANCO MALLADA. “Del IIEC a la EOC: una escuela para el cine español”. Madrid: Universidad Complutense. 1990. (Col. Tesis doctorales nº174/90).

especialmente Eduardo Vilaseca, quien había trabajado como exhibidor y distribuidor (primero para la productora francesa “Pathé Frères” y después con “CINAES”, quien se fusionara con la anterior debido a la reorganización industrial). A mediados de los años treinta, Vilaseca abandona su trabajo en “CINAES” para dedicarse a la explotación de salones cinematográficos y comienza a trabajar con su hijo Miguel Vilaseca. Este último, que ya toma cargos de responsabilidad en la empresa, establecerá una red de contactos que le permitirá hacerse un nombre en la capital. Uno de estos contactos será Serafin Ballesteros, quien provenía de una acaudalada familia y mantenía una red de contactos de cierta relevancia social.

Después de la Guerra Civil la industria pasa a manos del Estado, que ejerce control directo sobre la producción de los estudios. Algunos estudios desaparecieron y otros sobrevivieron, sobre todo aquellos que congeniaban con la causa de los vencedores. Uno de ellos, inaugurado en 1933, fue los “Estudios Ballesteros”. En aquel momento los estudios se llamaban “Ballesteros Tona-Film”, y, según testimonia Juan Antonio Cabero, estaban “equipados con los más modernos elementos técnicos”:

Equipación de los estudios⁶⁴:

Situados en García de Paredes, 53.

Domicilio social: García de Paredes, núm. 53.

Dimensiones del Estudio: 2.300 metros cuadrados.

Escenario: Uno, de 32 metros de largo por 15 de ancho y 12 de altura.

Producción eléctrica: 6.000 amperios.

Equipo de sonido: Artreeves.

Equipo de luces: 156 soles.

Cámaras: Super Parvo, Parvo L. y Parvo retardador. Campana para vistas submarinas.

Mezcladores: Cuatro.

Micrófonos: Cuatro.

Sala de sincronización: Una.

Sala de doblaje: Una.

Salas de montaje: Cuatro.

⁶⁴ Juan Antonio CABERO, *op. cit.*, p.549.

Play-back: Dos.

Sala de proyección: Una.

Máquinas y accesorios especiales: Dolly, Transparencia y Truca, etc.

Laboratorio: Uno, Debrie.

Camerinos: Ocho individuales y dos para comparsas.

Otras dependencias: Talleres de escayola, carpintería, pintura, etc.

Número de productores fijos: 120.

Capacidad anual de producción: Seis películas largas.

Serafín Ballesteros funda, ayudado económicamente de Eduardo y Miguel Vilaseca, estos estudios cinematográficos para la ciudad de Madrid llamados “Ballesteros Tona-Film”⁶⁵. Estos estudios estarán situados en la calle Martín de Vargas y se llamarán “Ballesteros Tona-Film”, aunque más adelante (octubre de 1935), cuando se trasladen a la calle García Paredes a un espacio más confortable y beneficioso para montar un estudio cinematográfico, se harán llamar, simplemente, Ballesteros. En un primer momento, estos estudios se dedicarían a prestar servicios auxiliares para el alquiler de aparatos de grabación, de registro de sonido, pero, con el tiempo, quisieron ir a más y convertirse en un estudio de cine con todos sus avatares. Este camino no fue fácil, ya que si algo caracterizaba a este círculo de emprendedores es que, muchos de ellos, no tenían una formación específica ni la experiencia suficiente para desempeñar según qué labores. Esto provoca que los estudios se conviertan en un laboratorio, donde a base de errar y de corregir, se termine dando con la fórmula correcta.

Ballesteros era un aficionado a la fotografía y, como he apuntado antes, procedía de una familia acomodada. Esta segunda condición le permitió crear unos estudios cinematográficos donde dar salida a su talento como *cameraman*. Cuando los soñados estudios empiezan a cobrar forma, Ballesteros se pone en contacto con el ingeniero industrial Federico Gomis, quien se pone a su vez en contacto con el aparejador de obras Alfonso de Lucas. Ellos serán los primeros trabajadores del estudio y asesorarán a Serafín para poner en marcha la nueva empresa. Una vez iniciada la estructura empresarial y solventados los aspectos administrativos, ambos ingresarán en

⁶⁵ Así quedará registrada el 5 de marzo de 1933 en la Oficina Española de Patentes y Marcas del Registro Mercantil (Expediente n°95.354).

el equipo técnico desempeñando oficios cinematográficos. De Lucas se encargaría de la construcción o adaptación y, junto con Gomis (en calidad de ingeniero de sonido) del acondicionamiento acústica del plató. Junto a Gomis también trabajará un experto en radiofonía llamado Colmenares.

Otro aficionado al cine y amigo personal de Serafín Ballesteros, que ingresa en los nuevos estudios, será José Luis Sáenz de Heredia, al que conocían como “Peloto” en su tertulia de la “Granja del Henar”. El futuro director de cine estaba empleado en las oficinas del Canal de Isabel II y aspiraba a la condición de guionista y director de cine. A todos los efectos, se trataba de un grupo de aficionados, amparados económicamente por la familia Ballesteros, que deseaban convertirse en profesionales del cine.

El 6 de octubre de 1933 el Ayuntamiento de Madrid expide el permiso de obras que permitirá la remodelación de un antiguo taller de carpintería en un estudio cinematográfico. No se trataba de construir estudios de nueva planta, sino de adaptar una nave de dimensiones apropiadas, dotándola de las instalaciones y los servicios necesarios para posibilitar el rodaje de películas con sonido directo. A De Lucas no le parecía un barrio muy idóneo para ubicar este tipo de negocio y para llamar la atención del lugar, se le ocurrió pintar en las paredes en un color muy llamativo, una gran flecha que recorría más de trescientos metros de fachadas y en la que podía leerse en letras grandes “ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS”. Esa flecha se convertiría en una especie de logotipo de la firma Ballesteros, de hecho décadas después serían conocidos popularmente como los “estudios de la flecha”.

La estructura de los estudios consistían en una gran nave de cubierta metálica. Su anchura la limitaban unos soportes de hierro de “doble T” distanciadas entre sí cada ocho metros, la altura alcanzaba unos catorce metros aproximadamente y el espacio central permitía la construcción de una gran piscina. De Lucas⁶⁶ apreció que se disponía de amplitud suficiente para proceder a la construcción simultánea de tres decorados.

⁶⁶ Alfonso DE LUCAS. “Los Estudios Ballesteros empezaron en una *estrella*”. en: *AGR coleccionistas de cine*. Vol.3, nº12. Madrid: 2001, pp.24-39.

También contaba con grandes patios interiores para el montaje de talleres de carpintería y otros servicios.

El proyecto de reforma del edificio que había diseñado De Lucas contemplaba la supresión de los jabalcones y contrafuertes que existían entre las columnas. Hecho lo cual, éstas fueron consecuentemente forradas en su totalidad con dos perfiles normales de “doble U”, a fin de aumentar su sección de sustentación y evitar así el balanceo que se hubiera generado dada la altura de las mismas. El pavimento, como en todos los estudios, debía ser de madera para que pudieran clavarse los decorados. Visto su elevado coste, se resolvió incrustando a todo lo ancho del estudio unos rastreles de madera, enrasados a la altura del suelo de cemento y separados entre sí a unos dos o cuatro metros. Una importante instalación eléctrica se efectuó con las secciones de cobre adecuadas a la alimentación de los diversos cuadros existentes en el perímetro del estudio. A su vez, éstos debían alimentar de energía los a cuadros móviles de los decorados.

Todo el estudio fue insonorizado con muletón y amianto, labor dirigida por Gomis. No se quiso emplear celotex (paneles de paja comprimida) a la vista del incendio ocurrido por esos días en los “Estudios Orphea” de Barcelona. Allí se trasladó De Lucas con el objetivo de comprobar los efectos causados por el incendio. De Lucas testimonia que aquel hermoso estudio, concebido para Palacio de Industrias Químicas durante la Exposición Internacional y transformado posteriormente en estudios cinematográficos, tenía su cubierta totalmente hundida. Sus armaduras metálicas se encontraban retorcidas en el suelo, totalmente destrozadas.

Alfonso de Lucas, además de habilitar la habitación del espacio en plató, también dirigió la construcción de camerinos y servicios, salas de figuración, montaje y dibujo, una cabina móvil de sonido, una sala destinada al manejo de una magnífica truca (cámara especial para realizar trucajes a través de la descomposición de planos). “Parvo”, una oficina de contabilidad, varias salas para recibir visitas, un taller de carpintería, otras dos salas, una de proyección y otra de sonorización y doblaje y un gran foso convertible en piscina.

En cuanto al equipamiento, lo integraban: una moderna cámara “Super Parvo” para rodaje en plató y exteriores, otra cámara más ligera modelo T, para documentales, animación y efectos especiales, un equipo de sonido norteamericano “Art Drives”, arcos voltaicos de carbones, proyectores de lámparas con facetas, algunos de ellos provistos de lente “Fresner”, “Spot lights”, carros para travelling, una pequeña grúa y un importante número de borriquetas (especie de caballetes) de tres y cuatro metros de altura para sustentación de decorados y pasarelas.

De “Ballesteros Tona-Film” a “Estudios Ballesteros” cabe destacar la mejora realizada para estos últimos, más modernos y que incluían la primera “truca” llegada a Madrid, de cuyas posibilidades mágicas esperaban muchos los profesionales españoles.



Técnicos de los “Estudios Ballesteros” manipulando una “truca”.

Una vez equipado y dispuesto el estudio cinematográfico, Ballesteros quiso inaugurarlo con la producción de una película con guión de José Luis Sáenz de Heredia y dirección de Fernando Delgado titulada *Patricio miró a una estrella* (1934). En esta película, donde el propio Ballesteros llevaba la cámara, se puso de manifiesto la precariedad técnica con la que aún contaba un estudio joven creado por gente no profesional. Según recuerda Maroto, “no hubo problemas durante los primeros días de

rodaje. A partir de ese momento, empezaron los desacuerdos; y, un buen día, Delgado presentó su dimisión. Ballesteros puso en manos de José Luis Sáenz de Heredia la continuación del filme y así fue cómo éste pasó a dirigir, y se convirtió en el segundo miembro de su familia que actuaba en el cine. Anteriormente lo había hecho su padre, don Ángel Sáenz de Heredia que, bastantes años atrás, había fundado una productora llamada Chapalo Films. En esta productora figuraba como director Ángel Sáenz de Heredia y José Gaspar, el operador catalán, se hallaba a cargo de la parte fotográfica y escénica⁶⁷. Al parecer las desavenencias entre Delgado y el estudio vinieron propiciadas por los bajos resultados técnicos obtenidos en las primeras escenas registradas de la película. Delgado, que había sido contratado como máximo responsable técnico-artístico del estudio, consideró que los “Estudios Ballesteros” no tenía la suficiente entidad profesional como para llevar a cabo un proyecto cinematográfico de envergadura. Era un equipo demasiado inexperto y necesitaba mejorar, por ello en el año 1934 abandonó el estudio para orientar su carrera a otros estudios como los “Estudios Chamartín” o los “Estudios Aranjuez”, que sí tenían un prestigio en la industria.

Conocer los detalles de la realización de esta primera película, nos permitirá entender cómo este grupo de aficionados se va convirtiendo en profesional. En aquel entonces, ni José Luis Sáenz de Heredia sabía escribir guiones de cine, ni Serafín Ballesteros sabía manejar su cámara “Super Parbo” y De Lucas jamás había trabajado en una película. Sólo Federico Gomis, el mayor de todos, tenía experiencia acondicionando la acústica de varias salas de cine, registrando discos y sonorizando algunas películas producidas por “Filmófono”. Con este panorama comienza el rodaje de *Patricio miró a una estrella*, que duró en torno a un año.

Alfonso de Lucas, encargado de los decorados, proyectó, para esta primera película, en perspectiva axonométrica las diferentes plantas y alzados, desde el punto de vista más óptimo para la cámara (algunos de estos proyectos se conservan en el archivo de la Filmoteca Española). Su realización respondía estilísticamente al art-déco.

⁶⁷ Eduardo GARCÍA MAROTO. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988, p.86.

En cuanto a la construcción los decorados, éstos estaban montados mediante elementos que se ensamblaban al suelo, sin tener en cuenta que al desmontarlos se deshacían en su totalidad. En esa situación, se tuvo que simular los volúmenes arquitectónicos mediante marcos forrados de tela a modo de cuadros de grandes dimensiones que, una vez emplazados, se forraban de papel. Otro gran inconveniente, pues era difícil recuperarlos tras el rodaje. El primer bloque de decorados configuraba el moderno despacho de un productor de cine, así como un gran pasillo con arranque de escalera con suelos de papel, equipado con sus pasarelas para iluminación.

Llegó el primer día de rodaje y, como recuerda De Lucas, “Ballesteros procedió a iluminar el decorado al tiempo que Gomis, tras el consiguiente desplazamiento de la cabina móvil de sonido, instalaba su micrófono en la jirafa. Para aquel ritual de iniciación recuerdo que vestíamos la mejor “etiqueta”. A la usanza de los platós de Hollywood, llevábamos los consabidos pantalones de golf, mientras que los operarios lucían blancos monos de trabajo. Y, ni qué decir tienen, había sido contratado un selecto elenco de actores, la mayoría del Teatro Lara; entre ellos, Antonio Vico, Manuel París y Francisco Melgares⁶⁸”.

Pero, pese a la euforia del primer día, al día siguiente llegaría el primer problema. Encontrándose el equipo técnico en la sala de proyección para visionar el material filmado, vieron que la película tenía defectos: la luz había entrado en la cámara, el foco había sufrido variaciones y la iluminación del decorado era mala.

Se reanuda el trabajo y el resultado mejora, pero la calidad de la película sigue sin ser la esperada. Así, después de cada jornada, el equipo se dispone a visionar el material rodado para lograr mejorar su calidad.

En esta situación, los responsables del estudios y de la película acuden a Enrique Blanco -responsable entonces de los laboratorios “Madrid Films”, así como antiguo cameraman- y al director Fernando Delgado, para que les asesoren sobre la producción. Pocos días después, se demontan los decorados y se vuelven a construir por

⁶⁸ Alfonso DE LUCAS, *op. cit.*, p.8.

haberse determinado un “cambio de eje” en el movimiento de la imagen. Con este cambio, el resultado mejora sustancialmente.

Pero los problemas siguieron apareciendo, cuando durante una jornada de rodaje, al intentar reproducir un lago, se acabó inundando el plató. El actor protagonista, Antonio Vico, se cayó en la zona donde habían situado la piscina y no sabía nadar. Saltaron rápidamente a rescatarle, pero ello supuso otro nuevo retraso en el rodaje.

Pese a todos los retrasos, el propietario de los estudios, no escatimó en gastos y la producción se realiza con toda clase de lujos: aparatosidad de los decorados, vestuario elegante, música en directo, viandas auténticas y todo lo necesario para obtener una película que garantizase un buen resultado en taquilla. Aquello que no gustaba, se volvía a repetir hasta contar con confirmidad de todos.

Por fin, el día 29 de Abril de 1935 se estrena este primer film en la sala Figaro de Madrid. *Patricio miró una estrella* tuvo una notable aceptación por parte de la crítica y público, y a partir de aquí, los estudios comenzarán una larga trayectoria que se alargará hasta los años sesenta.

Una vez finalizado el rodaje de la primera película de los “Estudios Ballesteros”, la empresa comenzó a tener una estructura más sólida y cohesionada. Así, se irá conformando la plantilla del personal de los estudios con José Luis Sáenz de Heredia en la dirección artística, Federico Gomis como ingeniero de sonido en la dirección técnica, Alfonso de Lucas como decorador, José Aparici como escenógrafo, Sara Ontañón en montaje, Ricardo Fandiño en la dirección musical, Alfredo Fraile como el encargado de cámaras y, por último, Serafín Ballesteros ejercería la labor de director de fotografía. Paralelamente, había un auxiliar de sonido, un pintor escenógrafo y los correspondientes encargados de talleres, pintura y electricidad. En ellos trabajaba más de una veintena de operarios. Además todo el equipo vestía una especie de uniforme que consistía en un mono oscuro con la impresión del nombre de la empresa, que le daba un toque de distinción. Como relataría Eduardo García Maroto en sus memorias dibujadas en *Aventuras y desventuras del cine español*: “Se dotó al personal técnico del miniestudio de unos magníficos monos que les confería cierto aspecto

*hollywoodiense*⁶⁹”. Toda esta parafernalia era muy del gusto de Serafin Ballesteros, que tenía altas aspiraciones empresariales.

Una vez consolidado el equipo técnico, hubo de consolidar otras cuestiones empresariales, como la distribución. Ballesteros consiguió que distribuidoras como “Ibérica Films”, “Atlantic Films” o “Exclusivas Diana”, comercializasen sus películas. Por otro lado, con la confianza que ciertas entidades depositaban en los estudios, algunos directores del momento como José Buchs⁷⁰ y Florián Rey, quisieron probar suerte en los estudios.

El 31 de octubre de 1935 los estudios se trasladan a la calle García Paredes, donde encuentran un local más amplio y mejor distribuido para instalar un estudio cinematográfico. No sólo se pretendía con ello una mejora evidente en las instalaciones, sino también se buscaba expandir el negocio cinematográfico. Las aspiraciones empresariales de Ballesteros le llevaron a realizar tal inversión de dinero, que dejaría a la empresa en una cierta precariedad financiera. Ello supuso que solicitase una ampliación de capital, entrando, así, en la empresa de Eduardo Vilaseca, Joaquín Olivé o Gabriel Molinero, empresarios de la distribución y exhibición.

Con la consiguiente solidez financiera, Ballesteros invirtió en la adquisición de un buen equipo de doblaje. Esto llevó al estudio a trabajar para la productora Filmófono y para el “Noticiero Español”.

Cuando todo estaba empezando a coger forma, se inicia la Guerra Civil española que paralizará momentáneamente los trabajos del estudio. Todo lo que se había conseguido con gran esfuerzo y entusiasmo de aficionado al cine, queda automáticamente suspendido debido a la necesidad del propio Serafin de desaparecer durante la contienda. El propietario de los estudios, afiliado a la ideología falangista de José Antonio Primo de Rivera, hubo de huir, junto a otros compañeros, en busca de refugio. Uno de estos compañeros será José Luis Sáenz de Heredia que le unirá al

⁶⁹ Eduardo GARCÍA MAROTO, *op. cit.*, p.85.

⁷⁰ El director José Buchs rodaría muchas películas en estos estudios como *Diez días millonaria* (1934), *El niño de las monjas* (1935), *Madre Alegría* (1935), *El rayo* (1936), *El rey que rabió* (1939), *En poder de Barba Azul* (1940), *Flora y Mariana* (1941), *Para ti es el mundo* (1941), *Un caballero famoso* (1942), *El ilustre Perea* (1943) o *Aventuras de Juan de Mairena* (1948).

partido falangista una más que consabida filiación sanguínea con José Antonio: ambos eran primos carnales.

Existe una anécdota que unirá inexorablemente al futuro director con el estudio cinematográfico: “Durante los primeros años de la Guerra Civil, Sáenz de Heredia pide refugio en los “Estudios Ballesteros” de la calle García Paredes. Conoce al personal obrero, que también le conoce a él y les pide refugiarse allí. El comunista Luis Olleros, responsable de la empresa y jefe del Comité de Incautación, permite que, finalmente, Heredia se instale en un pequeño despacho. Sin un solo céntimo decide telefonar a Domingo, chófer de su tío Antón, para pedirle 100 pesetas y preguntarle por el estado de la familia. Para su desgracia, el teléfono estaba intervenido. Al día siguiente se presentan unos milicianos en los “Estudios Ballesteros” que, sin ninguna formalidad legal, meten a José Luis en un coche a punta de pistola y le llevan a la prisión que el Partido Comunista (Radio Sur) había instalado en la calle Marqués de Riscal, a la que llamaron “checa”. Cuando llega a la checa se encuentra con el chófer Domingo y otros tantos hombres”. Desde la checa Luis Olleros le visita a diario para darle ánimos y rendirle cuentas sobre las gestiones realizadas para ayudarlo a recuperar su libertad. Santiago Ontañón habla con Luis Buñuel y parece que la intervención de éste resultó tan positiva que, a finales de agosto del 36, le comunican que ya está libre. Olleros también le ayudará a hacerse con un pasaporte cubano⁷¹”.

A pesar de encontrarse en unas circunstancias difíciles, el estudio pudo sacar adelante trabajos como *El rayo* de José Buchs. Este film, basado en la obra homónima de Pedro Muñoz Seca, necesitaba ser postproducida y Luis Olleros, como supervisor de los estudios, dio permiso para que pudiese ser finalizada. El mismo responsable temporal de los estudios decidió cerrarlos hasta que se aclarase la situación, ya que la mayoría de los trabajadores de la empresa se encontraban desaparecidos.

Cuando el Comité de Control Obrero sustituye a Luis Olleros por otro supervisor, el estudio, que había quedado en manos republicanas, será reabierto para realizar algunos trabajos. El anarquista Sindicato Único de la Industria Cinematográfica

⁷¹ F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op. cit.*, p.43. Cabe añadir que Luis Buñuel había entablado amistad con Sáenz de Heredia cuando éste dirigió bajo su supervisión dos películas de Filmófono en 1935: *La hija de Juan Simón* y *¿Quién me quiere a mí?*.

de Madrid rodaba en septiembre de 1936 el film *¡¡Cain!!*, un proyecto dirigido por Santiago Ontañón sobre la implicación de la Iglesia en el estallido de la Guerra Civil. Esta película no llegaría a finalizarse debido a que en 1938 los responsables del área cinematográfica de la C.N.T. abortaron el proyecto sin dar demasiadas explicaciones. Otros filmes de propaganda serán *Así venceremos* de Fernando Roldán, financiado por la Federación Regional de la Industria del Espectáculo Público del Centro, y *Castilla se liberta* de Adolfo Aznar, ambas realizadas en 1937. Ninguna de estas tres películas respondieron al objetivo propagandístico por el que fueron creadas y se reutilizaron como complemento en las salas junto a filmes de largometraje o como material de archivo para documentales y noticiarios de guerra. Así pues, a finales de 1937 los estudios cerraba su departamento de rodaje dejando mismamente operativa la sección de laboratorio.

Con el fin de la Guerra Civil se reestablecieron de nuevo las actividades en los “Estudios Ballesteros”. El 1 de agosto de 1939, Serafín Ballesteros volvía a ponerse al mando de los estudios, aunque le informaron de que existía la posibilidad de cerrarlos temporalmente hasta subsanar los defectos producidos por el impacto de las bombas o producidos por otros avatares propios de una contienda bélica. Así, definitivamente, en septiembre de 1939 se inicia el rodaje del film *El rey que rabió*, dirigida por José Buchs y basada en la adaptación de una zarzuela. Con la puesta en marcha de este film, el estudio emprende nuevos proyectos. Además de film citado, Buchs realizará la comedia de enredo *En poder de Barba Azul* en el año 1940. Por otro lado, otros directores que trabajaran con Ballesteros serán Enrique Jardiel Poncela, que realizaría *Mauricio o una víctima del vicio* (1940), donde no sólo hizo de adaptador, sino también de intérprete, o Carlos Sierra, que realiza en film *Schottis* en el año 1940, aunque éste será terminado por el director Eduardo García Maroto.

Ballesteros quería realizar un folletín musical titulado *Schottis* y para ello se había puesto de acuerdo con Carlos Sierra como director y Eduardo García Maroto haría de supervisor técnico. Durante el rodaje surgieron una serie de problemas entre Sierra y Ballesteros que provocaron la despedida del director y Maroto se vio obligado, por contrato, a continuar y finalizar la tarea de dirección. Maroto entregó finalmente la película al productor, ofreciéndose, además, a realizar las rectificaciones pertinentes.

En 1941 Serafín Ballesteros contrató al director Eduardo García Maroto para dirigir una película titulada *Reolina* según un guión de Ramos de Castro. La *reolina* es un localismo andaluz que se aplica a la rueda de la barquillera. Maroto, que pretendía un proyecto más ambicioso, le comentó a Ballesteros la posibilidad de hacer otro proyecto y éste le negó la mayor debido al compromiso ya contraído con Ramos de Castro. Maroto introdujo algunos cambios (nuevas escenas, algunos *gags* oportunos) y se le cambió el título a la película por el de *¿Por qué vivir tristes?*. A pesar del obtener un éxito inesperado para Maroto, el autor no se encontraba conforme con el trabajo que estaba desempeñando.

Continuando con la década de los años cuarenta, sin duda las más sobresaliente para estos estudios, destacan dos importantes películas: *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1942 y *El Crucero Baleares*, dirigida por Enrique del Campo en 1941. Este último film acarreo graves problemas financieros a la empresa, debido a las deudas de la productora de la película, “Radio Films”. Esto le llevó a tener diferentes litigios para subsanar la deuda contraída. Por otro lado, *Raza* sería un film que pasaría a la historia por convertirse de manera automática en un documento de su época. Se trataba de un film donde el propio caudillo, quien escribiera el guión bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, quiso perpetuar la causa española. Un film donde “el heroísmo, la valentía, la nobleza, la casta...”⁷² queda representada a la manera, obviamente, de los vencedores de la guerra.

Todo empezaría una mañana de 1941, cuando Sáenz de Heredia recibe la llamada de su amigo y compañero Serafín Ballesteros para contarle de manera confidencial que don Jesús Fontán, ayudante de Su Excelencia el Generalísimo y Jefe del Estado, se había puesto en contacto con él para informarle de un proyecto cinematográfico que patrocinaba la Cancillería de la Hispanidad y que contaba con la protección de El Pardo. Se trataba de la realización cinematográfica de un argumento firmado por un tal “Jaime de Andrade” titulado *Raza*.

Como proyecto ambicioso que era, requeriría una buena selección de candidatos para llevar a cabo tal encargo. Tres jóvenes realizadores fueron los *elegidos*;

⁷² Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS. *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid: Quirón Ediciones, 1996, p.38.

éstos eran: Enrique Gómez, Carlos Arévalo y el propio Sáenz de Heredia. Sin duda, unos de los requisitos de valoración sería el acercamiento ideológico, como era evidente, a fin de obtener un relato cinematográfico que exaltase con rotundidad y acierto los supuestos valores espirituales de los españoles, a través de dos generaciones de una misma familia española.

Después de varios recortes y retoques en el texto original, Sáenz de Heredia entregó a don Jesús Fontán el manuscrito de *Raza*. Finalmente, después de algún que otro pequeño⁷³ comentario sobre las partes modificadas, José Luis se pone a trabajar en ello.

Como entidad productora figuraría la Cancillería del Consejo de la Hispanidad; se mantendría el seudónimo de “Jaime de Andrade” al frente del libro y se designarían para la realización al periodista don Manuel Aznar y don Manuel Halcón, cabeza responsable de la Cancillería. Fontán se personaría en el rodaje para “dar cuentas” del progreso de la película, pero Sáenz de Heredia afirma no haber tenido ninguna presión ni cortapisa por parte de ninguna persona o entidad.

Según la anécdota que cuenta Vizcaíno Casas, una vez acabada la película, “se prepara el previo visionado en El Pardo y allí se presenta la familia Franco junto con otros personajes, entre los que se encuentran amigos y personas de máxima confianza de Franco. “Pues nada, cuando ustedes quieran”, así, llana e impasiblemente, da comienzo Franco a la *première* de *Raza*, que acaba con un igualmente impasivo “Muy bien, Sáenz de Heredia. Usted ha cumplido”. Esa misma noche la película se pasó de nuevo para el Cuerpo Diplomático, que ovacionó, como era de esperar, el título⁷⁴”.

⁷³ *Pequeño* ya que las modificaciones que practicó Sáenz de Heredia eran concretas, pequeñas y superfluas que no alteraban, en esencia, el guión original; recortes, muchos de ellos, debidos a la adaptación en celuloide de un relato literario extenso que se “había de explicar” de manera sencilla y directa.

⁷⁴ F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op. cit.*, p.52; CASTRO, Antonio. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974, pp.370-371.

Finalmente, *Raza* se estrena la noche del 5 de enero de 1942 en el Palacio de la Música de Madrid. Franco no asistió al estreno, pero Sáenz de Heredia, sí y certificó el éxito alcanzado por medio de gritos, ovaciones y agites de banderas de los asistentes⁷⁵.

Volviendo a la labor desarrollada en los “Estudios Ballesteros”, durante los siguientes meses del estreno de *Raza* se procedió a realizar mejoras en las instalaciones, pero los problemas económicos de la empresa hizo que muchas de estas mejoras no se terminasen hasta finales del año 1942. Estas reformas técnicas (estudio de rodaje, laboratorio, sala de proyección, talleres de carpintería y camerinos) proporcionaron una mejor proyección a la empresa, que consiguió, así, una capacidad de producción anual de ocho largometrajes. Las ideas expansionistas de Ballesteros comenzaban a materializarse. Por lo que, una vez remendadas las cuestiones técnicas, hubo de ocuparse de establecer un equipo técnico para el estudio, que hacia el año 1943 ya parecía estar consolidado. Los miembros del equipo serán: Rafael Pavón en la dirección técnica, Ramón Martínez en la jefatura del laboratorio, Ricardo Bootello en la dirección artística, Carmen Lamuedra en el montaje, Eduardo Sánchez en el sonido, Plácido Colmenares como ayudante de sonido, Eduardo Díaz se ocuparía de la truca y Tomasa Madrona como maquetista.

Así pues, la década de los cuarenta estará llena de éxitos llegados de mano de aquel amigo aficionado al cine, que fuera un día José Luis Sáenz de Heredia. Películas como *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1945) y *Mariona Rebull* (1947) resultaron un gran éxito económico.

En el año 1944 Alfonso Acebal Monfort se incorpora al equipo de los “Estudios Ballesteros”. Acebal llega a los mismos cuando éstos ya habían conseguido alcanzar un cierto prestigio en la profesión, gracias a los éxitos en taquilla. El joven estudiante se encontró con unos estudios cinematográficos perfectamente equipados y con un equipo técnico profesional. Acebal pasó por todos los departamentos de los estudios; actuó de ayudante en producción, sonido, laboratorios, decorados, montaje, hasta ser nombrado primer ayudante de José Luis Sáenz de Heredia en *El Destino se*

⁷⁵ Para un reciente análisis del film véase: Magí CRUSELLS. “Franco, un dictador de película: Nuevas aportaciones a *Raza*” en: Gloria CAMARERO (ed.) *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores, 2011, pp.239-282.

disculpa (1945), *Mariona Rebull* (1947), *Las Aguas bajan negras* (1948) y *Don Juan* (1950), y de Edgar Neville en *El Maqués de Salamanca* (1948).



Alfonso Acebal (en mangas de camisa) con el equipo de los estudios.



Alfonso Acebal, a la derecha, en la montadora de los estudios.



Alfonso Acebal realizando tareas de laboratorio en los estudios.

Además, en el año 1944 se había remodelado el edificio elevándolo hasta una quinta planta. Esta ampliación mejoró la capacidad del edificio para crear oficinas y talleres, y estuvo a cargo del ingeniero Carlos Fernández Casado y el arquitecto Felipe Heredero. Éstos son algunos detalles de la reforma:

REMODELACIÓN DE LOS ESTUDIOS BALLESTEROS EN 1944⁷⁶

FC-085. Nave de producción de Estudios Ballesteros en Madrid

Id.: FC-085

Ingeniero: Carlos Fernández Casado

Arquitecto: Felipe Heredero

Promotor: Estudios Ballesteros

Empresa constructora: Huarte y Cía, S.L.

Fechas: 1944 (Proyecto).

Información sobre la obra:

⁷⁶ Información publicada por el Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, perteneciente al Ministerio de Fomento del Gobierno de España. Puede consultarse en la siguiente dirección electrónica: <http://www.cehopu.cedex.es/>

Los talleres de Huarte en Madrid tenían una cubierta en diente de sierra, formada por cerchas triangulares de hormigón de 12,50 m de luz y 0,18 m de espesor. Los pilares formaban una cuadrícula de 10x12,50 y las cerchas estaban separadas entre sí 3,33 m. Por ello se apoyaban en las vigas transversales y se enlazaban mediante una viga en cumbrera encajada en un retallo de la cercha.

En cada crujía de 10 m se montaban tres cerchas que se habían hormigonado en posición horizontal en bloque. Para montarlas se utilizó una excavadora a la que se había acoplado la pluma de montaje. En una maniobra única se realizaba la operación completa de ponerlas en posición vertical, trasladarlas horizontalmente e izarlas a su posición definitiva.

FC-085-001. Nave de producción de Estudios Ballesteros en Madrid

Id.: FC-085-001

Ingeniero: Carlos Fernández Casado

Fechas: (Proyecto) 1944.

Alcance y contenido

Croquis:

- P/FC-085/001. Extremidad de articulación desplazable. Papel milimetrado. Mide 209 x 296 mm.
- P/FC-085/002. Detalles de ejecución. Papel milimetrado. Mide 189 x 260 mm.
- P/FC-085/003. Viga soporte para el muro actual. Papel milimetrado. Mide 220 x 338 mm.
- P/FC-085/004. Viga de apoyo sobre el muro. Papel milimetrado. Mide 198 x 297 mm.

Planos:

- P/FC-085/005. Estudios Ballesteros (ampliación). Planta baja. Copia fechada en Madrid, en marzo de 1944. Sin firmar ni sellar. Tiene anotaciones y cálculos manuscritos a lápiz. Muy poca definición de la impresión. Escala 1:100. Mide 576 x 960 mm.
- P/FC-085/006. Ampliación Estudios Ballesteros. Sección. Copia fechada en Madrid, en marzo de 1944. Sin firmar ni sellar. Tiene anotaciones, cálculos y correcciones manuscritas a lápiz. Escala 1:100. Mide 330 x 425 mm.
- P/FC-085/007. Ampliación Estudios Ballesteros. Planta de sótanos. Copia fechada en Madrid, en marzo de 1944. Sin firmar ni sellar. Tiene anotaciones, cálculos, correcciones y dibujos manuscritos a lápiz por ambas caras. Mide 376 x 695 mm.

Cálculos:

Cálculos estructurales manuscritos. Realizados a lápiz negro y rojo sobre distintos tipos de papel. Sin fechar ni firmar. Son 7 hojas manuscritas. Sin numerar.

Todas estas reformas culminarían en el año 1947 cuando se construye una pequeña nave que será utilizado como segundo plató de rodaje.

Finalizando la década de los cuarenta, los estudios empiezan a resentirse pasando de realizar ocho largometrajes por temporada a dos largometrajes. Con el capital invertido para expandir el negocio y el estudio reformado y preparado, la falta de proyectos provoca que comiencen a dilucidarse los primeros síntomas de crisis. Además, la situación se recrudece cuando en el año 1949 un cortocircuito eléctrico provoca un incendio, que destruye parcialmente las instalaciones. A pesar de ello, se realiza la película *Treinta y nueve cartas de amor* de Francisco Rovira-Beleta en 1950. Intentos desesperados de sacar adelante proyectos que regresen la bonanza al estudio, aunque la realidad de la nefasta situación financiera del estudio cada vez será más visible e irreversible⁷⁷.

La crisis financiera de los “Estudios Ballesteros” también fue debida a factores externos que afectaban por igual a toda la industria española. A mediados de la década de los cuarenta se acrecentaban las dificultades para producir cine a causa de la escasez de película virgen, así como también el cambio producido en la industria por la implantación de sistemas fotográficos en color. Por otra parte, el gobierno de la época mostraba su apoyo a las entidades extranjeras que llegaban a España con el propósito de construir estudios de rodaje y abrir laboratorios⁷⁸. Todo ello conformaba un ambiente delicado para las empresas españolas, que habrían de modernizar sus equipos y reformar sus laboratorios.

Además, a finales de los cuarenta, uno de sus directores más rentables, José Luis Sáenz de Heredia, comienza a realizar películas con una productora propia,

⁷⁷ Luis Fernández Colorado, en un trabajo sobre estos estudios, expone que los impagos de la empresa de Ballesteros llevan al propietario a solicitar créditos y ampliaciones de capital al Banco Urquijo. Estas deudas convierten a la entidad en la auténtica propietaria del negocio, con lo que la capacidad de maniobra por parte de Ballesteros queda limitada. Luis FERNÁNDEZ COLORADO. “Ballesteros. La flecha cruzada”. en: Jesús GARCÍA DE DUEÑAS; Jorge GOROSTIZA (coord.). “Los estudios cinematográficos españoles”. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº10. (Diciembre, 2001). Pp. 63-80.

⁷⁸ A este efecto, la productora Chamartín llegó a obtener acuerdos de colaboración con los laboratorios extranjeros que se querían establecer en España. Esto provocó un enfrentamiento entre Chamartín y los estudios Ballesteros que, en representación de otras entidades como Madrid Film, Arroyo, Cinematiraje Riera o Fotofilm, luchaban para que esas licencias no se concedieran y favorecer, así, a los laboratorios españoles.

llamada “Chapalo Films”⁷⁹. Con esta pérdida añadida a la situación anterior, la empresa Ballesteros comienza a dar señales de quiebra y se inicia en la década de los cincuenta afrontando una grave crisis.

Con este panorama, Serafín Ballesteros decide lanzarse a proyectos que devuelvan la prosperidad a los estudios. Uno de ellos, sería la producción de largometrajes musicales realizados en color y formato panorámico, y distribuido por la productora norteamericana “Twentieth Century Fox” para el área de habla hispana. Pese al entusiasmo con el que iniciaban nuevos proyectos, la realidad de la industria española no acompañaba en demasía. En primer lugar, la Administración franquista no acompañó con decisión ninguno de estos proyectos, y mostraba su apoyo a entidades extranjeras que se querían instalar en España. En segundo lugar, existían grandes dificultades para importar película negativo en color, por lo que los proyectos tardan en ejecutarse sino es que directamente se abortan por este motivo. En definitiva, los “Estudios Ballesteros” dedican sus últimos años de vida a luchar porque se le reconozcan a las empresas cinematográficas españolas una serie de derechos. Uno de estos pasa por la necesidad de obtener negativo en color, por ello Serafín Ballesteros y Enrique Blanco solicitan encarecidamente a la Administración franquista que se les reconozca este derecho, ya que si no lo hacen, estarían beneficiando a las empresas extranjeras y ello sería muy perjudicial para el cine español⁸⁰. Todo esto daría pie a un sinfín de debates internos en la industria española.

Así pues, a finales de la década de los cincuenta, estos estudios llegan a su fin. Pero no sin antes realizar un último esfuerzo encaminado a la mejora en la protección de los laboratorios españoles por parte de la Administración. Serafín Ballesteros se dirige a los distintos organismos oficiales responsables del sector cinematográfico para solicitar unas medidas que ayuden a los laboratorios españoles, que se encuentran, en su mayoría, en una situación de crisis financiera provocada por la crisis general de la industria española. Estas medidas pasan por el estancamiento en el alquiler de los locales

⁷⁹ Desde *La mies es mucha* (1948), pasando por *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huellas* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954), *Historias de la radio* (1955), *Faustina* (1957), *Diez fusiles esperan* (1959) hasta *Franco, ese hombre* (1964) serían realizadas en la productora creada por la familia Sáenz de Heredia, Chapalo Films.

⁸⁰ Los postulados realizados por Serafín Ballesteros y Enrique Blanco están recogidos en el Acta 142 del Consejo Coordinador de la Cinematografía reunido el 26 de octubre de 1956. AGA (Archivo General de la Administración) Caja 86.581.

y la preferencia de la Administración por las empresas españolas por encima de las extranjeras. Sin embargo, la respuesta que obtuvo tal petición fue tajante: Los estudios deben reorganizarse industrial y comercialmente, y así, adecuarse a las necesidades reales de la industria española⁸¹. Una tarea que han de solventar sin la ayuda de la Administración.

En el año 1958 los “Estudios Ballesteros” cerraban temporalmente sus puertas, para declararse definitivamente en bancarrota en 1974, tras varios años de absoluta inactividad.

⁸¹ Acta 164 de la reunión celebrada el 3 de mayo de 1957 en el Consejo Coordinador de la Cinematografía. AGA Caja 86.584.

3. PRODUCCIÓN DOCUMENTAL

Pasemos ahora a analizar la producción documental de Acebal realizada para los “Estudios Ballesteros”. Para ello, comencemos por explicar las características fundamentales constituyen el documental, sus tipologías, y su historia. El documental en España y su evolución hasta los años cincuenta. Por otra parte, con la imposición del NO-DO en 1943, las llamadas *actualidades filmadas* y otros noticiarios desaparecen de los programas cinematográficos. Además de este cambio estructural, el NO-DO configurará un manual de estilo que será utilizado en otros films documentales de la época.

Por último, nos centraremos en la relación del documental y el ferrocarril. Acebal, aficionado a los trenes, así como miembro de la Asociación de Amigos del Ferrocarril, será el encargado de realizar, por encargo oficial, una serie de documentales con motivo de la celebración del Centenario del Ferrocarril en España en el año 1948.

3.1. CONDICIONES GENERALES

La representación de la realidad se apoyaba en la proclamación de lo verdadero como único común denominador y, con la invención de la fotografía (1826) y del cine (1895) como medios técnicos de registro se lograba captar la realidad en su representación.

Siendo así, dicha construcción acabó por institucionalizarse determinando así una estrategia de realidad, es decir, un modo para representarla. Para ejemplificar esta tendencia, cabe recordar al artista soviético Dziga Vertov⁸², quien rápidamente teorizó en los años 20 sobre lo que podría conllevar el desarrollo tecnológico para la vida, pues su cámara cinematográfica registraba la realidad de “un modo mecánico” y, por tanto, objetivo.

⁸² Dziga Vertov cineasta e creador del *Kino-Pravda (Cine-Verdad)* fundado en 1922, concepción dada a la máquina cinematográfica por su autenticidad en la captación de hechos. Estos experimentos servían de noticiarios porque mostraban imágenes desprovistas de todo artificio (sin iluminación, decorados, maquillaje, etc.), poniendo de manifiesto sus postulados realistas y reclamando así, la pureza del documental. *El Hombre de la Cámara* (1929) y *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass* (1930) son sus films más importantes.

Dziga Vertov escribió diferentes manifiestos cinematográficos. Algunos de ellos procedían de un grupo que se llama a sí mismo Ojos del Cinematógrafo o *Kinoki* y ponían de relieve la versatilidad de la cámara tomavistas y la describía recurriendo a la estructura tipográfica tan común en la poesía futurista⁸³:

Básico y esencial:

PERCEPCIÓN FÍLMICA
DEL MUNDO

Lo fundamental:	<i>usar la cámara como un ojo filmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.</i>
¡PASO A LA MÁQUINA!	

El ojo filmico trabaja y se mueve en el tiempo y en el espacio para captar y registrar impresiones de manera muy diferente de la del ojo humano. Las limitaciones impuestas por la posición del cuerpo o por lo poco que podemos captar de un fenómeno en un segundo de visión son restric-

ciones que no exis-	ABAJO LOS ESQUEMAS
ten para el ojo de la	DE 16 IMAGENES
cámara, que tiene	POR SEGUNDO
una capacidad mu-	
cho mayor.	

No podemos mejorar la capacidad de nuestros ojos pero siempre podemos mejorar la cámara.

En otro lugar Vertov escribió:

...Soy un ojo filmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo.

⁸³ Eric BARNOW. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2002. (1ª edición 1996), p.57.

En adelante y para siempre prescindo de la inmovilidad humana; yo me muevo constantemente, me acerco a los objetos y me alejo de ellos, me deslizo entre ellos, me muevo junto al hocico de un caballo al galope, me introduzco en una muchedumbre, corro delante de tropas que se lanzan al ataque, despego con un avión, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan.

Liberado de la tiranía de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de la estructura de tiempo y espacio, coordino todos los puntos del universo, allí donde puedo registrarlos.

Mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros.

Además del citado Vertov también aparecen otros nombres como Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Man Ray o Hans Richter que comienzan a experimentar con el artefacto cinematográfico. Todos ellos integrantes de los que los historiadores del cine vinieron a llamar la *vanguardia cinematográfica* de los años 20. Momento, por tanto, en que este invento comienza a buscar su específico cinematográfico gracias a la experimentación de estos cineastas. Pese a que muchas de las tácticas de estos films de vanguardia se quedaron obsoletas al poco tiempo, lo que es perfectamente lógico pues el fin de la vanguardia no es la evolución, sino el colapso; otras, como la metáfora audiovisual, vinieron a institucionalizarse dentro del cine más comercial e industrial.

El historiador Erik Barnouw califica a esta sección de cineastas como documentalistas-pintores. Efectivamente la vanguardia cinematográfica de los años 20 estaba intrínsecamente relacionada con la vanguardia pictórica, digamos mejor plástica. De todos ellos, sólo sería Vertov y Ruttmann (más excepcionalmente) los artistas interesados por un cierto documentalismo. Ruttmann realizó, siguiendo las teorías de Vertov, *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), documental que supuso toda una revolución dentro del marco de los poemas visuales, aunque, en este caso, destacando los aspectos tecnológico-industriales de una ciudad moderna como lo era el Berlín del año 27. Pese a que este film no inaugurase un género cinematográfico (ya existían films de este tipo como *Moscú* de Kaufman y Kopalín o *Manhatta* de Paul Strand y Charles Sheeller, 1921), sí que supuso una gran innovación por la estructura que presentaba, que creaba un ritmo dinámico y una configuración casi-pictórica de la visión de la ciudad. A partir del éxito que supuso este film, Ruttmann comenzó una serie de “sinfonías de ciudades” sobre Dusseldorf, Stuttgart y Hamburgo. En conclusión, estos films ya cabalgan entre la captación real de una ciudad

en concreto y la transformación de esta realidad a través de la configuración sinfónica de su estructura cinematográfica.

De otro modo, nacen en Inglaterra los grandes documentalistas como Robert Flaherty, quien realizó en 1922 *Nanouk, el esquimal* (*Nanouk of the North*) y se consideraba explorador antes que cineasta. Tanto es así, que muchos teóricos del cine en la actualidad han considerado a Flaherty como el iniciador del llamado “cine etnográfico”. Otro documentalista inglés fue John Grierson, de cuyo film *Moana* escribió una crítica “The New York Sun”, empleando el término *documentary*. En 1926 John Grierson definió el documental como “*the creative treatment of actuality*” (“el creativo tratamiento de la actualidad”), definición que trajo consigo la polémica de la introducción del término “creativo”, que acentúa el carácter subjetivo en la captación del hecho relatado. Posteriormente Grierson se refirió al documental como como “un género útil, pedagógico e impersonal” que desarrollaría un discurso sobrio con connotaciones de autoridad, gravedad y honestidad⁸⁴. Todo esto concluyó en la aparición de una incipiente escuela de documentalistas que serán la referencia directa para posteriores cineastas y fotógrafos.

Sin embargo, los planes se fueron desbaratando conforme avanzaba el siglo y esta estrategia forjada en los valores de documento, se tornó en creación personal de la realidad. Y ésta, como un prisma, terminó por mostrar sus múltiples facetas dentro del ámbito de lo cotidiano⁸⁵. Este momento vino protagonizado por el llamado *cinéma vérité* (“cine verdad”) francés nacido a finales de los 50 y principios de los 60, cuyos principales realizadores fueron Jean Rouch, Chris Marker, Georges Rouquier, Mario Ruspoli y Michel Brault. Con *Chronique d'un été* de 1961 aparece el film manifiesto de lo que se denominará *cinéma vérité*. Este film, realizado por Jean Rouch y Edgar Morin (sociólogo brillante) expuso sobre el papel de los críticos de cine, el debate sobre realización de un documento válido para la educación de la sociedad

⁸⁴ Stella BRUZZI. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: ed. Routledge, 2000, p. 79.

⁸⁵ Valdría la pena recordar en este punto como el cine neorrealista italiano influye notablemente en la futura aparición del *cinéma vérité* francés. *Viaggio in Italia* o *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rosellini o *Sciuscià* (1946) de Vittorio de Sica, films pertenecientes a la corriente neorrealista italiana eran films de ficción con visos de documental.

parisina poscolonial, que vivía en aquellos momentos una crisis social enmarcada en el contexto trágico de los últimos años de la guerra de Argelia⁸⁶.

Jean Rouch será, sobretodo gracias a sus escritos, el cineasta que más influirá a los documentalistas de la nueva generación. Para el autor (y al hablar de autor, hablamos de un creador con sello personal que se mantiene a lo largo de su obra en palabras de André Bazin) el cine que realiza no sigue la ortodoxa división entre ficción y documental, ni plantea una “única realidad”; él lo expresaba así en 1981: “Para mí, que soy cineasta y etnógrafo, no hay prácticamente ninguna frontera entre el film documental y el film de ficción. El cine, el arte de la duplicación, ya es el paso del mundo de la realidad al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una travesía permanente de un universo conceptual a otro, una gimnasia acrobática donde perder pie es el riesgo más pequeño⁸⁷”. De hecho, como etnógrafo, participaba en distintos acontecimientos ocurridos en sus viajes y de una forma espontánea trataba de plasmar “aquella realidad” fruto de una inspiración personal. La elección del encuadre o el tiempo de rodaje eran absolutamente subjetivos, que respondían, por tanto, a la necesidad del momento; algo así como “*la mise en scène de la vie réelle*⁸⁸” (“*la puesta en escena de la vida real*”) es lo que trataba plasmar.

Así tenemos por ahora estas tres tendencias: *cinéma vérité*, *free cinema* y *direct cinema*. Respecto a estas tres categorías todavía hoy existen algunas confusiones sobre las cualidades específicas de cada una de ellas. Y en ocasiones se suele hablar, sin más, de “cine directo” englobando todas estas las categorías. Acerca de todo ello, bien vale la pena escuchar lo que el historiador del documental Erik Barnouw comenta sobre el tema: “Algunos aplicaron rápidamente la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban “cine directo”, el cine del documentalista-observador, pero a decir verdad, el nuevo enfoque distaba mucho del cine directo, aunque ambos estilos procedían de los mismos avances técnicos producidos en la sincronización del sonido.(...) El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar

⁸⁶ Guy GAUTHIER. *Le Documentaire un autre cinéma*. Lassay-les-Châteaux: Nathan Cinéma, 2003, p.74.

⁸⁷ Jean ROUCH (Extracto del catálogo *Jean Rouch, une rétrospective*, publicado por el Ministerio de Asuntos Extranjeros en 1981, bajo la dirección de Pascal Emmanuel Gallet, París: marzo de 1981).

⁸⁸ Guy GAUTHIER, *op. cit.*, p.78.

una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción. (...) El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas⁸⁹”.

Dentro de este panorama, la crítica arremetió con gran dureza contra tales propuestas, que pretendían acercarse de un modo mimético a la realidad. Con ello se abría de nuevo el viejo debate sobre la noción de “verdad” aplicada a la tecnología, que había empezado con la aparición de la fotografía. En uno de sus escritos en el *Salon* de 1859, Beaudelaire decía lo siguiente:

“En matière de peinture et de sanctuaire le Credo actuel des gens du monde, surtout en France [...], est celui-ci : «Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature[...]. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature[...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exatitute (ils croient cela, les insensés!), l'art c'est la photographie. À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal⁹⁰».

Poco a poco, la cámara se iba interesando por temas que se alejaban al “trabajo de campo” de un etnógrafo y se acercaban a la realidad más inmediata. Uno de los cineastas pionero en dirigir su cine hacia la clase obrera sería Chris Marker, pese a que los Hermanos Lumière filmasen por primera vez a la clase obrera en su film *La sortie d'usine* (*Salida de los obreros de la fábrica*) en 1895. Ese compromiso de la cámara con la realidad inmediata, con la palabra en directo, no pasó desapercibida a ojos de uno de los creadores del cine moderno, Jean-Luc Godard, quien para su cine reafirmó el rechazo a la separación entre ficción y documental. Pero sin duda, Chris

⁸⁹ Erik BARNOUW, *op. cit.*, p. 223.

⁹⁰ Sin duda el documental y el debate que radica en él, ha sido tratado de forma muy laboriosa por teóricos franceses. Gauthier es buena prueba de ello, con este libro que trata de forma minuciosa y por nacionalidades las distintas formas y debates que conforma el documental. Además de ser Francia cuna de grandes documentalistas, allí se realiza también el Festival de Cine Documental de Marsella, situado entre los más importantes del mundo y el más interesante de Europa (para quien escribe estas líneas) por su frescura y habilidad en la reivindicación de este género. Guy GAUTHIER, *Op. Cit.*, p. 79.

Marker ha sido uno de los nombres contemporáneos en la práctica audiovisual más conscientes de la articulación creciente entre Historia e imagen. Marker ha buscado su contacto permanente con culturas, con revoluciones, con el “otro”, a través de esa forma de mediación que es la imagen y a través de una subversión radical contra el sistema de mediaciones, es decir, contra el sistema de los medios de comunicación.

Acercándonos a Inglaterra, también aparecen ejemplos tremendamente destacables. Es el caso de *Free Cinema* o “Cine Libre” que surge en Londres hacia 1956. En torno al National Film Theatre trabajan cineastas como Lindsay Anderson, Karel Reisz o Tony Richardson, todos ellos impulsores de un cine que se acercaba a los senderos del documental. El rasgo más común (entre ellos) y distintivo de su cine era la posición del realizador. Éste se limitaba a la simple observación de los hechos intentando no intervenir en “lo narrado”. Cuando más adelante hablemos del *documental observacional* propuesto por el teórico Bill Nichols⁹¹, deberemos recordar este punto o, mejor dicho, este precedente. Precedente que, por otra parte, junto al *cinema vérité* nunca hubiese sido posible sin el desarrollo tecnológico de los equipos de rodaje menos pesados y menos aparatosos, que abarataban el coste de producción y que permitían registrar imágenes a pie de calle con sonido directo.

3. 2. TIPOLOGÍAS DOCUMENTALES

Son muy diferentes las clasificaciones que se han confeccionado sobre el género documental. José López Clemente⁹² en su *Cine documental español* realiza una clasificación partiendo de dos divisiones principales: los documentales que tienen un fin informativo y los que tienen una intención poética. López Clemente considera que ha de tenerse en cuenta, en cualquier clasificación que se elabore, la intención del realizador. A partir de aquí, podemos observar los diferentes modelos:

- a) Film educativo, donde se nos muestra las fases de un proceso constructivo, industrial, artesanal, etc. con el objetivo de explicar todos los detalles al espectador. En este caso, se puede recurrir a la toma

⁹¹ Bill NICHOLS. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997. (Col. Cuestiones y conceptos sobre el documental.). (1ª edición 1991).

⁹² José LÓPEZ CLEMENTE. *Cine documental español*. Madrid: Ed. Rialp, 1961.

acelerada, uso de fotografías, dibujos animados, imágenes de distinta procedencia, etc. para exponer de manera clara, precisa y breve lo que se nos pretende explicar.

- b) Film informativo, que puede entenderse como reportaje y utiliza los recursos de éste. Este modelo también responde a una necesidad de actualidad y, por ello, pueden ser menos analíticos que otros.
- c) Film estético. Este modelo tiene carácter experimental, y, para ello, será fundamental el uso del montaje. Sus imágenes tienden a la abstracción y a la interpretación personal. Una visión personal sobre una cuestión determinada.
- d) Film social, que centra su interés en la dimensión social que tiene un hecho o cuestión concreta.

Guy Gauthier⁹³ defiende la idea de que mientras el documental es conducido como un relato, en el cine narrativo la estructura narrativa es “modelo implícito del escenario escrito”. Además realiza la siguiente clasificación según modelos:

1- El documental como lo auténtico:

- Cine de la realidad
- Cine de lo real.
- Cine-verdad.
- Cine directo.

2- El documental como ficción:

- El documental narrativo.
- Docu-drama.
- Documental-ficción.
- La ficción documentada.
- La ficción documental.
- El “documental” ficticio.

⁹³ Guy GAUTHIER, *op. cit.*, p. 67.

3- El documental como acción:

- El documental de creación.
- El documental etnográfico y sociológico.
- El documental social.
- El documental militante.
- El documental de intervención.

Por otra parte Michael Renov⁹⁴ plantea una división por funciones:

- 1- Grabar, revelar o preservar.
- 2- Persuadir o promover.
- 3- Analizar o cuestionar.
- 4- Expresar.

El paradigmático libro de Bill Nichols de 1991 titulado *La representación de la realidad*, ordenaría una serie de modalidades de representación, éstas serían:

- Modelo expositivo.
- Modelo observacional.
- Modelo interactivo.
- Modelo reflexivo.

El modelo expositivo, donde se situarían Flaherty o Grierson, se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Es una modalidad muy cercana al ensayo o al informe expositivo clásico, donde el texto habla objetiva y persuasivamente y donde el montaje suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Según Nichols, la gran valía del modo expositivo es la de poder abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer sino que simplemente se da por sentado.

⁹⁴ Michael RENOV(ed). *Theorizing documentary*. New York: AFI Film Readers, Routledge, 1993.

La modalidad de observación u observacional, ejemplificados por Erik Barnouw en el cine directo y *cinéma vérité*, “ceden el control, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara⁹⁵”. Por esto y por potenciar la impresión de temporalidad auténtica, también denomina a esta modalidad como documental de observación o interactiva. Aunque mientras la observacional se presenta como una reproducción de la vida tal y como se vive, la interactiva da un paso más en la inmersión del realizador en el tema. En esta última existe un intercambio verbal con el propio realizador, en ocasiones cercano a la entrevista. Según Nichols “la entrevista es una estructura determinada en más de un sentido. Surge en relación con algo más que la historia oral y tiene más de una función. En su sentido más básico, la entrevista atestigua una relación de poder en la que la jerarquía y la relación institucionales pertenecen al discurso en sí. Como tal, la entrevista figura en la mayoría de los discursos de sobriedad fundamentales, tal y como yo los he denominado, y en la mayoría de las instituciones dominantes de nuestra cultura⁹⁶”. En esta modalidad interactiva entrarían desde el referido cineasta soviético Dziga Vertov hasta el realizador estadounidense Michael Moore.

Por último, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos del mundo histórico. Aquí se dirige la atención del espectador hacia el proceso de elaboración del discurso, en el que “las yuxtaposiciones inesperadas o las desviaciones estilísticas de las normas de un texto o de las convenciones de un género hacen que el realismo y la referencialidad resulten extraños⁹⁷”.

Posteriormente, en su publicación *Introduction to Documentary* del 2001, Bill Nichols revisa la anterior clasificación formulada por Renov y la realizada por él mismo, para añadir a ésta una categorización por modelos, entre los que se encuentran lo siguientes:

- Modelo poético.
- Modelo expositivo.
- Modelo observacional.

⁹⁵ Bill NICHOLS, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁶ *Ibidem*, p.86.

⁹⁷ *Ibidem*, p.97.

- Modelo participativo o interactivo.
- Modelo reflexivo.
- Modelo performativo.

En esta nueva clasificación aparecen dos nuevas modalidades: la preformativa y la poética. Mientras ésta última sería un desdoblamiento de los modelos reflexivo, la primera lo sería del interactivo. Ambas ampliaciones son debidas, sobre todo, a la intervención de la institución artística en esta área. La aparición de documentales en las salas de exposición de museos y galerías ha transformado no sólo la forma de consumo de los mismos, sino también su concepción artística.

3.3. EL DOCUMENTAL Y EL EFECTO DE REALIDAD

Detengámonos un momento sobre estos conceptos de “realidad” y “real”, y los efectos que éstos reproducen. Para ello, José Enrique Monterde expuso claras y convincentes explicaciones en su texto *Realidad, realismo y documental en el cine español*. Lo real es algo preexistente a la representación, es algo que existe sin necesidad o al margen de ser representado; pero el realismo, sin embargo, es una representación, concretamente es un tipo/estrategia de representación. La realidad sería, en este caso, un punto de partida y de retorno, “un campo referencial que en todo caso abarca el mundo empírico, sensible y habitable, pero que también se dilataría hacia los territorios de lo conceptual, simbólico, sentimental, imaginario, etc.⁹⁸”.

Dentro del cine no-ficcional, Monterde distingue dos modelos: los que “respetan” o intentan respetar el registro, a las que llama *actualidades filmadas*, y las que manipulan ese registro, que serían los *documentales*. Según el autor “una *actualidad filmada* es una secuencia correspondiente a un evento de breve duración y carente de otro valor más que el otorgado por el interés propio del evento; otra cosa es cuando alcanza el carácter de “noticia” filmada, es decir, cuando se presenta todo el acontecimiento completo, en toda su duración y con un mayor grado de premeditación,

⁹⁸ J. E. MONTERDE. “Realidad, Realismo y Documental en el cine español” en: J. M. CATALÀ; J. CERDÁN; C. TORREIRO. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: IV Festival de Cine Español de Málaga- Ocho y medio, 2001, p.15.

correspondiente a una densidad informativa predeterminable. Siendo el destino final de esas actualidades y noticias filmadas su integración en noticiarios o revistas cinematográficas, raramente han llegado hasta nosotros en el estado puro de su filmación. No olvidemos que las noticias filmadas tienen algo de invocación desde el presente de lo que se desea o pretende que el futuro considere como histórico, como digno de conservar su huella icónica⁹⁹”. Por otro lado está el documental “como muestra más acabada del cine no-ficcional, tanto por su capacidad de desarrollar con mayor libertad el tema como por las posibilidades estéticas que alcanza¹⁰⁰”.

Si el cine de tendencia realista construye una retórica que trabaje a favor de “los efectos de transparencia e inmediatez”, el cine no-ficcional hace de éstas su aparente razón de ser. Y éste se formaliza, no sólo desde la racionalidad sino también desde una dimensión sentimental, puesto que los sentimientos también son formas de implicación con lo registrado.

Para el cineasta de lo real o realista, Éric Rohmer existen movimientos que acercan a la imagen a esa *impresión de realidad*, esto es, por ejemplo, la presencia del azar. “Rohmer defiende que uno de los aspectos esenciales de la imagen cinematográfica reside en la relación que ésta puede establecer con la lógica de un mundo que se encuentra gobernada por el azar, y que funciona de forma completamente opuesta al destino prefigurado por las ficciones y obras artísticas¹⁰¹”.

Bill Nichols en su *La representación de la realidad* destacaba el *neorrealismo* como una forma particular de realismo situado en la historia e identificable como movimiento. Pero además había otros tipos de realismo de tres niveles de verosimilitud mimética y estos eran: el realismo empírico, el psicológico y el histórico. El realismo empírico se situaría cerca del naturalismo cinematográfico, un modo de representación que busca una cierta ingenuidad; el realismo histórico, sin embargo busca la máxima verosimilitud con los hechos registrados, mientras el psicológico se desvía de la imitación para transmitir estados o sentimientos inusuales en las narraciones de este tipo.

⁹⁹ *Ibidem*, p.19.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Àngel QUINTANA. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado 67, 2003, p.209.

El crítico norteamericano Arthur C. Danto explica que el cine tiene una doble naturaleza, como registro y como expresividad. El documental como “expresión de la realidad” es algo que ya hemos comentado con la obra de Jean Rouch como gran referente de esta paráfrasis. Y es que “el cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes. La adecuación entre una visión del mundo que revela la fuerza de la realidad y la de los procesos constructivos, constituye una de las claves del debate sobre el realismo cinematográfico¹⁰²”.

3.4. LA DIRECCIÓN Y LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS CINCUENTA

La tarea del director del documentales, tradicionalmente, era una tarea muy flexible. Normalmente, eran responsables de la elaboración del guión, que podía estar escrito de forma minuciosa o, por el contrario, tan sólo figuraban unas directrices generales. En este segundo caso, los directores no desean estar demasiados sujetos al guión debido a que rodar un documental supone estar sometido a muchas variables. Muchos documentalistas han de tomarse un tiempo para encontrar las circunstancias que le sean favorables en el rodaje, cuando éste se realiza fuera de un estudio. En definitiva, lo más importante en un guión es que sirva de guía de rodaje y defina su estructura principal, es decir, “sus dimensiones, ritmo, escenas principales (con expresión de los detalles visuales y sonoros definidores), marcha progresiva de la acción, y las derivaciones fundamentales de tipo social, estético, didáctico o de cualquier otro orden que se desprendan del tema¹⁰³”. Y, por supuesto, en el guión puede hallarse un espacio destinado a la improvisado o la acción espontánea, pero dependerá de la intención del director.

Así como el director de una película de ficción visita las localizaciones del rodaje antes de efectuarlo para hacerse una composición de lugar que ayude al buen

¹⁰² QUINTANA, Àngel, *op. cit.*, p.63.

¹⁰³ José LÓPEZ CLEMENTE, *op. cit.*, p.40.

desarrollo del rodaje, el director de documentales ha de conocer el lugar que va a convertirse en el principal objetivo de su cámara. El director de documentales suele tener una relación cercana con el tema que trata, o al menos, si no fuera así, sí intentará hacer un estudio de campo previo que le facilite la información necesaria para entender el tema que está a punto de analizar.

No es muy común que los directores de documental realicen todo el trabajo de realización, ya que suelen contar con un equipo técnico. Todos ellos son los que tendrán una tarea fundamental, por lo que trabajarán próximamente al director. Dentro del equipo técnico, el director habrá de definir las diferentes áreas de responsabilidad y coordinarlas. Algunos consideran que “el mejor equipo es aquel en el que todos los miembros tienen un conocimiento completo tanto de los detalles como de la totalidad del proyecto, y que saben la mejor forma de contribuir al mismo¹⁰⁴”.

La labor del director se irá concretando con el tiempo, ya que en sus inicios del cine, los pioneros eran operadores que realizaban tomas de vistas para ser proyectadas ante el público. El operador Promio, técnico de los hermanos Lumière, trae a España uno de los primeros aparatos cinematográficos Lumière para realizar una serie de tomas que se proyectarán ante el público madrileño como *Salida de los alabarderos de Palacio* (1896) o *Salida de las alumnas de Colegio de San Luis de los Franceses* (1896). Este aparato es capaz de proyectar y de impresionar películas, por lo que el público español podrá de disfrutar tanto de vistas rodadas transportadas desde el extranjero, como de las tomas rodadas en tierra española.

Tal fue el revuelo provocado por aquellas imágenes que algunos se desplazan a Lyon con el fin de adquirir aparatos Lumière para realizar tomas. En el caso de Eduardo Jimeno Correas que realizará más tarde una de las primeras tomas rodadas en España por españoles, esta es *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1898). Otra de las *salidas* que se registra en esa época es la *Salida de la iglesia de Santa María de Sans* o *Salida de los trabajadores de la España Industrial*, ambas realizadas por el director catalán Fructuós Gelabert en el año 1897. Esta segunda toma

¹⁰⁴ Michael RABIGER. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE. Focal Press, 1989, p.41.

sería considerada por López Clemente¹⁰⁵ como el inicio del “documentalismo hispano” debido a que el film hereda el modelo francés de documento social visto en *La sortie d’usine* (*Salida de los obreros de la fábrica*, 1895) de los hermanos Lumière. Gelabert también iniciaría el género de actualidades con la grabación de la visita de la Reina Regente con su hijo Alfonso XIII a Barcelona y con realizaciones de reportajes sobre la llegada del barco de vapor mallorquín Bellver, escenas sobre las costumbres locales baleares y catalanas como *Panorama de Barcelona: Monumentos y fiestas* (1900). Gelabert fue un hombre con mucha capacidad inventiva y así fabricó un aparato tomavistas provisto de una lente fotográfica, un aparato de proyección con iluminación original e inventó trucos, además de dirigir laboratorios y talleres, destinando un gran esfuerzo para la mejora de la técnica cinematográfica.

Otro de los pioneros más destacados es el operador aragonés Segundo de Chomón, que acabaría trabajando para la productora francesa Pathé. Chomón realizaría en su primera época películas documentales sobre escenas naturales registradas en la localidad catalana de Montserrat, aunque también los documentales sobre la *Boda de Alfonso XIII* (1906) o *Choque de trenes* (1902).

El registro de escenas naturales era muy habitual, así encontramos las tomadas por el valenciano Antonio Cuesta que realiza *El tribunal de las aguas* en 1905. El operador situaba su cámara enfrente de la puerta de la catedral valenciana y esperaba que llegasen los campesinos que, cada jueves, se dirigían a dicho tribunal para que éste solventase sus querellas sobre el disfrute del agua de riego. También rodaría films de temática taurina como *La lucha por la divisa* (1907). Otro de los realizadores de films taurinos será Enrique Blanco, quien fundara la productora “Madrid Films” en 1910. Blanco realizará en 1911 *La historia del toro de lidia*, y, más tarde, junto con Alberto Arroyo realizarán documentales de esta temática, paseándose por las principales plazas de toros de España. Una vez agotada esta temática, será recuperada por el NO-DO (Noticiero y Documental español) décadas después.

Además de escenas de toros, también estarán presentes otras fiestas populares, así como reportajes de actualidad y films educativos y científicos. Así

¹⁰⁵ José LÓPEZ CLEMENTE, *op. cit.*

encontramos operadores como Ricard de Baños que registra al cantaor de flamenco Antonio del Pozo, *el Mochuelo* y también realizaría, junto a Albert Marro, muchas otras tomas de escenas naturales. Estas panorámicas tenían un gran éxito entre el público ya que mostraban paisajes y postales poco comunes para el respetable.

Volviendo a Ricard de Baños, también realizaría reportajes de actualidad sobre la guerra de Melilla iniciada en 1909 como *La guerra del Rif*. El operador situó su cámara en primera línea de batalla con el fin de obtener la mejores imágenes. Así, Baños se convierte, circunstancialmente, en reportero de guerra, situando su objetivo enfrente al *acontecimiento*.

Josep Gaspar, quien trabajara como Ricard de Baños para la productora francesa Gaumont, realizó en 1909 el reportaje titulado *Sucesos de Barcelona* en el se registra lo acontecido en la histórica Semana Trágica de la capital catalana. Al año siguiente, Gaspar filmaría la revolución de Portugal y la huída, desde Gibraltar, del rey don Manuel y de su madre la reina Amelia. Muchos serían los operadores que se ocupan de los reportajes de actualidad que siguen la estela de Baños o de Gaspar Serra. Uno de ellos, Francisco Puigvert registrará en su cámara otro acontecimiento dramático: el incendio de un cine en la localidad castellonense de Villareal de los Infantes. El mismo Puigvert se lanzaría más tarde a la realización de films de carácter científico, como por ejemplo, las grabaciones de distintas operaciones quirúrgicas¹⁰⁶ practicadas por el oftalmólogo Ignacio Barraquer, que tienen lugar en el Hospital Clínico de Barcelona en 1915. Otro operador que realizaría este tipo de films sería Antonio P. Tramullas, que filmó, por medio de la fotografía microscópica, los experimentos del doctor Rocasolano realizaba en su laboratorio.

Hasta ahora, hemos observado como los temas principales de estos primitivos documentales siguen siendo el folklore, los toros o las escenas naturales. Esta necesidad de explorar continuamente aspectos pintorescos del país, hace que muchas productoras como “Studio Films” dedica gran parte de su producción a escenas

¹⁰⁶ Se trataba de operaciones consistentes en la extirpación de cataratas, que fueron expuestas en un Congreso Mundial de Oftalmología celebrado en París y que causaron gran curiosidad por parte de las autoridades médicas congregadas. El interés científico de aquellas películas provocarán que la comunidad médica comience a considerar la filmación de intervenciones médicas como un documento muy útil en el campo de la investigación.

populares. Así dicha productora realizó una serie de reportajes bajo el título de *España pintoresca*, y entre 1915 y 1920 editaría cincuenta números de un primitivo noticiario llamado *Revista Studio*, en el que abundaban las escenas taurinas y costumbristas. Otro noticiario de la época sería *Cinespa*, que se editaba quincenalmente por Cinematografía Española en Madrid durante el año 1919.

En contraste a las temáticas costumbristas habituales encontramos en 1927 a Sabino A. Micón, que realiza el documental *Historia de un duro*, con la ayuda en fotografía de Juan Pacheco. A pesar de tratarse de un film que no causó ninguna repercusión en su entorno, sí se puede considerar como una excepción en su terreno, ya que a no se valió simplemente de los rostros de los actores para expresar la emoción, sino que usaría imágenes fragmentadas de pies y manos, sombras, objetos inanimados o, incluso, animales. Así elaboraría una narración más rica y compleja que, ayudada de un buen montaje, se convirtiera en testigo activo y analítico del *acontecimiento* que estaba relatando. Con ello, atestigüamos un avance, aislado, pero avance en un género que está empezando a despertar en el exterior con films como *Nanouk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) de Robert Flaherty y otros documentales de John Grierson.

En la Segunda República española el documentalismo comienza a entrar en su fase madura. Prueba de ello, es la utilización de ese género con un propósito educativo como se materializó en el desarrollo de las *Misiones Pedagógicas*. Manuel Bartolomé Cossío, Primer Ciudadano de Honor de La República y discípulo de Francisco Giner de los Ríos, fundador, a su vez, de la Institución Libre de Enseñanza, emprenderá camino hacia las llamadas *Misiones Pedagógicas*.

Las Misiones Pedagógicas fueron creadas por decreto de 29 de mayo de 1931 y dependían del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Se basaban en el proyecto de educación popular comentado por Cossío en el Congreso Nacional Pedagógico celebrado en 1882. Fundado en el poder de la enseñanza, aquí se proponía dar a conocer la modernidad a las aisladas poblaciones rurales y a la vez, dar a conocer a la sociedad urbana lo decadente de aquellas poblaciones. Así pues se realizaban múltiples filmaciones que eran mostradas a unos y a otros, con el consiguiente asombro de las gentes y es que, como afirmaba el atípico cineasta José Val Del Omar, que fue

artífice de muchas de las producciones que recogen la información de lo que allí se hacía, *lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano*.

Mención a parte merece el film del director Luis Buñuel *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933), un retrato crítico de la miseria que sufren los habitantes de esta localidad española. Alejado de toda tendencia surrealista, Buñuel filma este documental de dimensión antropológica-crítica. El director inaugura una nueva tendencia en España, que lleva el documental hacia lo social; sin embargo, no tendría demasiada continuidad.

En la década de los años treinta destacarán los documentalistas Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. Velo, que provenía del ámbito académico, tenía ciertas inquietudes cinematográficas y se propuso realizar, junto a Mantilla, el documental sobre avicultura *La ciudad y el campo* (1934). Este film, que era un encargo oficial, estaría seguido por otros como *Almadrabas*, también en 1934. El éxito de estos films, promovido por una fácil distribución y por lo económico de su producción (unas dos o tres mil pesetas), facilitó el seguimiento de films como *Infinitos*, *Castillos de Castilla*, *Felipe II* y *El Escorial*, *Tarraco Augusta* o *Galicia y Compostela*, todos ellos realizados en 1935. En estos films se observa una cierta inquietud técnica y estética por parte de los documentalistas, algo, que salvo excepciones de tipo vanguardista como *Esencia de verbena* (1930) de Giménez Caballero, no es muy común en el cine de la época. Esas ciertas marcas de estilo visibles en estas películas, hacen que constituyan por sí solas un punto de inflexión en la historia del documental español. Aunque no tengan una justa continuidad en la industria, ya que el cine no era valorado desde el terreno de las autoridades intelectuales españolas, ni por la burguesía ni los productores tenían la suficiente confianza en ese tipo de productos.

El director Ramón Biadiu¹⁰⁷ realiza los cortos documentales *Un rio bien aprovechado*, *El Guadalquivir* y *La ruta de Don Quijote*, todos del año 1934. Antonio Román se inicia en el cine con dos documentales *Canto de emigración* (1935) y *La ciudad encantada* (1936). Como parece que es común, entre los directores españoles, la iniciación en el cine a través de documental, también encontramos a un joven Ignacio F. Iquino que presenta su *Toledo y el Greco* (1935).

¹⁰⁷ Para un estudio detallado del cineasta, véase: José María CAPARRÓS LERA y Mercè BIADIU ESTER. *Ramon Biadiu (1906-1984). Cineasta d'avantguarda*, Súrria: Ajuntament, 2007.

Comienza la Guerra Civil española el 18 de julio de 1936 y España queda dividida en dos partes. La zona nacional que desprovista de equipos, estudios y laboratorios, quedando muy limitada para producir materiales. Sin embargo, por el contrario, la zona republicana tenía en su mano la infraestructura suficiente para comenzar a realizar películas que ayudasen a su causa.

3.4.1. EL DOCUMENTAL DURANTE LA GUERRA CIVIL

En 1985 se realizó una exposición en la Caixa de Pensions de Valencia llamada *Memòries Internacionals. Cinema i Guerra Civil*. En ella participaron desde Ricardo Muñoz Suay¹⁰⁸ hasta Pierre Roura y Marcel Oms, todos ellos muy relacionados con la labor de recuperación de la memoria histórica audiovisual. En esta exposición se planteaba cómo las distintas cinematografías extranjeras (tanto en su versión documental como ficcional) habían abordado el acontecimiento histórico de la Guerra Civil española. Como ya había remarcado Muñoz Suay respecto a este tipo de encuentros, “con estas proyecciones se ha abierto de nuevo el diálogo de la vida y de la muerte, el de la esperanza y el de la desesperanza. Y el de la historia colectiva frente a la soledad del hombre. Y se ha incidido en el esfuerzo en el esfuerzo de recobrar la memoria individual y la colectiva, la memoria de los otros y la memoria nuestra¹⁰⁹”.

En el momento de la guerra, los materiales son muy escasos, pero será una vez acabada la contienda bélica cuando la cantidad de films será notoria con una consecuente manipulación del discurso ideológico y su posterior uso como material de propaganda. Por parte de la Alemania nazi tenemos el film *Legión Cóndor* (1939), alejado de toda ambigüedad, es un discurso de gran fuerza sobre la intervención nazi. En el lado opuesto aparece un film de URSS dirigido al público soviético *Granada, Granada mía* (1967). De manera transversal existen dos aportaciones muy interesantes como *Los canadienses* (Canadá, 1975) *Des suisses dans la guerre d'Espagne* (Suiza, 1973). Ambas constituyen un claro homenaje a la labor de las Brigadas Internacionales

¹⁰⁸ Hoy la Filmoteca valenciana lleva su nombre por su gran labor en la investigación y difusión.

¹⁰⁹ Ricardo MUÑOZ SUAY. *Memòries Internacionals. Cinema i Guerra Civil*, catálogo de la exposición de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia: Fundació Caixa de Pensions, 1985, p.1.

durante la guerra, con la diferencia del segundo que muestra la realidad pluralista de España en guerra¹¹⁰.

Entre los numerosos cineastas y fotógrafos que llegaron a escenario español para testimoniar la contienda bélica destaca el joven ruso Roman Karmen, cuyas tomas informativas suministraron el núcleo de un largometraje titulado *España (Ispaniya, 1939)*, montado por Esfir Shub. Por otra parte, el norteamericano Herbert Kline, que colaboró con el húngaro Geza Karpathi, documentaron la obra del doctor Norman Bethune, que inventó el banco de sangre en ayuda a las Brigadas Internacionales. Estas tomas fueron entregadas a “Frontier Films” y, montadas y amplificadas por Paul Strand y Leo Hurwitz, para acabar formando parte del film *Corazón de España (Heart of Spain, 1937)*.

Dentro de los films de ficción se encuentra la misma labor ideológica, inscritos en una falsa objetividad neutralista, que si ya carecían de ella los primeros, los segundos más aún. Estados Unidos es, prácticamente, el único país que ha producido, entre 1936 y 1939, films de ficción dedicados a la contienda española, pero ésta aparecía como un telón de fondo accesorio y demostraban una gran ingenuidad hacia determinados pasajes bélicos. En los años 50 la campaña anticomunista llevada a cabo por determinadas instituciones norteamericanas, hace que los films acaben posicionándose hacia un lado de la balanza.

Los reportajes de guerra como *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona (1936)* o *El entierro de Durruti (1936)* están destinados a la pura propaganda política antes que a dimensionar un hecho histórico.

Según el crítico Pierre Roura¹¹¹ *Espoir/ Sierra de Teruel* (André Malraux, 1937) es el más bello homenaje hecho a la República en lucha, al pueblo en armas. Este film que navega entre el documental y la ficción fue realizado mientras caía la República española, y se ha convertido en profundo lamento y añoranza para muchos; y para otros la prueba explícita del discurso republicano.

¹¹⁰ Magí CRUSELLS. *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

¹¹¹ Pierre ROURA. “Les Memòries Internacionals en la Pantalla” en: Ricardo MUÑOZ SUAY, *op. cit.*, p.8.

Fue, sin duda, este periodo el más productivo en lo que a la creación de documentales se refiere. El historiador audiovisual y crítico Manuel Palacio opina “que el cine realizado durante la Guerra Civil (1936-1939) supone el principal legado del cinema español a la historia del cine documental mundial. Las instituciones democráticas y las organizaciones marxistas o anarquistas (de excepcional interés puede ser catalogado los trabajos filmicos del sindicato anarquista C.N.T.), sin olvidar el bando de los sublevados, crearon servicios de cinematografía con el fin de establecer una política propagandística audiovisual¹¹²”. De este periodo, Palacio destaca los films *La mujer y la guerra* (1938) cortometraje producido por “Film Popular” y dirigido por Maurice A. Sollin, y uno de los trailers producidos por la Subsecretaría de Propaganda llamado *Palabras del Excmo. Presidente del Consejo Doctor Negrín* del mismo año. El primero de ellos hace uso de la tipografía a modo del trabajo de los cartelistas del momento y con música que hace referencia a las sinfonías visuales de los films de vanguardia. El segundo introduce un lenguaje novedoso al incorporar las formas del collage y metáforas visuales. Muchas de estas imágenes serán reutilizadas o robadas por el bando nacional para introducirlas en sus documentales pero, lógicamente, dándoles otro sentido.

Algunos de los jóvenes realizadores que realizarán documentales en esta época serán Rafael Gil, Antonio del Amo y Arturo Ruiz Castillo. Así Gil realizará, junto a Ruiz Castillo el film *¡Salvad la cosecha!* (1938) y otros destacables como *Soldados campesinos*, junto a Antonio del Amo (1937). Rafael Gil y Antonio del Amo procedían del periodismo cinematográfico y se inician en el documental para acabar realizando largometrajes de ficción con el paso de los años. Antonio del Amo realizaría también documentales como *Mando único* (1937), *Industrias de guerra* (1937) o *El paso del Ebro* (1938).

Sin duda la Guerra creó en España y en el mundo una gran incomprensión, donde cada uno intentaba comprender al otro mediante unas herramientas poco eficaces. Muchos de los films que se han realizado sobre el tema siempre se han visto atrapados

¹¹² PALACIO, Manuel. “El documental de vanguardia” en: J. M. CATALÀ; J. CERDÁN; C. TORREIRO, *op. cit.*, p. 84.

por la contradicción de sus testimonios y por la malograda necesidad de inclinarse hacia una postura determinada. En conclusión parece ser que lo único que se adivina en muchos de estos films es el tipo de discurso que utilizaban unos y otros, cómo veían al enemigo, cómo se veían a sí mismos, sin llegar a elaborar un entidad narrativa más propia de un acontecimiento histórico tan verdaderamente trascendental como lo sigue siendo hoy la Guerra Civil española. La urgencia propagandística, que es obvia en estos films, provoca que estos documentales resulten poco profundos y sufran una falta de análisis que ayude a penetrar en la compleja realidad española del momento.

En junio de 1938 había nacido *El Noticiero Español*, que emitirá un total de 32 números y que finalizará en marzo de 1941, para ser sustituido por el NO-DO. Este noticiero fue utilizado como herramienta de propaganda creado por el bando nacional. A medida que los futuros vencedores avanzaban en territorio republicano, fueron apropiándose de material cinematográfico extraído de los estudios, y eso ayudó a mejorar técnicamente y a situarse cerca de los reportajes de guerra modernos. Pero, curiosamente, el contingente propagandístico de los nacionales, se inicia con la guerra muy avanzada, lo cual significa que, o bien los nacionales tardaron en darse cuenta del valor de las imágenes al servicio de la doctrina falangista, o bien la falta de recursos, debido a que los estudios estaban en manos republicanas, frenaron su existencia. La doctrina falangista, que se instala en este noticiero, está caracterizada por el exceso, por la retórica militar al servicio de enaltecimiento del nuevo régimen¹¹³.

3.4.2. EL DOCUMENTAL EN LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA

Finalizada la guerra, muchos de los jóvenes realizadores continúan su labor de documentalistas. Los más relevantes serían Antonio Román, Rafael Gil, Antonio del Amo y Arturo Ruiz Castillo. Román dirige en 1939 el documental *Barcelona, ritmo de un día* y al año siguiente presenta *El hombre y el carro*, el cual realiza junto con Carlos Serrano de Osma. Por otra parte, Gil realiza un cortometraje para el Frente de Juventudes en 1939. Arturo Ruiz Castillo realiza varios documentales

¹¹³ Existe un estudio reciente a este respecto: Rafael R. TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2011.

entre los que destacan *Santiago y el camino de los peregrinos* o *Residencias reales de España* en 1941, y *Fallas de Valencia* o *Valencia antigua y moderna* en 1943.

Todos estos jóvenes directores tienen, como común denominador, interés en marcar un estilo propio en el documental español. Esa renovación que había vivido el género en el exterior con Flaherty, Grierson, o, incluso más adelante con René Clement, no había tenido un eco en el territorio español. Parece ser ahora cuando, de manera más generalizada a través de esta generación que empieza después de la guerra, el documental comience a tener más aspiraciones que la de servir de mero registro. Comienza ahora el documental español, aunque tímidamente, a explotar sus posibilidades. Y esto también se debe a la procedencia de muchos de los documentalistas, que desde el campo de la literatura, la fotografía o las artes plásticas, realizan propuestas cualitativamente más elevadas.

Carlos Serrano de Osma también pertenece a esta generación que procede del campo de la literatura y que comienza a trabajar en el documental para acabar realizando largometrajes de ficción. Así realizaría los cortos *Peste Blanca* (1943) o *Infancia recobrada* (1945). Otros directores de esta generación serían Domingo Viladomat, que realiza *Hombres ibéricos* en 1946 o José María Elorrieta que realizaría documentales sobre temas literarios y pictóricos. Otros de los directores que empiezan a destacar son Eusebio Fernández Ardavín e Ignacio F. Iquino que ya habían realizado documentales en las décadas anteriores. Esto quiere decir que muchos de ellos ven el documental como un medio para formarse en materia cinematográfica, y que eso les conduzca a la realización de largometrajes de ficción. Pero pocos se deciden por una carrera de documentalista.

Algunos documentalistas como Arturo Pérez Caballero, Sabino Antonio Micón o José Sobrado de Omega, que procedían del campo del periodismo, terminaron volviendo a su oficio original.

Manuel Augusto García Viñolas, quien fuese director de la revista “Primer Plano”, director de una etapa del NO-DO y, en definitiva, una persona muy relevante en el régimen franquista, realizó en 1941 el documental *Boda en Castilla*. Después de haber realizado films de propaganda durante la contienda bélica como *Dieciocho de*

julio (1938) o *La llegada de la patria* (1939), se propone hacer un documental que será presentado en la Bienal de Venecia de 1941. Este film contaba con la protección oficial, ya que serviría de promoción, a través de la estampación de la escena propiamente española, del país en el extranjero.

En el año 1943 un grupo de jóvenes crearon la productora “Hermic Films” dedicada a la realización de documentales. Una de sus grandes hazañas sería la de elaborar una serie de treinta y dos documentales sobre la vida en la Guinea española (hoy Guinea Ecuatorial). Allí trabajaron realizadores como Manuel Hernández Sanjuán y el operador Segismundo Pérez de Pedro. Y más tarde, la misma productora realizaría films documentales en el África Occidental y del Norte. Todas estas películas están caracterizadas por tener un ritmo marcado, y están captadas con la agilidad que requiere un documental de estas características. Además de la dimensión antropológica que cobran estos films, que son registrados *in situ* como si de un trabajo de campo se tratase.

Del campo de la exploración antropológica pasamos al campo de la exploración marina con el realizador Luis Suárez de Lezo, quien fuese médico y marino. Suárez de Lezo realizaría documentales como *Museo Naval* (1944), *Museo Cerralbo* (1944) o *Diario de un guardia marina* (1945). También José López Clemente, que procedía del campo literario y periodístico, realizaría documentales relacionados con el tema pesquero en 1944. Documentales como *Redes* (1945), *Pescadores de altura* (1950) o *Balleneros* (1951) testimoniaban las vicisitudes de los pescadores. Pero no sólo realizará documentales de este tipo, ya que López Clemente tendrá una larga y fructífera carrera como documentalista hasta los años setenta, produciendo más de un film por año. Aspectos de tipo social, cultural o industrial serán abordados por la cámara de este realizador, que finalmente también acabará realizando los llamados films de arte. De esta época destacan *Institución Sindical Virgen de la Paloma* (1948), *Mar de Huelva* (1949) y *La ruta del Cid* (1950).

Una excepción la constituye un film realizado por un director extranjero, el vienés Guillermo Goldberger realiza *Sinfonía madrileña* en 1949. La técnica empleada se basa en ajustar la imagen a un ritmo musical compuesto previamente, técnica que recuerda a las llamadas “sinfonías urbanas” que componían los realizadores de vanguardia europeos en los años veinte.

Hasta ahora, salvo excepciones, como la anterior, estamos ante un panorama en el que el documental tiene una doble vía. En primer lugar, la tendencia al folklore, las escenas naturales, las festejos populares, las vidas y costumbres de los habitantes de un lugar, los temas taurinos, etc., han sido una constante en nuestro documental. Dentro de esta tendencia, pocos son los ejemplos de films que innoven en este campo. Por otro lado, la otra tendencia sería la que se inspira en temas literarios, teatrales o artísticos. Esta segunda tendencia es minoritaria y no ha tenido mucha continuidad debido, entre otras cosas, a la escasa salida comercial que tenían ese tipo de productos.

Films de temática religiosa, científica, pedagógica fueron abriéndose paso. Así se presentó en la Bienal de Venecia de 1950 el film científico *La trasplatación de la córnea en España* producida y dirigida por José María Rosal. Por otra parte, el Departamento de Cinematografía del Ministerio de Agricultura, impulsado por el marqués de Villalcázar, promovió varios documentales de gran valor didáctico sobre el tema. También encontramos un cierto intento de cine social en el trabajo de Juan Aparicio, cuando tuvo a su cargo la Jefatura del Servicio de Información y Publicaciones de la Delegación Nacional de Sindicatos. De aquí se destaca el mencionado film *Institución Sindical Virgen de la Paloma*, donde se explican los métodos de enseñanza profesional a aprendices. Aparicio seguiría esta línea con otros documentales sobre el Sanatorio de la Obra Sindical “18 de julio” de Valencia, la Granja-escuela de Talavera de la Reina o la vida campesina en Madrigal de las Altas Torres y las residencias para trabajadores.

Los documentales con fin educativo y divulgativo son solicitados desde las instituciones como patrocinio de éstas. Así la Comisión Nacional de Productividad Industrial obtiene films como *Formación para los métodos. ¿Qué es la productividad?*, *Aisladores eléctricos*, *Organice su trabajo* o *Música para el trabajo*, todos ellos realizados a comienzos de la década de los cincuenta. Por otro lado, la Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles realiza documentales como *Trenes de hoy* (1952) o *Tren naranjero* (1956).

Como hemos podido comprobar en la historia del documental español vista hasta el momento, este género ha sido considerado como un género menor, ya que desde la administración no se apoyó, con decisión, una mejor legislación para la exportación de documentales. Los cortometrajes documentales sirven de complementos en la salas y redundan sobre los mismos temas, llegando a mermar el interés de los espectadores, que encuentra una cierta monotonía en ellos. Parece que el documental en España, en las épocas que tratamos, tenga, simplemente, una función estructural dentro de los programas comerciales de las salas de cine. Y los documentales que han podido dejar una cierta huella de estilo y personalidad son muy pocos y no han tenido la repercusión esperada.

Existe un problema a la hora de abordar el cortometraje español de la posguerra debido a ciertas lagunas historiográficas, errores en los datos oficiales, material desaparecido o deteriorado, etc. Todo ello, sin perder de vista las específicas circunstancias de la época, que provocan la transformación del marco legislativo e industrial español. Las nuevas medidas y reglamentaciones hacen complicada la labor de producción de films. El entonces cortometrajista Eduardo García Maroto recordaba en sus memorias, lo *engorroso* de la burocracia franquista para conseguir un permiso de rodaje.

El gran incentivo para la producción de cortometrajes vino de mano de una Orden del Ministerio de Industria y Comercio en diciembre de 1941 que obligaba proyectar cortometrajes en todas las salas y de otra Orden de noviembre de 1941 que constituían los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo que otorgaba a la producción española. En este contexto, los cortometrajes son llamados complementos, debido a su función estructural dentro de los programas cinematográficos en las salas de cine en España. Estos complementos quedarán reducidos a noticiarios; en primer lugar se exhibirán las versiones de Actualidades UFA, Noticiero Fox Movietone y Noticiero Luce y, a partir de 1943, con la Orden que obliga la exhibición del NO-DO, el género cortometraje o su versión comercial, el complemento, entra en crisis. La inaccesibilidad al circuito de distribución provoca que existan dificultades para producir cortos e imposibilita el acceso a un público masivo.

Si el cortometraje de ficción tuvo gran apogeo en la República, resulta que desde la posguerra, el cortometraje español se identificaría más con el documental, y viceversa. Sin embargo, el documental, pese a encontrar un lugar en la programación de las salas como complemento, no sería más que eso, un complemento. La práctica de documental es tomada como un ejercicio de aprendizaje cinematográfico, y no como un género cuyas posibilidades pueden ser explotadas. Pocas son las ocasiones en las que éstas son explotadas, y pocas también los intentos de un documental independiente o experimental.

Las dificultades para producir y exhibir cortometrajes forma parte de los diferentes debates que tienen lugar en la prensa y crítica especializada¹¹⁴, así como también entre los profesionales de cine de la época. También se indica la escasa calidad técnica y artística, y su nula función social: “Nuestro cine documental debe adquirir una personalidad nacional, creando películas que cumplan una función social y reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos y su realidad en nuestros días¹¹⁵”.

Existían una serie de organismos oficiales que disponían de sus propios servicios para la producción de películas. La Delegación Nacional de Sindicatos (a través del Servicio de Información y Publicaciones Sindicales constituido en 1948), el Ministerio de Agricultura (con la Sección de Cinematografía creada por Decreto-Ley de 18 de agosto de 1951, aunque desde el final de la Guerra Civil se producen documentales a cargo del marqués de Villa-Alcázar), la Comisión Nacional de Productividad Industrial (con el Servicio de Información y Publicaciones creado en 1952), el INI (con su Departamento de Cinematografía creado en 1954), el Instituto Nacional de Previsión (con el Servicio de Información y Publicaciones surgido en 1954), RENFE (con su Departamento Comercial que produce desde 1955).

¹¹⁴ Publicaciones como *Primer Plano* o *Espectáculo* exponen sus preocupaciones por el cortometraje. También en las 1ª Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca se habló de las dificultades que atraviesa la producción cinematográfica española y se proponen adoptar nuevos rumbos y nuevas medidas. Entre esas medidas, se solicitó la supresión del monopolio de NO-DO para así dejar espacio de exhibición a otros complementos. Por otro lado, el documentalista y crítico José López Clemente dedicaría páginas (tanto en sus publicaciones sobre documental, como en sus colaboraciones en revistas como *Espectáculo*, que inicia en el nº 79 de diciembre /enero de 1954) al reclamo de mercado para este género y de la especificidad del NO-DO, el que, según López Clemente, habría de ocuparse de proyectos de mayor envergadura cuya realización no estuviese al alcance de las pequeñas productoras.

¹¹⁵ “Conclusiones de las 1ª Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca”. en: *Objetivo*. Nº6. Madrid: junio 1955, p.36.

La década de los cuarenta es muy productiva en cuanto a producción de cortometrajes a luz de los datos compilados en el Anuario Cinematográfico Hispanoamericano, publicado por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1950:

AÑO	CORTOMETRAJES
1939	26
1940	18
1941	46
1942	187
1943	139
1944	132
1945	100
1946	123
1947	129
1948	158
1949	94

La Orden del 10 de diciembre de 1941 que obligaba exhibir cortometrajes españoles en todos los cines, provocó efectos tales como que las empresas productoras albergaban expectativas de estreno de su producción. Además, el público ya estaba familiarizado con la programación cinematográfica que incluía complementos. De hecho, existían algunas salas que solían programar con cierta regularidad programas especiales dedicados a los complementos. Por último, el complemento tenía una salida comercial asegurada en cines de segunda o tercera categoría (regionales, de barriada, etc.).

Sin embargo, en la década siguiente estas cifras descienden:

AÑO	CORTOMETRAJES
1950	62
1951	65
1952	39
1953	45
1954	34
1955	42
1956	32
1957	38
1958	34
1959	54

Estos datos, extraídos del Anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo, corresponden a los cortometrajes autorizados para su exhibición y no a todos los producidos esos años.

Además del NO-DO, los cortometrajes documentales de los organismos que disponen de un servicio para la producción de películas, existían otras pequeñas productoras como “Hermic Films” (fundada en 1941 e integrada por Luis Torreblanca Ortega, Manuel Hernández Sanjuán y Santos Núñez Gómez), “Studio Films” (creada en 1952 por José López Clemente) o “Filmarte” (fundada por dos miembros de NO-DO, Francisco Centol Lahoz y Ramón Sáinz de la Hoya en 1953) dedicadas a la producción de documentales. También había otras de menor actividad como “Cinecorto” (integrada por Enrique Torán) o “Visor Films” (Carlos Serrano de Osma), y, de vez en cuando productoras de largometrajes como “UNINCI”, “SUEVIA”, “CHAMARTÍN”, “CIFESA” o “BALCÁZAR” producen documentales.

Rafael Tranche destaca de los años cuarenta el citado documental de Manuel Augusto García Viñolas titulado *Boda en Castilla* (1941) por constituir un ejemplo de intento de renovación en el género. En los años cincuenta, considera que será al final de la década cuando aparezcan documentales de interés como *España 1800* y *La catedral de León*, ambos realizados por Jesús Fernández Santos en 1958; *Cuenca*,

dirigido por Carlos Saura en 1958; *Gente de mar* de Carlos de los Llanos y Antonio Álvarez de 1958; o *Hombres y toros* de José Luis Font de 1958.

Los pocos ejemplos de un cine experimental, destacan Eugene Deslaw con su film *Visión fantástica* (1956) y José Val del Omar. “El funcionamiento retórico de muchas imágenes sitúan la lectura del conjunto en clave más literaria y plástica que de convención cinematográfica¹¹⁶”.

“Los cortometrajes no están catalogados ni inventariados, las revistas cinematográficas de la época sólo se ocuparon de ellos muy tangencialmente y los censos que proponen los anuarios del Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo son imprecisos y abundan en ellos las omisiones, pese a lo cual tales anuarios son los únicos instrumentos de que disponemos para iluminar, siquiera tenuemente, un vasto territorio oculto por la niebla¹¹⁷”. La información de los anuarios del Sindicato no coincide, por ejemplo, con los publicados en *Historia de la Cinematografía Española* de Juan Antonio Cabero en 1949. No sólo el volumen varía sino que algunos títulos que dicta Cabero, no aparecen en los anuarios. Como ejemplo, vale citar que en 1941, anuario menciona cuarenta y seis películas, mientras Cabero habla de sesenta y nueve. Estas irregularidades son habituales entre los datos oficiales y la historiografía de la época.

3.5. UN MANUAL DE ESTILO DE LA ÉPOCA: NOTICIARIO Y DOCUMENTAL ESPAÑOL (NO-DO)

En el año 1943 nace *El Noticiero Español Cinematográfico NO-DO*, que viene a sustituir al *El Noticiero Español*, el cual había sido utilizado durante la guerra para constatar las victorias y los avances de los nacionales por el territorio español. El 4 de enero de 1943 se muestra en los cines de Madrid, el primer NO-DO, y el 25 de mayo de 1981 se emite el último, después de pasar por distintas etapas.

¹¹⁶ Rafael TRANCHE. “El cortometraje durante el franquismo (1939-1960)” en Pedro MEDINA; Luis Mariano GONZÁLEZ; José MARÍN VELÁSQUEZ (Coords.). *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, p. 97.

¹¹⁷ Julio PÉREZ PERUCHA. “El ocaso del complemento. El cortometraje de ficción en los años cuarenta y cincuenta” en Pedro MEDINA; Luis Mariano GONZÁLEZ; José MARÍN VELÁSQUEZ (Coords.). *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp.102-103.

Antes de intentar definir qué es el NO-DO, veamos qué representaba para el director del noticiario Joaquín Soriano. El director publicaba un artículo en la revista *Primer Plano* en el que exponía que “El Noticiario Español Cinematográfico, que nace enteramente libre e independiente, como no podía ser menos de serlo, debe ser tan bueno como el que más, ameno, instructivo, variado y técnicamente perfecto. Debe llegar al último rincón de nuestra Patria en el plazo de tiempo más breve posible, para que todos los españoles disfruten de él. Debe reflejar todos los aspectos nobles de la vida de nuestra nación: política, económica, artística, cultural, científica, deportiva, etc. También estos mismos aspectos, a ser posible del mundo entero. Debe, en una palabra, informar, instruir y recrear¹¹⁸”.

Según Vicente Sánchez-Biosca, estos noticiarios “representaban en buena medida la atracción popular hacia el consumo de imágenes documentales del mundo circundante y cumplían una misión estructura en la programación clásica de las salas¹¹⁹”. Efectivamente, los reportajes del NO-DO encuentran su espacio como complementos (que podían ser cortometrajes, documentales, noticiarios o películas de animación) en programas comerciales en las salas de cine. Esto quiere decir que no modifica la estructura vigente sino que se integra perfectamente en ella. Eso sí, su implantación supuso la desaparición de otros productos, como el cortometraje de ficción, que había vivido una época de oro durante la II República española y que ya no tendrá un espacio reservado en las salas españolas.

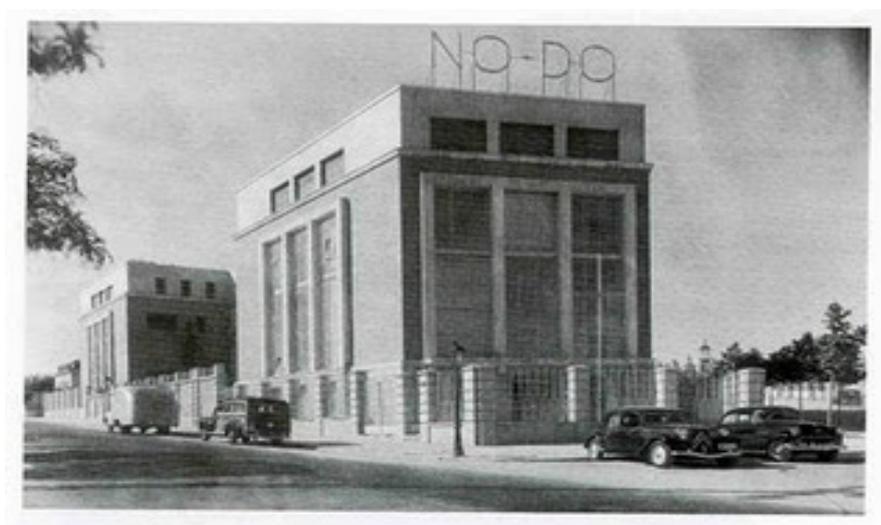
El NO-DO representa un documento audiovisual que ha sobrevivido las distintas etapas de la historia contemporánea de España, y por ello ya tiene un valor incuestionable. La longevidad de este noticiario se resuelve en unos 1966 números y 4016 ediciones. Otra curiosidad muy representativa del sistema de producción del NO-DO es la periodicidad con la que se emitía en las salas españolas. Siguiendo unos principios no comerciales de distribución, este noticiario mantenía dos ediciones semanales (la edición A y la edición B) durante la mitad de los años cuarenta y todos los cincuenta. En los años sesenta aumentan su producción hasta tres ediciones semanales,

¹¹⁸ Joaquín SORIANO. “Se crea NO-DO”. en: *Primer Plano*. Nº115. Madrid: 27 de diciembre de 1942.

¹¹⁹ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA. “NO-DO: entre ideología e historia de las mentalidades” en: José Enrique MONTERDE (Coord.). *Ficciones históricas*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº 6. Septiembre 1999. Véase también: Rafael R. TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

concretamente esta etapa es la más fructífera debido a que no sólo aumenta el número de emisiones, sino que además consigue sobrevivir a la competencia de la Televisión. Y, por último, según un estudio de la Filmoteca Española y Eritel, la duración promedio de un NO-DO es de diez minutos y quince segundos.

Alberto Reig, quien fuera redactor jefe, subdirector y director del noticiario de manera consecutiva, daba testimonio en la revista “Espectáculo” en el año 1954, sobre uno de los problemas fundamentales del noticiario. El grave problema era de distribución, debido a que el circuito más largo (que era el de la zona centro) tardaba en cerrarse un año. Esto quiere decir, que en determinadas zonas visionaban imágenes del año anterior; por ejemplo, Reig cuenta cómo, para hacer coincidir las fechas más significativas, en determinadas zonas veían un noticiario que hablaba de las fiestas navideñas, evidentemente esas imágenes correspondían a las navidades anteriores.



Edificio del NO-DO en la calle Joaquín Costa, Madrid. (1942).

Según considera Romà Gubern¹²⁰, este noticiario nació copiando otros modelos europeos, como el alemán (*Actualidades UFA*) o el italiano (*Luce*), aunque Gubern cree que el español estaría más cerca del italiano. Un noticiario creado por el gobierno y de emisión obligatoria en todos los cines del estado, que aprovecha la infraestructura técnica y humana de los noticiarios anteriores. Así readmiten profesionales procedentes del Departamento Nacional de Cinematografía, del equipo de la Fox en España y de la Sección de Cine de los Sindicatos Verticales. Todos ellos pasan a tener una tarea muy concreta en el sistema de producción del NO-DO; por citar

¹²⁰ R. GUBERN. “NO-DO: la mirada del Régimen”. en: *Archivos de Filmoteca*. Nº15. Madrid: 1993, pp.5-11.

un ejemplo, Ramón Saíz de la Hoya sería el encargado de la realización de los planos cortos del general Franco.

La presentación de este noticiario se manifiesta con un eslogan que considera que este noticiario pone “el mundo entero al alcance de todos los españoles”, junto con un emblema donde figura un águila imperial sobrevolando el globo terráqueo. Todo ello resaltado con una sintonía compuesta por Manuel Parada, que parece imitar las oberturas operísticas del maestro Wagner. Sin duda, marcas de la grandilocuencia con la que aparece ante “todos” los espectadores españoles.

Las fuentes que utiliza el noticiario son de procedencia heterogénea, por ello se inicia un proceso de creación de un discurso único. Éste se construye a través de la unificación de piezas diferentes al que se acompañaba un dictado escrito por Alfredo Marquerie y leído por David Cubedo, de tal manera que el discurso oral predomina sobre las imágenes, a las que saca de contexto. Por ello, el investigador debe poner atención al tono del discurso, a la selección de las imágenes / noticias y, sobre todo, a lo que elude exponer ante el público. Al fin y al cabo, el NO-DO es la voz del régimen y es la *realidad* que quiere constatar a través de un discurso audiovisual.

En los primeros años de euforia falangista, el noticiario se convirtió en un fiel reflejo de las aspiraciones del nuevo régimen. Pero pronto pasó de la propaganda política al entretenimiento más manso. Un entretenimiento que omitía informaciones de relevancia internacional, y donde apenas se distinguían noticias dentro de un discurso monolítico. La noción de actualidad con la que opera este dispositivo es prácticamente antagónica a como la entenderían los medios de comunicación modernos europeos de la época o, incluso a como la entenderíamos hoy. En lugar de encontrarnos con una convulsa red de informaciones, propia de cualquier informativo, lo que observamos es una inactividad informativa que recurre a la repetición de una serie de acontecimientos. Estos acontecimientos vienen a ser conmemoraciones de festejos populares (fundamentados en coros y danzas), desfiles militares, celebraciones religiosas, inauguraciones de pantanos destinadas a abatir la “pertinaz sequía” u onomásticas del caudillo. Una especie de foto de familia, donde se refleja la mansedumbre del pueblo español. “Pueblo” que no aporta nada a las imágenes, ya que ni su voz ni su opinión es registrada ni manifestada de ninguna manera. Muchas de estas informaciones estarían

recogidas en una especie de revista llamada “Imágenes” que se editaba desde 1945. Este complemento producido por el NO-DO tenía reservado un espacio en los programas cinematográficos de las salas de cine en España.

Según Vicente Sánchez-Biosca (que junto a Rafael Tranche hará uno de los trabajos más profundos y aportadores sobre el fenómeno NO-DO), “el historiador que ande en busca de claves para entender las mentalidades de un época no se verá en este caso decepcionado al recorrer la configuración de muchas noticias del NO-DO, en particular las correspondientes a los años cuarenta y cincuenta. Es un mundo ajeno al tiempo en el que todos los tópicos del franquismo han arraigado, y digo franquismo en el sentido de una carencia de identidad ideológica precisa, lejos, muy lejos de la claridad de las consignas falangistas. NO-DO refleja, por su inactualidad y su desidia informativa, un mundo cíclico, sin idea de progreso ni crisis o convulsión, un mundo que se confirma día a día y sin necesidad de cotejar sus presupuestos con lo que sucede en el exterior; un mundo, a fin de cuentas, en el que el pueblo, en torno a su jefe vigilante, celebra su fe, su espíritu patriótico, sus fiestas folklóricas, su deporte y sus efímeros sucesos, curiosidades incluidas¹²¹”. Este registro documental muy revelador de la sociedad del momento, aunque sea por exclusión. Quizás sea esto lo que más llame la atención al historiador, ya que, siendo la fuente de información oficial apenas contiene información de relevancia política, económica o social. Tan sólo refleja un imaginario, el franquista, que se repite hasta la saciedad y un universo donde nunca pasa nada *malo* o *perjudicial* para el ciudadano. Como suele ser característico de cualquier régimen dictatorial, se realizaba una selección de noticias intrascendentes o simplemente entretenidas que distrajesen al pueblo, y, por otra parte, se recreaban en los *grandes* logros conseguidos por el nuevo gobierno. Con todo ello, el NO-DO convertía a los espectadores en sujetos pasivos, a los que no les subyacía ninguna inquietud al ver aquellas imágenes. No había reacción posible ante un discurso, aparentemente, inofensivo y paternalista. Y no sólo no la había, sino que el público se irá acomodando a esta plácida visión de la actualidad española.

Con el paso de las décadas, el NO-DO fue cambiando de estrategia, sobre todo por la influencia de la Televisión, comenzando a incluir reportajes más modernos.

¹²¹ Vicente SÁNCHEZ BIOSCA, “NO-DO: entre ideología e historia...”, p.133.

Obviamente, la mejora económica de los años cincuenta implicó que el noticiario contase con equipos más modernos, y, consecuentemente, el valor técnico aumentó (de 1954 a 1957 inició la producción en color de una nueva serie, NO-DO-COLOR). Sin embargo, será en los años sesenta, cuando viva su mejor momento, con tres ediciones semanales y con los equipos trabajando a pleno rendimiento.

Una Orden del Ministerio de Información y Turismo del 22 de agosto de 1975 pone fin a la obligatoriedad del noticiario en las salas de cine españolas, y un Real Decreto del 14 de abril de 1979 del Ministerio de Cultura permitía a otras empresas la realización de noticiarios. Y, finalmente, una Orden Ministerial del 20 de mayo de 1980 incorporaba el extinguido Organismo autónomo Noticiarios y documentales cinematográficos NO-DO en Filmoteca Española de Madrid.

Alfonso del Amo, junto a Jorge Palacio, fue uno de los primeros profesionales interesados en la conservación del material cinematográfico del NO-DO. Ambos redactaron el “Informe sobre la conservación del Noticiario NO-DO” en mayo de 1989. En él se especifica el estado físico de los materiales y se exponen los problemas que subyacen en torno a la recuperación de estos materiales. Todo esto parte del día 24 de febrero de 1982, cuando todo el material del Archivo Histórico de NO-DO pasó a ser propiedad de Filmoteca Española, que, según expone el propio Alfonso del Amo¹²² clasifica los materiales en tres grupos:

- Noticiarios y documentales editados.
- Descartes y materiales no utilizados, filmados para el noticiario o comprados a otras editoras de noticiarios.
- Documentales y materiales de imagen y sonido, adquiridos y filmados por el archivo para planos de recurso y documentación.

¹²² Alfonso DEL AMO. “El noticiario NO-DO en el archivo”. en: *Archivos de Filmoteca*. Nº15. Madrid: 1993, pp. 11-21.

Gracias a la labor realizada en 1989 por la Filmoteca Española de transcribir a soportes de vídeo a toda la colección de NO-DO, hoy se puede visionar cualquier número de los recuperados¹²³.

En definitiva, el NO-DO no sólo fracturaba el mercado del cortometraje, documental o noticiario, sino que además impone una manera de narrar, que acabarán calando en muchos otros films documentales de la época.

3.6. CINE DOCUMENTAL Y FERROCARRIL

El cinematógrafo y el ferrocarril son fruto de la revolución industrial, de la técnica y del ingenio, y ambos tienen una relación que se inaugura en la toma que los hermanos Louis Lumière y Auguste Lumière hacen sobre *L'arrivée d'un train (Llegada del tren a la estación)* en la ciudad de Lyon en 1895. No es casual que el ferrocarril fuera protagonista en este film, puesto que, por aquel entonces, era el medio de transporte más veloz, y ello posibilitaba que la *captación de movimiento* fuese lo más impresionante posible¹²⁴. El cinematógrafo había nacido como un nuevo invento que se exhibía ante un público de feria, y cumplía perfectamente su función de proeza mecánica.

El mentado film documental *Llegada de un tren a la estación* fue, de todas las tomas de vistas registradas por los hermanos Lumière, el que más impresión produjo entre los espectadores de la época. El encuadre utilizado, que recuerda al de la pintura *La llegada de un tren a la estación* del francés Georges d'Espagnat, aprovecha la profundidad de campo de su objetivo para captar el movimiento de un locomotora que se acerca inminentemente a la pantalla. El cinematógrafo, situado a pie junto a las vías, registra una estación vacía en la que destaca un punto negro en el fondo, que comienza a crecer hasta convertirse en una locomotora que se acerca hasta atravesar la pantalla. En

¹²³ Para esta investigación han sido visionados los números que van del 206A hasta el 925B, correspondientes a las fechas de diciembre de 1946 hasta el 26 de septiembre de 1960.

¹²⁴ En relación al interés del cine sobre el tren, véase: Anna CASANOVAS BOHIGAS. "TRANSport/TRANSit. El Cavall de Ferro", catálogo de la exposición *Trans-Art BCN*, Barcelona: del 30 de septiembre al 5 de octubre, 2003.

una sola toma el encuadre pasa de un plano general a un primer plano, donde la locomotora es la única protagonista.

Durante los primeros años del cine, la mayoría de los documentales sobre temas ferroviarios tomaron como modelo *La llegada del tren a la estación*. Existen ejemplos como el italiano *Arrivo del treno nella stazione di Milano* rodado por Italo Pacchioni en 1896 o las tomas captadas por el cineasta catalán Fructuós Gelabert *Llegada de un tren a la estación de ferrocarril del norte de Barcelona* en 1898. Las llegadas, las salidas o los recorridos del tren, eran tan habituales como las tomas de vista desde el tren en movimiento. De nuevo Fructuós Gelabert rodaba un documental desde el tren que conducía *De Gerona a Olot en ferrocarril* en 1911.

Dentro de las múltiples ocurrencias que se fueron improvisando en los primeros años del cine, cabe destacar la de George C. Hale, capitán del cuerpo de bomberos de la ciudad de Kansas, que usó el interior de un vagón de tren como sala de proyección de películas. Se proponía simular un viaje en un vagón de pasajeros de tres maneras: incorporando un cierto traqueteo a la sala y decorando el interior como si de un vagón real se tratase y anunciando el espectáculo con un toque de campana. Con el éxito obtenido en las primeras proyecciones, pronto se propuso a realizar giras, como por ejemplo la *Hale's Tour* que presenta en la Exposición de San Luis en 1904. Las imágenes que más reproducían en sus espectáculos eran las registradas por una cámara que se situaba en el frontal o la parte trasera de una locomotora en movimiento.

Esta sensación de movimiento se acentuaba con el desplazamiento de la cámara sobre los raíles del tren, un artesanal efecto de *travelling*, que se repetiría en muchas otras ocasiones. Un caso cercano que se conoce es de las captaciones cinematográficas que hacían los hermanos Baños viajando en el interior del tranvía de Barcelona (*Barcelona en tranvía*, Ricard de Baños, 1908). El viaje transcurre desde el Paseo de Gracia hasta la calle Craywinckel. La película capta la transformación del paisaje urbano y humano, del ensanche barcelonés, donde reside la burguesía catalana, hacia el casi extrarradio barcelonés.

En el verano de 1918 durante el gobierno comunista de Lenin se pusieron en marcha los llamados *trenes rojos*, que eran trenes al servicio de la propaganda

soviética. En los trenes se imprimían todo tipo de materiales (folletos, revistas de agitación, diarios) que eran repartidos entre la población, haciendo hincapié en poblaciones más alejadas o atrasadas para éstas tuviesen a su alcance toda la información posible, y entendieran así que contaban con el amparo de un nuevo líder político. Cineastas como Eduard Tisse, Dziga Vertov o Vsevolod Pudovkin participaron en la realización de documentales y noticiarios en los *trenes rojos*, que pronto pasaron a contar con equipos de revelado y mesas de montaje. Películas como *La revolución de Octubre* (D. Vertov, 1919) pasó rápidamente de ser una película destinada al apoyo del ejército rojo a servir de material para el adoctrinamiento de la población civil. Y constituye todo un modelo del género *agit-film*. Por otro lado, los cineastas soviéticos Victor Turín o Nicolai Ekk realizan documentales en los que se narran, entre otras cosas, el tendido de una línea férrea. Tanto en el film *Turksib* (1929), realizado por Turín, como en *Putievka V Gizn* (*El camino de la vida*, 1931) de Nicolai Ekk, se observa cómo se utiliza el ferrocarril como símbolo que ha hecho posible la revolución industrial poniendo en práctica la estética soviética, consistente en hacer uso creativo del montaje para acentuar la expresividad del film.

La Escuela Documentalista británica aporta un interesante documental ferroviario como *Correo de noche* (*Night mail*) realizado por Basil Wright y Harry Watt en 1936. El documental describe el trayecto de un tren expreso que transporta un correo de Londres a Glasgow. Para ello, el documentalista refleja las diferentes fases por las que pasa la carga desde su recogida hasta su entrega, haciendo énfasis en la eficacia y dedicación de los trabajadores. En el film queda perfectamente representada la exigencia de la labor de los trabajadores del correo y se subraya la acción con una música que marca un ritmo trepidante. También la voz de un narrador se hace presente en determinados momentos, aunque en su mayoría se respeta el registro sonoro real del ambiente y de los trabajadores, captando sus diálogos y sus silencios. Es decir, es un documental que equilibra la experimentación cinematográfica con el propósito de dar a conocer un proceso ordinario (el reparto de correo), que es minuciosa y dramáticamente representado.

El Gobierno del III Reich alemán, por iniciativa del ministro de propaganda Joseph Goebbels, encargó un film al director Willy Zielke¹²⁵ para ayudar a conmemorar el centenario del nacimiento del ferrocarril en Alemania. Este film se titula *Das Stahltier (El caballo de hierro)* y fue realizado en 1936. Sin embargo, el resultado no agradó al ministro, que mandó ingresar de inmediato al realizador en un manicomio y prohibió el film. Zielke había convertido la locomotora S 3/6, orgullo de la ingeniería alemana, en un monstruo viviente donde los faros eran sus ojos, los instrumentos el cerebro, el pistón su armazón, y el aceite que corría por los pistones en movimiento parecía sangre. Este film es de estética impresionista y abundan las sobre-impresiones, sobre-exposiciones, la mezcla de filtros, etc. Seguramente, no era esto lo que solicitaba Goebbels, ya que el nazismo rechazaba el arte moderno europeo y las tendencias del momento, para abrazarse de nuevo con el orden clásico. Obviamente, el ministro cree más conveniente resaltar las virtudes de los pioneros alemanes, que las de los ingleses o franceses. Y, sin embargo, el film trata una línea argumental que va desde la reconstrucción del coche a vapor que Nicholas Cugnot condujo por las calles de París en 1769, pasando por la inauguración de trayectos del ferrocarril en Gran Bretaña (Liverpool-Manchester, 1830) para terminar con la inauguración del primer tren alemán que realizó el trayecto Nuremberg-Fürth en 1835.

Tratando de ceñirme únicamente al film documental, no he de finalizar este apartado sin mencionar la relevancia que ha tenido el fenómeno ferroviario dentro del film de ficción. Temas como los asaltos¹²⁶ y los rescates al tren, los viajes¹²⁷, el tendido de una línea ferroviaria o las tramas desencadenas en el interior de un espacio público y, a la vez, privado, son tremendamente recurrentes en la historia del cine de

¹²⁵ Willy Zielke había trabajado como cámara a las órdenes de Leni Riefensthal en el film documental *Olimpia* (1938).

¹²⁶ Los asaltos al tren fueron tratados por el cine desde sus primeros años. Prueba de ello es el film de ficción de Edwin S. Potter titulado *The Great Train Robbery (Asalto y robo de un tren, 1903)*, basado en un hecho real ocurrido hacía unas semanas.

¹²⁷ Con referencia a los viajes, el tren es un instrumento que serviría para explicar los viajes, tanto en su dimensión real, como en su dimensión onírica o mental. El realizador francés Henri Chomette (hermano de René Clair) realizó en 1923, un film titulado *Jeux des reflets et de la vitesse*. Se trata de un poema visual en el que la cámara se identifica con el tren. Otro film semejante fue realizado por Jean Mitry en 1949 titulado *Pacific 231*, que está inspirado en un poema musical de Arthur Honegger. En esta ocasión, trataba de representar la sensación que produce un tren a toda velocidad durante la noche. Y, por último, cabría destacar *Un soir, un train (Una noche, un tren, André Delvaux, 1968)*, una especie de viaje a través del espacio interior del mundo de sus personajes. Un film que camina a caballo entre el mundo cotidiano y el mundo imaginario.

ficción¹²⁸. En este tipo de films es donde encontramos las diferentes dimensiones que cobra el tren en el escenario cinematográfico.

Uno de los géneros donde el ferrocarril toma más relevancia narrativa es en el *western*. Según el historiador y crítico cinematográfico André Bazin, este género significa el encuentro de una mitología con un medio de expresión. Y de ese encuentro nace el mito del Caballo de Hierro, una suerte de monstruosidad, que recorre las enormes praderas del oeste americano, y que corrompe ambiental y auditivamente el paraíso aborígen. En la segunda mitad del siglo XIX, donde se sitúan temporalmente la mayoría de los *western*, es una época caracterizada por el trazado de grandes líneas ferroviarias que ponían en comunicación lugares muy alejados. El acontecimiento más representativo de la época, sería la unión de los rieles de las dos grandes líneas ferroviarias, la Central Pacific y la Union Pacific¹²⁹. En definitiva, el símbolo del tren tenía una doble vía de significación; por una parte, era un caballo de hierro humeante y aterrador, que alertaba a los indios americanos sobre el profanación que estaba haciendo el hombre blanco sobre la madre tierra; y, por otra, el tren se convertía en un valor de progreso y un símbolo de dominio del hombre blanco y, en definitiva, en un poema en movimiento. En esta segunda vía es donde se muestra claramente la capacidad del hombre para transformar una sociedad preindustrial en industrial y el afán de superación del hombre en territorio hostil. El tren en sus múltiples idas y venidas se muestra como protagonista silencioso o no, pero siempre presente y preparado para conducir a los hombres a su destino, portar en su interior elementos desconocidos o servir de elemento de comunicación.

En definitiva, tenemos dos dimensiones diferentes que cobra el tren en el cine de *western*¹³⁰. Por una parte, la visión poética, que se produce desde el interior del tren; y, por otra parte, la visión devastadora del caballo de hierro, que el indio percibe desde el exterior. Dos visiones diferentes dentro de un mismo escenario moralizante.

¹²⁸ Unos de los directores que mejor supo aprovechar el espacio interior tren como escenario dramático, sería el inglés Alfred Hitchcock con películas como *The Lady Vanishes (Alarma en el expreso, 1938)* o *Strangers on a train (Extraños en un tren, 1951)*.

¹²⁹ Hito histórico que fue plasmado en films como *Unión Pacífico (Cecil B. De Mille, 1939)* o *The Iron Horse (El Caballo de Hierro, John Ford, 1924)*.

¹³⁰ También existen otros géneros, como el cine bélico, el drama o la comedia, que han recurrido al tema ferroviario. Sin embargo, no es objetivo de este apartado desarrollar el interés de los géneros cinematográficos por el ferrocarril, sino hacer constar, simplemente, que en el género *western* cobra una especial relevancia.

Nada hay más representativo dentro de la mitología *westeriana* que la irrupción del sonido del tren alejándose o llegando a un apeadero en medio de un desértico paisaje; símbolo de proeza humana, de amenaza devastadora y de la llegada de nuevos tiempos y nuevos hombres.

A pesar de que el ferrocarril cobra una especial relevancia en el *western* debido que se convierte en un símbolo al servicio de la mitología del mismo, otros géneros como el cómico, el dramático o el bélico hicieron uso de este fenómeno mecánico. Vale la pena, al menos, citar el film bélico *La batalla del riel* (*La bataille du rail*, 1946) de René Clement que narra la resistencia de los obreros ferroviarios bretones a la ocupación nazi. Se trata de un film de ficción, donde trabaja con actores no profesionales, que opera como una recreación documental de un hecho histórico.

3.7. CORTOMETRAJES DOCUMENTALES DE ALFONSO ACEBAL

Alfonso Acebal Monfort realizó ocho cortometrajes documentales entre 1945 y 1949. Dos de ellos, *Melodías al órgano* (1945) y *Bulerías* (1949) se encuentran desaparecidos y sólo es posible conocerlos a través de fuentes escritas, y el resto se conservan restaurados en la Filmoteca Española de Madrid. Allí se encuentran *Desde la cuneta* (1952), encargado por la Asociación Española de la Carretera, y los cinco films encargados por la Comisión del Centenario del Ferrocarril en España: *Entrada en Servicio*, *Factorías Ferroviarias*, *Biografía de la Locomotora*, *Tendido de una línea* y *Cien Años de Ferrocarril* (todos ellos del año 1948).

Para la restauración de los cortometrajes de 1948 se establecieron unos acuerdos entre Filmoteca Española y RENFE, cuyos máximos responsables fueron Mariano Gómez Parrondo (Filmoteca Española) y Alejandro García Calzado (ADIF). Estos acuerdos, según me indicó el propio Mariano Gómez, fueron uno de los primeros en realizarse entre Filmoteca Española y RENFE con el fin de recuperar películas.

En el año 1948 la Comisión del Centenario del Ferrocarril Español, perteneciente al Ministerio de Obras Públicas, decide realizar, entre otros muchos actos que acompañaron la celebración, unos cortometrajes documentales para conmemorar los

cien años de ferrocarril. Se designa a Alfonso Acebal Monfort como Vocal de Cinematografía de dicha Comisión y se le responsabiliza de la dirección de cinco documentales. Esta designación no fue casual, Acebal era un aficionado al tren y miembro de la Asociación de Amigos del Ferrocarril; además, de ser un técnico de los Estudios Ballesteros, estudios que contaban con el beneplácito de las autoridades y que será, finalmente, la entidad productora del film. Todas estas películas serán realizadas de manera simultánea, con el mismo equipo técnico y bajo la dirección de Alfonso Acebal.

Por otra parte, la misma Comisión decidió financiar una película de ficción sobre la vida de José de Salamanca, político y financiero que invirtió en la construcción de líneas de ferrocarril en España y que ayudó al progreso ferroviario español. Esta película llamada *El Marqués de Salamanca* estaría dirigida por Edgar Neville en el mismo año. Acebal será el ayudante de dirección de Neville en este film.

Una reseña en el diario “ABC” hace referencia a estos documentales sobre el ferrocarril:

“Alfonso Acebal está terminando cinco documentales que ha realizado para conmemorar el centenario del ferrocarril. *Cien años de ferrocarril*, *Biografía de la locomotora*, *Entrada en servicio*, *Tendido de una línea* y *Factorías ferroviarias* son los títulos de los cinco documentales producidos por la Comisión del Centenario del Ferrocarril Español. Acebal tiene una sólida preparación cinematográfica, habiendo trabajado en los distintos departamentos de los estudios Ballesteros durante un largo período de aprendizaje, que culminó con su labor como ayudante a las órdenes de José Luis Sáenz de Heredia. Más tarde ha realizado el documental *Melodías al órgano*, documental de carácter artístico, y cuando termine estos de ahora entrará en el equipo de Neville como ayudante especializado para el rodaje de *El marqués de Salamanca*, también producida por la Comisión del Centenario del Ferrocarril¹³¹”.

La relevancia de estos documentales está en que serán los primeros documentales realizados por RENFE, una de las empresas más longevas y que tiene un archivo documental y audiovisual muy voluminoso. La RENFE (Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles) nace tras la Guerra Civil, cuando se aprueba la *Ley de Bases de*

¹³¹ ABC. Madrid: 13 de noviembre, 1948.

Ordenación Ferroviaria y de los Transportes por Carretera que agrupa en una sola empresa a todas las compañías de ferrocarril de vía ancha (1,668 metros). Este organismo nacido con el franquismo (tendente a unificar y centralizar las empresas para ejercer un mayor control sobre ellas), decide emprender este proyecto, destinado a la celebración de los cien años del ferrocarril en España.

3.7.1. *Entrada en Servicio* (Alfonso Acebal, 1948)

Producción: BALLESTEROS en colaboración con la COMISIÓN OFICIAL para la CONMEMORACIÓN del CENTENARIO de los FERROCARRILES ESPAÑOLES. RENFE. **Notas de producción:** Película producida y distribuida por Ballesteros para el Ministerio de Obras Públicas. En colaboración con RENFE, a través de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles. **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1948.

Director: Alfonso Acebal. **Argumento:** Alfonso Acebal. Construcción de coches de viajeros tipo 5000/6000. RENFE **Guión:** Alfonso Acebal **Género:** Documental ferroviario. **Fotografía:** Miguel Ángel Basabé. **Montaje:** Carmen Lamuedra. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Normal 1/1'37

Sonido: Rafael Pavón, Andrés Lara. **Sistema de sonido:** RCA Alta fidelidad. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Asesoría:** Mariano Rodríguez Rivas (literaria)/ Juan López-Chicheri, Gustavo Reder (técnica)

Distribuidor: Ballesteros S. A. (Madrid). **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 9 minutos. **Calificación:** Tolerada menores 16; 1º (4 permisos de exportación); 3º (DO)

El 29 de marzo de 1948¹³², Alfonso Acebal Monfort solicita¹³³ a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un permiso de rodaje para la película documental *Entrada en servicio*. Acebal solicita el permiso de rodaje en calidad de Vocal de Cinematografía de la Comisión del Centenario del Ferrocarril Español (Ministerio de Obras Públicas). Acompañando la solicitud se presentan, como estaba estipulado, un guión técnico y un guión literario por duplicado. En esta solicitud sólo se describen algunos miembros del cuadro técnico, como el operador Miguel Ángel Basabé y al propio Alfonso Acebal y Monfort que trabaja como autor del guión literario y técnico, creador del argumento y se hace cargo de la dirección. A esta información se añade el presupuesto de la película, treinta y dos mil pesetas, y, por último, se acompaña con una sinopsis del argumento. Esta sinopsis, escrita de puño y letra por el propio Acebal, explica el asunto que tiene como objetivo filmar: “Proceso total de construcción de uno de los nuevos coches metálicos de viajeros con destino a la RENFE. Primer aspecto siderúrgico; conformación del tren de rodaje; estructura metálica; revestimiento y decoración interior; pintura y pruebas. Su entrada en servicio e incidencias del primer viaje¹³⁴”. Se trata de una sinopsis muy escueta que centra su interés en los procesos constructivos de estos coches metálicos y su puesta en marcha.

El guión, que se adjuntó a la solicitud, fue escrito y presentado por el propio Acebal, y consta de cuatro folios en los que se describe el guión técnico en el margen izquierdo y el guión literario en el margen derecho. Se trata de un guión muy sencillo, en el que no se describen los lugares de rodaje por desconocimiento del emplazamiento definitivo. Todo ello nos indica que se trataban de documentales que no tenían mayor pretensión que la simplemente descriptiva, por tanto cumplen el objetivo para la que fueron encargados.

El 5 de abril están fechados los distintos informes de los lectores de guión que valoran el proyecto cinematográfico. Este tipo de informes decidían el futuro de las películas y presentaban diferentes apartados relativos a la valoración de la película. Los lectores tenían que exponer sus consideraciones respecto al valor cinematográfico del

¹³² Todos estos films fueron realizados de manera simultánea, por ello los documentos administrativos de cada uno de ellos están fechados el mismo día. No obstante, son documentos independientes que afectan a diferentes películas.

¹³³ AGA Caja 36/4701.

¹³⁴ *Ibidem*.

guión y el valor literario, sobre el valor moral y religioso, el matiz político y social de la película, así como realizar las oportunas correcciones mencionando las páginas concretas que se han de cambiar y explicando, textualmente, “qué modificaciones cabría introducir para autorizar la realización de la película en el supuesto de que el guión acusase deficiencias, bien sean de tipo político, social o moral y siempre que su valor literario y cinematográfico aconsejen indicar estas modificaciones”. Muchos de los informes valoran como aceptable el film presentado. Uno de ellos, firmado por el lector Francisco Ortiz, expone que “puede autorizarse ya que si se realiza bien resultará un documental no exento de interés¹³⁵”. En definitiva, el informe considera el film aceptable y no realiza ninguna corrección ni modificación, por lo que el film se puede llevar a cabo con el beneplácito de la Comisión de Valoración y Censura.

Al día siguiente, el 6 de abril de 1948 la Dirección General de Cinematografía y Teatro, perteneciente a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, concede el permiso de rodaje que permite llevar a cabo la película.

Los días 15 y 16 de octubre se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica compuesta por Guillermo de Reyna como Vicepresidente; el sacerdote Antonio Garau Planas como Vocal Eclesiástico; Gustavo Navarro, Fernando de Galainena, Pío García Escudero, David Jato y Luis Fernando de Igoa como Vocales; y Santos Alcocer como Secretario. Todos ellos proceden a clasificar la película *Entrada en servicio*, la cual está compuesta de un rollo y 300 metros.

La película será clasificada como tolerada a menores. El vocal Guillermo de Reyna determina que no se considera de Interés Nacional, que sí se autoriza su exportación al extranjero y que también se autoriza su estreno en locales de primera categoría. Por último de Reyna apunta la concesión de ningún permiso de doblaje. Otro vocal, Fernando de Galainena, establece que la categoría de la película a efectos de aduanas es de primera, concediéndole cuatro permisos de exportación. En definitiva, *Entrada en servicio* se considera una película tolerada a menores de dieciséis años, que no tiene categoría de Interés Nacional, sino que pertenece a la tercera categoría. Se permite su exportación al extranjero y su exhibición en locales de primera y segunda

¹³⁵ *Ibidem.*

categoría. Y por último, se considera que su valor económico es de tercera categoría y no se autoriza la exhibición gratuita.

Existe un documento¹³⁶, fechado el 18 de octubre de 1948, escrito y firmado por Juan L. De Chicheri¹³⁷, Secretario de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles y dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el que expone la fecha de producción, que comenzaba el 1 de junio y terminaba el 10 de octubre. El importe del presupuesto presentado cuando se solicitó el permiso de rodaje era de veinticinco mil pesetas, sin incluir viajes ni dietas, y el costo total de la película, una vez realizada era de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas, incluidos viajes y dietas.

La película es producida y distribuida por los “Estudios Ballesteros” y, en esos mismos laboratorios, se tira una copia del documental. Sin embargo, el film es propiedad de la Comisión Oficial para el Centenario del Ferrocarril, y, recordamos, formaba parte de los distintos eventos y festejos destinados a la celebración de los cien años de la causa ferroviaria.

El presupuesto definitivo, mencionado anteriormente, fue de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas y las cantidades quedan expresadas de la siguiente manera:

Película virgen: 3.600 pesetas.

Laboratorio y trucos: 2.625 pesetas.

Dibujo de títulos y gráficos: 1.000 pesetas.

Reproducción de gráficos y títulos: 650 pesetas.

Proyecciones: 100 pesetas.

Dirección y guión: 3.000 pesetas.

Operador: 2.000 pesetas.

Alquiler dos cámaras: 1.000 pesetas.

Ayudante operador: 1.000 pesetas.

Montaje, incluidas salas y aparatos: 1.000 pesetas.

Sonorización y música: 1.600 pesetas.

¹³⁶ AGA Caja 36/3340.

¹³⁷ El mismo De Chicheri trabajaría como asesor técnico en estos documentales.

Locutor: 300 pesetas.

Alquiler equipo reflectores estudio: 1.000 pesetas.

Viajes y dietas: 2.865 pesetas.

Varios e imprevistos: 600 pesetas.

Además se añade una nota en el presupuesto que expone que “por haberse rodado la serie de cinco documentales simultáneamente los gastos totales de viajes y dietas van dividido por cinco¹³⁸”.

El 29 de octubre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica informa de la aprobación de la película y procede a expedir los certificados correspondientes para poder proyectarla en los cines españoles y los permisos de exportación necesarios.

El 2 de noviembre se ingresan la cantidad de quince pesetas a la caja de la Subsecretaría de Educación Nacional los derechos de censura de la película.

El documental está conducido por un narrador voz en off que nos habla de la capacidad de entrega de los empleados del ferrocarril a los que dedica unas palabras con cierto lirismo. Así, habla de “las esclavitudes del tren”, las “rutinas esclavas” o la “servidumbre del tren”. Pero sobre todo se centra en explicar minuciosamente el proceso constructivo del ferrocarril, pasando por todas sus fases. Narra el proceso de forja, de los hornos de calentamiento y de las manipuladoras que liman la rueda del tren. Hace hincapié en el proceso de fabricación de ruedas, que, una vez moldeadas, acaban en el horno y luego se almacenan. Finalmente, pasan por los tornos de desgaste antes de montarlas.

El documental describe el proceso de montaje de las diferentes piezas del tren. Desde la maquinaria y la estructura hasta la tapicería y la decoración de las partes interiores del vagón. Existe un gran interés por parte del director en destacar con precisión todo el proceso de fabricación y montaje del tren para mostrar al espectador el paso a paso con la mayor rigurosidad posible, llegando a usar un lenguaje técnico ferroviario que el gran público puede desconocer. Pero esa solemnidad descriptiva está también acompañada de frases rotundas de clamorosa sensibilidad, como por ejemplo

¹³⁸ Caja 36/3340.

ocurre cuando finaliza el proceso de montaje, el tren está listo y ya puede “dar el adiós a las paredes que le vieran nacer”. Lenguaje alambicado que el NO-DO usó para otorgar un empaque determinado a unas imágenes cuyo valor informativo pudiera ser cuestionado. Esta manera de narrar mezclaba la rudeza con la sutileza, la rotundidad con la prosopopeya, del tal manera resultaba aleccionador a la vez que placentero, donde no faltaban las citas grandilocuentes y poéticas.

Todos los documentales hacen un uso del lenguaje muy similar; además también hay un predominio del lenguaje especializado. Existe un afán de uso de planos descriptivos, generales y panorámicos cuya finalidad es principalmente pedagógica, por una parte, y progadística por otra. Ya que además de explicar los aspectos técnicos-constructivos del tren, aprovecha para exponer de manera positiva los avances industriales del Régimen.

Alfonso Acebal aparece en el documental como figurante en el momento en el que el tren, ya terminado, es entregado a la Comisión de Ferrocarriles. El film comienza con la entrada del tren en servicio y acaba con el tren marchándose, cuando se pronuncia la frase: “Buen viaje amigo y buena suerte”.

3.7.2. *Factorías Ferroviarias* (Alfonso Acebal, 1948)

Producción: BALLESTEROS en colaboración con la COMISIÓN OFICIAL para la CONMEMORACIÓN del CENTENARIO de los FERROCARRILES ESPAÑOLES. RENFE. **Notas de producción:** Película producida y distribuida por Ballesteros para el Ministerio de Obras Públicas. En colaboración con RENFE, a través de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles. **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1948.

Director: Alfonso Acebal. **Argumento:** Alfonso Acebal. La industria ferroviaria española y sus productos. RENFE. **Guión:** Alfonso Acebal **Género:** Documental ferroviario. **Fotografía:** Miguel Ángel Basabé. **Montaje:** Carmen Lamuedra. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Normal 1/1'37

Sonido: Rafael Pavón, Andrés Lara. **Sistema de sonido:** RCA Alta fidelidad. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Asesoría:** Mariano Rodríguez Rivas (literaria)/ Juan López-Chicheri, Gustavo Reder (técnica). **Lugares de rodaje:** Pozuelo (Madrid)-Barcelona-Madrid.

Distribuidor: Ballesteros S. A. (Madrid). **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación:** Tolerada menores 16; 1º (4 permisos de exportación); 3º (DO).

El 29 de marzo de 1948, Alfonso Acebal Monfort solicita¹³⁹ a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un permiso de rodaje para la película documental *Factorías ferroviarias*. Recordemos que los estos films documentales se realizan de manera simultánea, por ello se presentan las cinco solicitudes el mismo día. Acompañando la solicitud se presentan, como estaba estipulado, un guión técnico y un guión literario por duplicado. En esta solicitud sólo se describen algunos miembros del cuadro técnico, como el operador Miguel Ángel Basabé y al propio Alfonso Acebal y Monfort que trabaja como autor del guión literario y técnico, creador del argumento y se hace cargo de la dirección. A esta información se añade el presupuesto de la película, treinta y dos mil pesetas, y, por último, se acompaña con una sinopsis del argumento. Esta sinopsis, escrita de puño y letra por el propio Acebal, que redacta la solicitud dice lo siguiente: “Partiendo de instalaciones siderúrgicas, revista a toda la variedad de vagones para distintas clases de mercancías (piedra, madera, ganado, carbón, gasolina, vinos, cañones,...) que fabrican las factorías españolas. Asimismo, principales particularidades de la construcción de coches-cama, coches-restaurante, coches-correo, coches-butacas y recientes adelantos en automotores de aceite pesado¹⁴⁰”.

El guión técnico y literario que se presenta sigue la misma división que el de la anterior película. Se trata de cuatro folios en el que observamos el guión técnico en el margen izquierdo y el guión literario en el derecho. Tampoco en esta ocasión aparecen descritos los lugares de rodaje por desconocer su destino definitivo.

¹³⁹ AGA Caja 36/4701.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

Los informes de los lectores de guión, fechados el 5 de abril, consideran el film aceptable y apuntan, de nuevo, hacia el interés que puede tener el tema entre los espectadores. Films, todos ellos, encaminados a la ilustración de los procesos constructivos y de producción de trenes y sus puestas en funcionamiento. Todos ellos, pues, llevan inscrito el mandamiento del progreso y se funden con la idea de un franquismo firme, y que progresa adecuadamente.

El día 6 de abril de 1948 la Dirección General de Cinematografía y Teatro, perteneciente a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional concede un nuevo permiso de rodaje de realizar *Factorías ferroviarias*.

La Junta Superior de Orientación Cinematográfica, reunida los días 15 y 16 de octubre, estaba compuesta por Guillermo de Reyna como Vicepresidente, el sacerdote Antonio Garau Planas como Vocal Eclesiástico y Gustavo Navarro, Fernando de Galainena, Pío García Escudero, David Jato y Luis Fernando de Igoa como Vocales. También participó Santos Alcocer como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la película *Factorías ferroviarias*, la cual está compuesta de un rollo y 300 metros.

La película será aceptada por la Junta y se considerará tolerada a menores de dieciséis años. Se autoriza su exportación al extranjero y su exhibición en locales de primera y segunda categoría. Se le reconoce como de tercera categoría, al igual que sus efectos económicos. Por tanto, se descarta como película de Interés Nacional y no se permite su exhibición gratuita.

Encontramos de nuevo, el mismo documento fechado el 18 de octubre de 1948¹⁴¹, aunque esta vez referido al film *Factorías ferroviarias*. Se trata de un escrito firmado por Juan L. De Chicheri, Secretario de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles y dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el que expone la fecha de producción, que comienza el 1 de junio y termina el 10 de octubre. El importe del presupuesto presentado cuando se solicitó el permiso de rodaje era de veinticinco mil pesetas, sin

¹⁴¹ AGA Caja 36/3340.

incluir viajes ni dietas, y el costo total de la película, una vez realizada era de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas, incluidos viajes y dietas.

Los “Estudios Ballesteros”, en nombre de su director general, Serafín Ballesteros, realiza un escrito dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el certifica haber tirado una copia de la película *Factorías ferroviarias*, film en propiedad de la Comisión Oficial para el Centenario del Ferrocarril. Acompañando a este escrito se presenta el presupuesto de la película documental *Factorías ferroviarias*, que es idéntico al anterior de *Entrada en servicio*, con un total de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas y con el mismo reparto de cantidades.

El 29 de octubre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica informa de la aprobación de la película y procede a expedir los certificados correspondientes para poder proyectarla en los cines españoles y los permisos de exportación necesarios.

El 2 de noviembre se ingresan la cantidad de quince pesetas a la caja de la Subsecretaría de Educación Nacional los derechos de censura de la película.

Este film informa del proceso industrial con un lenguaje especializado difícil de entender para el público en general. Sigue informando de “los servicios de la patria” con un lenguaje retórico. Habla de los servicios de cortesía, de la comodidad y de los avances técnicos, así como también describe de los tipos de container y de la fase de montaje de los chasis de los trenes. Una vez puesto en marcha, el tren avanza firme hasta producirse el cambio del ancho de vía en Irún.

A mitad del film se escucha música de Jazz y se ven imágenes urbanas con autobuses, trolebuses, coches en Madrid que recuerdan a aquellas llamadas sinfonías urbanas de París o Berlín de los años 20 y 30. Alberto Cavalcanti, Paul Strand, László Moholy-Nagy, Walter Ruttmann, Jean Vigo o Dziga Vertov fueron algunos de los realizadores que experimentaron con estos conceptos, aunque en muchos casos la imagen tendía a la abstracción. Esta parte del documental es la única de todos ellos que destaca por su cierta modernidad y representa una visión moderna y vibrante de la ciudad de Madrid.

Como decíamos, el documental realiza algunas tomas con cierta abstracción, lo que nos recuerda que los cineastas de vanguardia de los años 20 ya habían practicado, eso sí, con el fin de hallar una cierta plasticidad en sus films, este tipo de tomas en las que aparecen primeros planos de “aparatos”(como ruedas del ferrocarril moviéndose, tráfico, masas humanas que se desplazan por la ciudad, etc.) representativos de la modernidad. El historiador Erik Barnouw califica a esta sección de cineastas como documentalistas-pintores. Efectivamente la vanguardia cinematográfica de los años 20 estaba intrínsecamente relacionada con la vanguardia pictórica, digamos mejor plástica. De todos ellos, Dziga Vertov como teórico y Walter Ruttmann (más excepcionalmente) como realizador fueron los artistas interesados por un cierto documentalismo. *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann, 1927) supuso toda una revolución dentro del marco de los poemas visuales, aunque, en este caso, destacando los aspectos tecnológico-industriales de una ciudad moderna como lo era el Berlín de la época. Pese a que este film no inaugurase un género cinematográfico (ya existían films de este tipo como *Moscú* de Kaufman y Kopalín o *Manhatta* de Paul Strand y Charles Sheeller, 1921), sí que supuso un gran innovación por la estructura que presentaba, que creaba un ritmo dinámico y una configuración casi-pictórica de la visión de la ciudad. A partir del éxito que supuso este film, Ruttmann comenzó una serie de “sinfonías de ciudades” sobre Dusseldorf, Stuttgart y Hamburgo. En conclusión, estos films discurrían entre la captación real de una ciudad y la transformación de esta realidad a través de la configuración sinfónica de su estructura cinematográfica.

Obviamente, este documental está alejado de los comentados films experimentales de los años veinte. En este caso, el objetivo que debían cumplir eran cuanto menos artístico. Pero, sinceramente, *Factorías ferroviarias* resulta sorprendente en el conjunto de documentales encargados por RENFE y de sello oficial. No estamos ante un film moderno, ni mucho menos, no existe tal voluntad, pero el empleo de música jazz y la abstracción de ciertos planos sí nos llevan a una condición más mostrativa y contemplativa que el resto de documentales aquí referidos.

Por último, cabe la posibilidad de que algunas escenas hayan sido reaprovechadas del NO-DO. No encontramos documento alguno que certifique esto, sin embargo, la calidad técnica de algunos planos y secuencias es superior al resto, parecen

haber sido elaboradas por un equipo técnico superior en medios. Con el presupuesto del film es implantable la realización de, por ejemplo, planos aéreos de la Gran Vía madrileña.

3.7.3. *Biografía de la Locomotora* (Alfonso Acebal, 1948)

Producción: BALLESTEROS en colaboración con la COMISIÓN OFICIAL para la CONMEMORACIÓN del CENTENARIO de los FERROCARRILES ESPAÑOLES. RENFE. **Notas de producción:** Película producida y distribuida por Ballesteros para el Ministerio de Obras Públicas. En colaboración con RENFE, a través de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles. **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1948.

Director: Alfonso Acebal. **Argumento:** Alfonso Acebal. Recorrido histórico por diversos tipos de locomotoras, que abarca hasta el año 1948. RENFE. **Guión:** Alfonso Acebal **Género:** Documental ferroviario. **Fotografía:** Miguel Ángel Basabé. **Montaje:** Carmen Lamuedra. **Música:** Temas musicales: “Pompa y circunstancias” Números 1, 2, 3 y 4 de Edward Elgar, “Sinfonía in Blue” de George Gerswin-Kostelanetz, “Melodías al órgano” de Sydney Torch, “Los planetas” de Gustav Theodore Holst, “El pájaro de fuego” de Igor Stravinsky. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Normal 1/1'37

Sonido: Rafael Pavón, Andrés Lara. **Sistema de sonido:** RCA Alta fidelidad. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Asesoría:** Mariano Rodríguez Rivas (literaria)/ Juan López-Chicheri, Gustavo Reder (técnica). **Lugares de rodaje:** Pozuelo (Madrid)-Barcelona-Madrid.

Distribuidor: Ballesteros S. A. (Madrid). **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación:** Tolerada menores 16; 1º (4 permisos de exportación); 3º (DO)

El 29 de marzo de 1948, Alfonso Acebal Monfort solicita¹⁴² a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un permiso de rodaje para la película documental *Biografía de la locomotora*. Acompañando la solicitud se presentan, como estaba

¹⁴² AGA Caja 36/4701.

estipulado, un guión técnico y un guión literario por duplicado. En esta solicitud sólo se describen algunos miembros del cuadro técnico, como el operador Miguel Ángel Basabé y al propio Alfonso Acebal y Monfort que trabaja como autor del guión literario y técnico, creador del argumento y se hace cargo de la dirección. A esta información se añade el presupuesto de la película, treinta y dos mil pesetas, y, por último, se acompaña con una sinopsis del argumento. Esta sinopsis, escrita de puño y letra por el propio Acebal, que redacta la solicitud dice lo siguiente: “Evolución de la locomotora de vapor, desde la *Mataró*, que inauguró en 1848 la línea Barcelona-Mataró, hasta la *Santa Fe* y el tren articulado de Goicoechea, pasando por todos los tipos principales, señalando los principales adelantos técnicos y su repercusión en potencia de arrastre y velocidad. Últimos tipos españoles de locomotoras eléctricas¹⁴³”.

El guión técnico y literario sigue la misma división que los documentales que hemos descrito anteriormente. Está compuesto de cuatro folios y se limita a describir clara y escueta cada escena de la película.

Los informes de los lectores de guión (fechados el 5 de abril de 1948) de *Biografía de la locomotora* autorizan la filmación de la película por considerarla aceptable, destacando el valor educativo de este tipo de documentales.

El día 6 de abril de 1948 la Dirección General de Cinematografía y Teatro, perteneciente a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, concede un nuevo permiso de rodaje de realizar *Biografía de la locomotora*.

Los días 15 y 16 de octubre se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica compuesta por Guillermo de Reyna como Vicepresidente, el sacerdote Antonio Garau Planas como Vocal Eclesiástico y Gustavo Navarro, Fernando de Galainena, Pío García Escudero, David Jato y Luis Fernando de Igoa como Vocales. También participó Santos Alcocer como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la película *Biografía de la locomotora*, la cual está compuesta de un rollo y 300 metros.

¹⁴³ *Ibidem*.

La película será aceptada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y se considerará tolerada a menores de dieciséis años. Se autoriza su exportación al extranjero y su exhibición en locales de primera y segunda categoría. Se le reconoce como de tercera categoría, al igual que sus efectos económicos. Por tanto, se descarta como película de Interés Nacional y no se permite su exhibición gratuita. Con todo ello, hasta ahora, todas estas películas documentales son aceptadas por la Junta y son clasificadas de igual manera, sin resaltar ninguna particularidad ni realizar ninguna corrección o modificación.

Encontramos, como ha ocurrido en las dos ocasiones anteriores, el mismo documento¹⁴⁴ fechado el 18 de octubre de 1948, aunque esta vez referido al film *Biografía de la locomotora*. Se trata de un escrito firmado por Juan L. De Chicheri, Secretario de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles y dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el que expone la fecha de producción, que comienza el 1 de junio y termina el 10 de octubre. El importe del presupuesto presentado cuando se solicitó el permiso de rodaje era de veinticinco mil pesetas, sin incluir viajes ni dietas, y el costo total de la película, una vez realizada era de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas, incluidos viajes y dietas.

Los “Estudios Ballesteros”, en nombre de su director general, Serafín Ballesteros, realiza un escrito dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el que certifica haber tirado una copia de la película *Biografía de la locomotora*, film en propiedad de la Comisión Oficial para el Centenario del Ferrocarril. Acompañando a este escrito se presenta el presupuesto de la película documental *Biografía de la locomotora*, que es idéntico al de los dos films presentados anteriormente al haber trabajado con el mismo equipo, con un total de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas y con el mismo reparto de cantidades.

El 29 de octubre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica informa de la aprobación de la película y procede a expedir los certificados correspondientes para poder proyectarla en los cines españoles y los permisos de exportación necesarios.

¹⁴⁴ AGA Caja 36/3339.

El 2 de noviembre se ingresan la cantidad de quince pesetas a la caja de la Subsecretaría de Educación Nacional los derechos de censura de la película.

Este film narra la historia de la locomotora a través de imágenes y grabados de los inventores del ferrocarril. Además de utilizar imágenes y grabados, también hace uso de maquetas para la creación de escenarios y para explicar los diferentes tipos de trenes que han pasado por la historia. El ferrocarril que tiene la “vida pendiente de un hilo” y “se miran en el espejo de las aguas”, citas a modo literario que acompaña la parafernalia de este tipo de exaltaciones patrióticas.

A diferencia de los demás documentales, este film sí parece estar dirigido para un público de masas, ya que no hace uso de un vocabulario tan especializado o técnico sobre asuntos ferroviarios. Se trata de explicar la historia del ferrocarril español y por ello tiene un acentuado tono didáctico.

Este film pudo ser utilizado como complemento en el programa de exhibición del film de Edgar Neville *El marqués de Salamanca* de 1948. El film de Neville está centrado en la vida del político y financiero José de Salamanca, quien hizo posible el segundo viaje en ferrocarril en España, un recorrido que unía Aranjuez con Madrid, y que fue inaugurada por la reina Isabel II en 1851.

3.7.4. *Tendido de una línea* (Alfonso Acebal, 1948)

Producción: BALLESTEROS en colaboración con la COMISIÓN OFICIAL para la CONMEMORACIÓN del CENTENARIO de los FERROCARRILES ESPAÑOLES. RENFE. **Notas de producción:** Película producida y distribuida por Ballesteros para el Ministerio de Obras Públicas. En colaboración con RENFE, a través de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles. **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1948.

Director: Alfonso Acebal. **Argumento:** Alfonso Acebal. Una parte de la construcción de una línea de ferrocarril. RENFE. **Guión:** Alfonso Acebal **Género:** Documental

ferroviario. **Fotografía:** Miguel Ángel Basabé. **Montaje:** Carmen Lamuedra. **Música:** Temas musicales: “Pompa y circunstancias” Números 1, 2, 3 y 4 de Edward Elgar, “Sinfonía in Blue” de George Gerswin-Kostelanetz, “Melodías al órgano” de Sydney Torch, “Los planetas” de Gustav Theodore Holst, “El pájaro de fuego” de Igor Stravinsky. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Normal 1/1’37

Sonido: Rafael Pavón, Andrés Lara. **Sistema de sonido:** RCA Alta fidelidad. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Asesoría:** Mariano Rodríguez Rivas (literaria)/ Juan López-Chicheri, Gustavo Reder (técnica). **Lugares de rodaje:** Estación del Norte (Madrid), Estación Príncipe Pío (Madrid), Estación de Pozuelo (Madrid), Orense y Zamora.

Distribuidor: Ballesteros S. A. (Madrid). **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación:** Tolerada menores 16; 1º (4 permisos de exportación); 3º (DO)

Nota: Todos los films documentales tenían el dibujo de un tren, excepto éste, que tiene el dibujo de un puente.

El 29 de marzo de 1948, Alfonso Acebal Monfort solicita¹⁴⁵ a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un permiso de rodaje para la película documental *Tendido de una línea*. Acompañando la solicitud se presentan, como estaba estipulado, un guión técnico y un guión literario por duplicado. En esta solicitud sólo se describen algunos miembros del cuadro técnico, como el operador Miguel Ángel Basabé y al propio Alfonso Acebal y Monfort que trabaja como autor del guión literario y técnico, creador del argumento y se hace cargo de la dirección. A esta información se añade el presupuesto de la película, treinta y dos mil pesetas, y, por último, se acompaña con una sinopsis del argumento. Esta sinopsis, escrita de puño y letra por el propio Acebal, que redacta la solicitud dice lo siguiente: “Proceso de tendido de una línea ferroviaria moderna, desde el estudio del terreno por los ingenieros, hasta la construcción de grandes obras de fábrica (túneles, tajeas, puentes, trincheras, viaductos, estaciones, señalización...), precisando las principales obras de cada tipo en España¹⁴⁶”.

¹⁴⁵ AGA Caja 36/4701.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

El guión técnico y literario sigue la misma división que los documentales que hemos descrito anteriormente. Está compuesto de cinco folios y describe brevemente la acción que se desarrolla en la película. Y, como en todas las ocasiones que hemos visto hasta ahora, no se describen los lugares de rodaje por desconocerse en el momento que se presenta la solicitud.

Los informes de los lectores de guión (fechados el 5 de abril de 1948) de *Tendido de una línea* autorizan la filmación de la película. De nuevo es considerada aceptable y se destaca también el valor educativo de este tipo de documentales.

El 6 de abril de 1948 la Dirección General de Cinematografía y Teatro, perteneciente a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, concede un permiso de rodaje para poder realizar *Tendido de una línea*.

Los días 15 y 16 de octubre se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica compuesta por Guillermo de Reyna como Vicepresidente, el sacerdote Antonio Garau Planas como Vocal Eclesiástico y Gustavo Navarro, Fernando de Galainena, Pío García Escudero, David Jato y Luis Fernando de Igoa como Vocales. También participó Santos Alcocer como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la película *Tendido de una línea*, la cual está compuesta de un rollo y 300 metros.

La película será aceptada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y se considerará tolerada a menores de dieciséis años. Se autoriza su exportación al extranjero y su exhibición en locales de primera y segunda categoría. Se le reconoce como de tercera categoría, al igual que sus efectos económicos. Por tanto, se descarta como película de Interés Nacional y no se permite su exhibición gratuita. Y, por último y como ha ocurrido en todos los casos, no se le concede ningún permiso de doblaje a la película. Con todo ello, hasta ahora, todas estas películas documentales son aceptadas por la Junta y son clasificadas de igual manera, sin resaltar ninguna particularidad ni realizar ninguna corrección o modificación.

Encontramos, como ha ocurrido en todos los casos, el mismo documento¹⁴⁷ fechado el 18 de octubre de 1948, aunque esta vez referido al film *Tendido de una línea*. Se trata de un escrito firmado por Juan L. De Chicheri, Secretario de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles y dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el que expone la fecha de producción, que comienza el 1 de junio y termina el 10 de octubre. El importe del presupuesto presentado cuando se solicitó el permiso de rodaje era de veinticinco mil pesetas, sin incluir viajes ni dietas, y el costo total de la película, una vez realizada era de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas, incluidos viajes y dietas. En esta ocasión, como dato relevante, se especifica que se ha seleccionado la línea “actualmente en construcción de Zamora a la Coruña¹⁴⁸”.

Los “Estudios Ballesteros”, en nombre de su director general, Serafín Ballesteros, realiza un escrito dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el certifica haber tirado una copia de la película *Tendido de una línea*, film en propiedad de la Comisión Oficial para el Centenario del Ferrocarril. Acompañando a este escrito se presenta el presupuesto de la película documental *Tendido de una línea*, que es idéntico al de los films presentados anteriormente al haber trabajado con el mismo equipo, con un total de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas y con el mismo reparto de cantidades. En todos los casos vistos hasta ahora, observamos que los documentos donde se especifican los presupuestos de las películas fueron redactados por la productora el 16 de octubre de 1948, aunque será el 28 de octubre cuando se le de entrada en el registro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

El 29 de octubre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica informa de la aprobación de la película y procede a expedir los certificados correspondientes para poder proyectarla en los cines españoles y los permisos de exportación necesarios.

El 2 de noviembre se ingresan la cantidad de quince pesetas a la caja de la Subsecretaría de Educación Nacional los derechos de censura de la película.

¹⁴⁷ AGA Caja 36/3340.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

Se narran historias de personas anónimas y “de entre todos, elegimos a este caballero”. El tono didáctico que aparece en este tipo de películas recuerda a aquellos documentales norteamericanos destinados a educar o informar a la población sobre determinados aspectos. El director Alfonso Acebal aparece en la imagen dentro de un vagón y situado al lado de una ventana. Da la sensación que comienza un viaje en la Estación del Norte de Madrid.

Nos muestra la construcción de unas vías entre La Coruña y Zamora. Para ello hacen uso de unas potentes excavadoras que se encuentran con problemas como las grandes depresiones del terreno.

Estos documentales tienen ritmo, son muy descriptivos narrando esos procesos industriales relacionados con el mundo de los transportes: autobuses, trenes, coches, etc. Usa un lenguaje especializado, retórica literaria para comentar los diferentes procesos industriales. Y “así poco a poco se va poblando España de grandes obras ferroviarias”. Se usan algunos planos tipo que ya son clásicos del cine, como la imagen desde el frente del tren. También paisajes montañosos para destacar la dificultad que supone la instauración de vías. Incorporación de elementos modernos que condicionan la instalación de vías como los elementos que sirven para la señalización.

Concluye advirtiéndolo que nos encontramos en pleno periodo de reorganización y mejoramiento de instalaciones y servicios. Y el film se cierra con la imagen del hombre del principio que se despierta. Idea de la mejora sustancial de la industria ferroviaria y de cómo los ciudadanos disfrutaban de la comodidad del tren, donde las posibles complicaciones que puedan aparecer, son solventadas de inmediato por personal cualificado.

3.7.5. *Cien Años de Ferrocarril* (Alfonso Acebal, 1948)

Producción: BALLESTEROS en colaboración con la COMISIÓN OFICIAL para la CONMEMORACIÓN del CENTENARIO de los FERROCARRILES ESPAÑOLES. RENFE. **Notas de producción:** Película producida y distribuida por Ballesteros para el Ministerio de Obras Públicas. En colaboración con RENFE, a través de la Comisión

Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles.
Nacionalidad: Española. **Fecha Producción:** 1948.

Director: Alfonso Acebal. **Argumento:** Alfonso Acebal. Centenario de la creación del ferrocarril en España. RENFE. **Guión:** Alfonso Acebal **Género:** Documental ferroviario. **Fotografía:** Miguel Ángel Basabé. **Montaje:** Carmen Lamuedra. **Música:** Temas musicales: “Pompa y circunstancias” Números 1, 2, 3 y 4 de Edward Elgar, “Sinfonía in Blue” de George Gerswin-Kostelanetz, “Melodías al órgano” de Sydney Torch, “Los planetas” de Gustav Theodore Holst, “El pájaro de fuego” de Igor Stravinsky. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Normal 1/1’37

Sonido: Rafael Pavón, Andrés Lara. **Sistema de sonido:** RCA Alta fidelidad. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Asesoría:** Mariano Rodríguez Rivas (literaria)/ Juan López-Chicheri, Gustavo Reder (técnica). **Lugares de rodaje:** Asturias. Estación de Ponferrada (León). Estación de Atocha (Madrid).

Distribuidor: Ballesteros S. A. (Madrid). **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación:** Tolerada menores 16; 1º (4 permisos de exportación); 3º (DO)

El 29 de marzo de 1948, Alfonso Acebal Monfort solicita¹⁴⁹ a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un permiso de rodaje para la película documental *Cien años de ferrocarril*. Acompañando la solicitud se presentan, como estaba estipulado, un guión técnico y un guión literario por duplicado. En esta solicitud sólo se describen algunos miembros del cuadro técnico, como el operador Miguel Ángel Basabé y al propio Alfonso Acebal Monfort que trabaja como autor del guión literario y técnico, creador del argumento y se hace cargo de la dirección. A esta información se añade el presupuesto de la película, treinta y dos mil pesetas, y, por último, se acompaña con una sinopsis del argumento. Esta sinopsis, escrita de puño y letra por el propio Acebal, que redacta la solicitud dice lo siguiente: “Nacimiento y evolución sufrida por toda la Red de líneas ferroviarias españolas, desde la inauguración de las tres primeras

¹⁴⁹ AGA Caja 36/4701

líneas: Barcelona-Mataró, Madrid-Aranjuez y Langreo-Gijón, hasta la creación de trenes expresos y rápidos, creación de automotores y actuales sistemas de electrificación¹⁵⁰.

El guión técnico y literario sigue la misma división que los documentales que hemos descrito anteriormente. Está compuesto de cinco folios y describe brevemente la acción que se desarrolla en la película. Y, como en todas las ocasiones que hemos visto hasta ahora, no se describen los lugares de rodaje por desconocerse en el momento que se presenta la solicitud.

Los informes de los lectores de guión (fechados el 5 de abril de 1948) de *Cien años de ferrocarril* autorizan la filmación de la película. De nuevo es considerada aceptable y se destaca también el valor educativo de este tipo de documentales.

El 6 de abril de 1948 la Dirección General de Cinematografía y Teatro, perteneciente a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, concede un permiso de rodaje para poder realizar *Cien años de ferrocarril*.

Los días 15 y 16 de octubre se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica compuesta por Guillermo de Reyna como Vicepresidente, el sacerdote Antonio Garau Planas como Vocal Eclesiástico y Fernando de Galainena, Pío García Escudero, David Jato y Luis Fernando de Igoa como Vocales. También participó Santos Alcocer como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la película *Cien años de ferrocarril*, la cual está compuesta de un rollo y 300 metros. Encontramos una diferencia en esta ocasión, Gustavo Navarro no aparece en el expediente.

La película será aceptada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y se considerará tolerada a menores de dieciséis años. Se autoriza su exportación al extranjero y su exhibición en locales de primera y segunda categoría. Se le reconoce como de tercera categoría, al igual que sus efectos económicos. Por tanto, se descarta como película de Interés Nacional y no se permite su exhibición gratuita. Y, por último y como ha ocurrido en todos los casos, no se le concede ningún permiso de

¹⁵⁰ *Ibidem*.

doblaje a la película. Con todo ello, hasta ahora, todas estas películas documentales son aceptadas por la Junta y son clasificadas de igual manera, sin resaltar ninguna particularidad ni realizar ninguna corrección o modificación.

Encontramos, como ha ocurrido en todos los casos, el mismo documento¹⁵¹ fechado el 18 de octubre de 1948, aunque esta vez referido al film *Cien años de ferrocarril*. Se trata de un escrito firmado por Juan L. De Chicheri, Secretario de la Comisión Oficial para la Conmemoración del Centenario de los Ferrocarriles Españoles y dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el que expone la fecha de producción, que comienza el 1 de junio y termina el 10 de octubre. El importe del presupuesto presentado cuando se solicitó el permiso de rodaje era de veinticinco mil pesetas, sin incluir viajes ni dietas, y el costo total de la película, una vez realizada era de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas, incluidos viajes y dietas.

Los “Estudios Ballesteros”, en nombre de su director general, Serafín Ballesteros, realiza un escrito dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el certifica haber tirado una copia de la película *Cien años de ferrocarril*, film en propiedad de la Comisión Oficial para el Centenario del Ferrocarril. Acompañando a este escrito se presenta el presupuesto de la película documental *Cien años de ferrocarril*, que es idéntico al de los films presentados anteriormente al haber trabajado con el mismo equipo, con un total de veintidós mil trescientas cuarenta pesetas y con el mismo reparto de cantidades. En todos los casos vistos hasta ahora, observamos que los documentos donde se especifican los presupuestos de las películas fueron redactados por la productora el 16 de octubre de 1948, aunque será el 28 de octubre cuando se le de entrada en el registro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

El 29 de octubre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica informa de la aprobación de la película y procede a expedir los certificados correspondientes para poder proyectarla en los cines españoles y los permisos de exportación necesarios.

El 2 de noviembre se ingresan la cantidad de quince pesetas a la caja de la Subsecretaría de Educación Nacional los derechos de censura de la película.

¹⁵¹ AGA Caja 36/3339.

“El ingenio humano ha hecho que el hombre haya creado varios modos de transporte (...) las naciones más adelantadas ya tienen uno”, así comienza este film que sirve para conmemorar el centenario del nacimiento del ferrocarril en España. Parte de los inicios del tren en España, hasta que “los campos españoles fueron familiarizándose con su nuevo amigo”. Del film se desprende la idea de una España en progreso a través de un relato menos solemne y más ameno.

En esta ocasión, no se hace demasiado uso de vocabulario técnico, porque como documental que cuenta la historia del ferrocarril en España intentaba acercarse al gran público. Se usa un lenguaje menos técnico que enfatiza el carácter divulgativo y pedagógico de la película.

Desde la construcción de la primera línea entre Barcelona y Mataró, hasta las líneas Madrid-Aranjuez y Langreo-Gijón, se explica con imágenes de diferente procedencia (grabados, pinturas, dibujos) el progreso ferroviario español. Así como también, la construcción de la red de electrificación en las principales capitales.

El documental es un homenaje al Marqués de Salamanca, ya que explica que gracias a él España cuenta con una de las mejores redes ferroviarias, “llegando a los primeros puestos de Europa”. También habla de la creciente especialización de los obreros, del perfeccionamiento de los sistemas de fabricación, de los tipos de locomotoras como la Santa Fe, ferrocarriles cómodos y veloces.

El film termina con una cita de Ramón de Campoamor (en su poema *El tren expreso*). “Y el *trajín de fiera encadenada*- que dijo Campoamor- fue poco a poco serenándose hasta llegar a un confortable y sencillo deslizamiento, mientras la fisonomía del tren perdía quizás personalidad, pero ganaba en cambio en sobriedad y empuje”. Y termina con un “Si a nuestros abuelos causó cierto temor la aparición de aquellos artefactos, ¿qué ocurriría si hoy levantaran la cabeza?”.

Respecto a los anteriores documentales, éste presenta una mayor riqueza narrativa. Para ello el film reutiliza material de otros documentales y emplea un mayor

número de planos y escenas para explicar la historia. El resultado es un film más dinámico y ameno que los anteriores.

Este film presenta una serie de deficiencias resultado de su restauración, el sonido está deteriorado y faltan escenas. Aquí el restaurador se encontró con metraje insalvable que hubo que cortar.

Todos los documentales originales eran nitratos, un soporte cuya rigidez provoca que al visionarlo en una moviola o al manipularlo durante la restauración, algunas partes del film se fracturen. Además, si los originales no han estado guardados en un lugar seco y a temperatura adecuada, su emulsión se deteriora. Un film mal conservado acelera su deterioro, pudiendo aparecer burbujas de aire causadas por la humedad, deformación del soporte (sobre todo en soportes más rígidos como el nitrato), hongos o el llamado efecto “espejo de plata”. La emulsión química está en constante reacción y para estabilizar el material hay que aislarlo y mantenerlo a la temperatura adecuada. La naturaleza foto-química de la imagen cinematográfica hace del cine un patrimonio vulnerable.

3.7.6. Restauración de los films y proyección pública

Estos films documentales fueron uno de los primeros trabajos de restauración fruto de los acuerdos entre Filmoteca Española y RENFE. Los responsables de estos acuerdos fueron, principalmente, Alejandro García Calzado, responsable del fondo documental de ADIF y Mariano Gómez Parrondo, Departamento de Recuperación e Investigación de Filmoteca Española. Ambos tomaron esta iniciativa y convencieron a sus compañeros dentro de ADIF y de la Filmoteca para llevar a cabo este proyecto, tal y como el propio Gómez Parrondo me ha informado. Así pues, el depósito de películas de RENFE se realizó el día 29 de agosto de 1994, firmándose finalmente el acuerdo el 20 de diciembre de 1996.

A partir de un contacto que establezco en primavera de 2009 con Mariano Gómez Parrondo, él mismo me indica que: “Según se fueron realizando las inspecciones y los correspondientes informes de todo el fondo, se pudo comprobar que entre los

títulos figuraban todas la películas producidas para celebrar el Centenario del Ferrocarril, que se conmemoró en 1948 (salvo la película "El Marqués de Salamanca", entonces perdida y de la que aparecería posteriormente un duplicado... en México !). (...) Todos éstos títulos nos llegaron en copias de material inflamable, nitrato. En general el estado de dichas copias era lo suficientemente bueno como para poder ser utilizadas para reproducción en material no inflamable ("safety"). Salvo el caso de la copia de "Biografía de la locomotora" (te diré que todas las copias de la película "Biografía de la locomotora" que entonces conservábamos tenían problemas de una u otra índole). La procedente de RENFE, nitrato en 35 mm., estaba incompleta faltando más de la tercera parte del metraje. Otro nitrato de 35 mm., aparecido en la Asociación de Amigos del Ferrocarril de Madrid, estaba completo pero casi totalmente descompuesto (hasta el punto que una revisión realizada a los pocos meses de llegar a Fimoteca mostró que se había convertido, pura y literalmente, en polvo). Las copias aparecidas en 16 mm. (posteriormente, además), tenían grandes defectos de rayas y/o falta de calidad. (...) Afortunadamente, Talgo ha depositado recientemente sus películas en Fimoteca Española y, casualmente, una de ellas es una copia completa y casi nueva, en 35 mm. de la malhadada "Biografía de la locomotora". En estos momentos se está negociando por ADIF, RENFE, TALGO y el Museo del Ferrocarril un acuerdo para reproducirla de nuevo desde ese material.”

Una vez conseguido el acuerdo entre RENFE y Fimoteca, se procedió a reproducirlas en el laboratorio ISKRA, especializado en éste tipo de trabajos. El presupuesto final para la reproducción de las películas se presentó por parte de Iskra el 30 de Enero de 1996.

De cada uno de los títulos se realizaron los siguiente materiales:

- Un duplicado negativo de imagen en 35 mm.
- Un duplicado negativo de sonido en 35 mm.
- Una banda de mezclas en soporte magnético de 35 mm.
- Un copión mudo de control, también en 35 mm.
- Una copia proyectable en 35 mm.

Con posterioridad se presentaron estos trabajos de restauración en un ciclo que, coincidiendo con 150 Aniversario del Ferrocarril en España, se proyectó en Filmoteca Española. El programa del ciclo fue el siguiente:

Sábado 12 de diciembre de 1998

Se proyectan los films:

Biografía de la locomotora (Alfonso Acebal, 1948).

Cien años de ferrocarril (Alfonso Acebal, 1948).

Entrada en servicio (Alfonso Acebal, 1948).

*Exposición del ferrocarril*¹⁵²

Factorías ferroviarias (Alfonso Acebal, 1948).

Tendido de una línea (Alfonso Acebal, 1948).

A éstas se unió la proyección en la misma sesión de *Nuevos puentes* (Ernesto González, 1945)

En todos los casos se proyectaron copias en soportes de seguridad reproducidas desde las copias originales de material inflamable nitrato conservadas por RENFE.

Miércoles 30 de diciembre de 1998

Se proyecta *El Marqués de Salamanca*, también producida por la Comisión para la celebración del Centenario del Ferrocarril en 1948 y dirigida por Edgar Neville. Esta fue la única película de ficción patrocinada por dicha Comisión.

Domingo 24 de enero de 1999

Se volvieron a proyectar las copias de los films de Alfonso Acebal.

28 de abril de 1999

¹⁵² *Exposición del ferrocarril* es una película encargada por la Comisión del Centenario del Ferrocarril destinada a registrar los actos conmemorativos. En octubre de 1948 se hizo una exposición en uno de los tinglados del puerto de Barcelona, ya que éste se encuentra cerca de la primitiva estación del carril de Mataró. El film describe el trabajo de los obreros para la adaptación del local para la exposición, local donde ubicarán máquinas, vagones, e incluso una exposición de maquetas de trenes. Por otro lado, el tren oficial de la exposición realizó el trayecto Barcelona-Mataró para recrear el momento histórico de la primera línea española. La escenificación contó con figurantes vestidos de época.

Cierre del ciclo con un coloquio en el que participaron los representantes de Alstom Española, AVE, RENFE e Iskra, laboratorio donde se realizaron la reproducciones.

3.7.7. Proyecto para la comercialización las copias restauradas de los films

En otoño de 2008, ADIF, entidad encargada de la gestión del fondo de películas de RENFE, tuvo la intención de dar inicio a la comercialización en soporte digital (Dvd) de su fondo documental. El proyecto de dar a conocer los fondos de películas ferroviarias conservadas abortó, pero se había iniciado un programa de comercialización de documentales antiguos que, precisamente, comenzaría con las películas que Alfonso Acebal rodó con motivo de la celebración del Primer Centenario del Ferrocarril en España, pero con el nuevo aplazamiento de dicha comercialización, todo ha quedado en suspenso.

Mariano Gómez Parrondo afirma que el asunto de la posible comercialización del fondo filmico de RENFE es una guerra perdida por falta de apoyo económico. Y puntualiza que “desde que se empezaron las restauraciones de nitratos propiedad de RENFE, se ha propuesto como fin penúltimo (el fin último sería la preservación en sí), la vuelta al mercado de las películas recuperadas; algo que como aficionado a los ferrocarriles te puedo asegurar que tendría mucho éxito de ventas. (...) Se pensó primero en VHS, después en CD y ahora nos plateábamos ya editarlos en disco Blu-Ray.” Sin embargo, ADIF, la Fundación de los Ferrocarriles Españoles y el Museo del Ferrocarril de Asturias no consiguen ponerse de acuerdo en este caso, aunque sí fueron fundamentales en la restauración de una parte del fondo documental de ferrocarriles español.

En definitiva, los responsables de este proyecto Alejandro García Calzado, responsable del fondo documental de ADIF y Mariano Gómez Parrondo, Departamento de Recuperación e Investigación de Filmoteca Española, así como también Javier Fernández López, director del Museo del Ferrocarril de Asturias, no han conseguido que entidades como RENFE o la Filmoteca Española apuesten por la comercialización de este material. Además, los responsables consideran que este proyecto tendría un

resultado económico positivo (a parte de ser el fin natural de cualquier film) y tendría bajo coste ya que los masters digitales de todos estos documentales ya están hechos, por lo que simplemente tendría que emitirse copias de los mismos, sin mayor gasto económico. A pesar de ello, el proyecto está parado.

3.8. OTROS DOCUMENTALES DE ALFONSO ACEBAL

Al margen de los documentales realizados por el Centenario del Ferrocarril, Alfonso Acebal realizó otros tres documentales, de los que sólo se conserva el titulado *Desde la cuneta*, realizado en el año 1952. Sin embargo, sí se conservan algunas fotografías de los films desaparecidos.

Ante la desaparición de los documentales *Melodías al órgano* (1945) y *Bulerías* (1949), sólo cabe hacer conjeturas. Algo habitual en la época, como hemos comentado en el apartado del documental español, es el reciclaje de films de este tipo para ensamblarlos en futuros noticiarios o documentales. Recordemos que el NO-DO llegó a utilizar material de noticiarios extranjeros, lo que abarataba los costes de producción. De todas maneras, son sólo conjeturas y no se ha encontrado ningún resto de metraje de estos films.

3.8.1. *Melodías al órgano* (Alfonso Acebal, 1945)

Ficha técnica: desconocida.

Existe una reseña¹⁵³ en el “Boletín Areneros”¹⁵⁴ firmada por Alfonso Acebal, en el año 1945, donde explica que el autor se encuentra en esos momentos dirigiendo un documental que llevará por título *Melodías al órgano*. El texto explica que en los Estudios Ballesteros se está rodando los interiores y que los exteriores se filmarán en

¹⁵³ *Boletín Areneros*. Nº 11. Madrid: julio, 1945.

¹⁵⁴ Este boletín era editado por la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio la Inmaculada de Areneros de Madrid. Acebal, antiguo alumno de la promoción de 1937, era un redactor habitual del boletín.

Segovia y Pamplona. Se trataría, según la publicación, del primer documental de Alfonso Acebal.

La prensa¹⁵⁵ publica alguna fotografía sobre el rodaje de este documental y explica que éste se recoge toda la tradición organística española, desde el solemne monasterio hasta el actual empleo de ritmos modernos. En la fotografía aparece el director junto al joven organista Ramón G. de Amezúa:



¹⁵⁵ *Primer Plano*. Madrid: 23 de noviembre de 1947.



Acebal junto al organista Ramón G. De Amezúa en las dos fotografías.



El director asesorando a los actores en el rodaje del film.

3.8.2. *Bulerías (In a Garden of Sevilla, Alfonso Acebal, 1949).*

Producción: Ballesteros S. A. **Producción Ejecutiva:** L. González Pardo (Jefe de producción) **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1949.

Director: Alfonso Acebal. **Argumento:** Alfonso Acebal. **Guión:** Alfonso Acebal. **Género:** Documental. **Fotografía:** Miguel Ángel Basabé. **Montaje:** Julio Peña. **Música:** Popular (Luis Maravilla). **Decoración:** Ramiro Gómez. **Vestuario:** Humberto Cornejo. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Normal 1/1'37

Ayte. operador: Aurelio Torres. **Sistema de sonido:** Laffon-Selgas. **Doblaje:** Laffon-Selgas. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Secretario de estudio:** E. Mateos.

Distribuidor: Ballesteros S. A. (Madrid). **Metraje:** 115 metros. **Calificación:** Tolerada menores 16; 2º (IM); 3º (DO)

Intérpretes: Rosita Durán, Rafael Heredia, Manuel Manzanilla y Luis Maravilla.

Este film no se conserva, ni figura en ningún catálogo y sólo tenemos constancia de él, gracias a los documentos encontrados en el interior de las cajas del AGA relativas a Alfonso Acebal. Por lo tanto, sólo podemos ofrecer algunos datos significativos sobre su realización.

El rodaje del documental *Bulerías (In a garden of Sevilla)* comienza el día 8 de noviembre de 1949 y se termina el 11 de noviembre. El coste total de la película fue de cuarenta y cinco mil pesetas¹⁵⁶.

La sinopsis del argumento de la película explica que “en un típico patio andaluz, sobre un fondo de guitarra y canciones andaluzas, se desarrolla el idilio de una “bailadora” y un “bailador” que, de un modo mímico expresan su amor al ritmo de unas “bulerías”, montadas coreográficamente en forma de pantomima artísticamente estilizada¹⁵⁷”.

¹⁵⁶ No se encuentra ningún documento que especifique cómo se invirtieron las cuarenta y cinco mil pesetas del presupuesto total de la película.

¹⁵⁷ AGA Caja 36/3374.

El día 6 de febrero se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica compuesta por Gabriel García Espina como Presidente, el sacerdote Juan Fernández como Vocal Eclesiástico y Pío García Escudero, Pedro Murlane, Soriano, De Echarri, Manuel Torres López y Luis Fernando de Igoa como Vocales. También participó Francisco Fernández y González como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la película *Bulerías (In a garden of Sevilla)* en su versión inglesa, la cual está compuesta de un rollo y 115 metros.

El día 8 de febrero de 1950 la Dirección General de Cinematografía y Teatro concede un nuevo permiso de rodaje de realizar *Bulerías*.

La película será aceptada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y se considerará tolerada a menores de dieciseis años. Se autoriza su exportación al extranjero y su exhibición en locales de primera y segunda categoría. Se le reconoce como de segunda categoría, al igual que sus efectos económicos. Por tanto, se descarta como película de Interés Nacional y no se permite su exhibición gratuita. No se le conceden permisos de doblaje. No se realiza ninguna corrección ni modificación, ni se aplica ningún corte a la película.



Acebal, a la izquierda, en el rodaje del film.

Los “Estudios Ballesteros”, en nombre de su director general, Serafin Ballesteros, realiza un escrito dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro en el certifica haber tirado una copia de la película *Bulerías*.

El 11 de febrero se ingresan la cantidad de quince pesetas a la caja de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica los derechos de censura de la película.

El día 13 de febrero la Junta Superior de Orientación Cinematográfica informa de la aprobación de la película y procede a expedir los certificados correspondientes para poder proyectarla en los cines españoles y los permisos de exportación necesarios.



Equipo de rodaje de *Bulerías* con Acebal en el centro.



Acebal junto a la bailarina de flamenco en el set de rodaje del film.

3.8.3. *Desde la cuneta* (Alfonso Acebal, 1952).

Producción: CIFESA, Asociación Española de la Carretera, Ballesteros S. A. **Notas de producción:** Bajo el patrocinio de la Dirección General de Carreteras del Ministerio de Obras Públicas. **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1952.

Director: Alfonso Acebal. **Argumento:** Alfonso Acebal. Accidentes de carreteras: causas. **Guión:** Alfonso Acebal **Género:** Documental. **Fotografía:** Miguel Ángel Basabé. **Montaje:** Alfonso Acebal. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Normal 1/1'37

Locutor: Matías Prats. **Sonido:** Laffon Selgas. **Laboratorios:** Madrid Film. **Efectos especiales:** Truca. **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Lugares de rodaje:** Madrid, Asturias, Galicia.

Distribuidor: CIFESA. **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 11 minutos. **Calificación:** Tolerada menores 16; 1º (); 3º (DO)

Intérpretes: Policías de Tráfico, Conductores de camiones, Peones Camineros, etc.

El 11 de febrero de 1952, Marcelino Ahijon Godin solicita¹⁵⁸ a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un permiso de rodaje para la película documental *Desde la cuneta*. Acompañando la solicitud se presentan, como estaba estipulado, un guión técnico y un guión literario por triplicado. En esta solicitud sólo se describen algunos miembros del cuadro técnico, como el operador Miguel Ángel Basabé y al propio Alfonso Acebal Monfort que trabaja como autor del guión literario y técnico, creador del argumento y se hace cargo de la dirección. A esta información se añade el presupuesto de la película, treinta mil pesetas, y, por último, se acompaña con una sinopsis del argumento. Esta sinopsis se describe de la siguiente manera:

“Siete frecuentes causas de accidentes de carretera:

- 1- Aparcamiento en curva y entrada en la misma por mano contraria y sin hacer uso del claxon.
- 2- Adelantamiento de vehículos en cambio de rasante, con visibilidad nula.
- 3- Deficiente estado de algunos sectores de material móvil y de vías de comunicación.
- 4- Embriaguez del conductor.
- 5- Abandono del calzo en pendiente.
- 6- Sueño en el conductor.
- 7- Deslumbramiento nocturno.

Sirve de nexo a los *sketches* una cámara cinematográfica¹⁵⁹”.

El guión técnico y literario está compuesto de dieciocho folios y describe brevemente la acción que se desarrolla en la película. Se trata de un guión más elaborado que los que escribiera en 1948 ya describe un total de 79 planos de manera individualizada.

¹⁵⁸ AGA Caja 36/4730.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Los informes de los lectores de guiones conceden la autorización de rodaje del corto documental *Desde la cuneta*. Así pues, el 25 de febrero la Dirección General de Cinematografía y Teatro pone su disposición el permiso de rodaje.

El 17 de septiembre de 1952 se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica para proceder a la clasificación de la película. La Junta se compone de Joaquín Argamasilla como Presidente, el sacerdote Juan Fernández, el sacerdote Antonio García Figar, José María Alonso Pesquera, Pedro Mourlane Michelena y Mariano Daranas como Vocales de la Rama de Censura, y Antonio Reus, Joaquín Agustí, Ramón Pedro Martín López, Vicente Salgado y Manuel Andrés Zabala como Vocales de la Rama de Clasificación. También participó Francisco Fernández y González como Secretario de la reunión. Todos ellos procedieron a clasificar la película *Desde la cuneta*, la cual está compuesta de un rollo y 300 metros.

La película será aceptada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y se considerará autorizada para todos los públicos. En el informe se declara que esta película “no se clasifica por ser una producción corta patrocinada por un Organismo Oficial¹⁶⁰”, que era la norma en estos casos. José María Alonso Pesquera explica que se trata de una película de propaganda del Ministerio de Obras Públicas, es decir, un documental oficial de carácter educativo sobre los peligros de la carretera. Se autoriza su exportación, pero no se considera de Interés Nacional, lo que no agradaría demasiado al Ministerio de Obras Públicas¹⁶¹.

¹⁶⁰ AGA Caja 36/3436.

¹⁶¹ A pesar de no ser considerada de Interés Nacional, el Ministerio de Obras Públicas remitió un escrito al Director General de Cinematografía y Teatro en que le sugería la posibilidad de que la película fuese considerada de Interés Nacional debido al carácter educativo de la película y por formar parte de la campaña iniciada contra los accidentes de tráfico en España. Esta carta está fechada el 18 de septiembre de 1952 y no encontramos que obtuviese ninguna respuesta por parte de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, por lo que, finalmente, no alcanzó tal mención. AGA Caja 36/3436.



Acebal tras la cámara en el rodaje del film *Desde la cuneta*.

El 18 de septiembre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica informa de la aprobación de la película y procede a expedir los certificados correspondientes para poder proyectarla en los cines españoles y los permisos de exportación necesarios.

La producción habría comenzado el 26 de febrero y habría terminado el 13 de abril. El importe del presupuesto presentado cuando se solicitó el permiso de rodaje era de veintisiete mil setecientas ochenta y ocho pesetas, y el costo total de la película, una vez realizada era de veintinueve mil quinientas noventa y una pesetas. Los lugares de rodaje que se especifican serían Madrid y alrededores. El presupuesto de la película queda descrita de la siguiente manera¹⁶²:

Material- 10.000 pesetas.

Alquiler cámaras- 8.200 pesetas.

Personal técnico- 5.800 pesetas, que se reparten entre el director Alfonso Acebal que percibe 3.000 pesetas, el operador Miguel Ángel Basabé que es remunerado con 2.500 pesetas y el locutor Matias Prats con 300 pesetas.

Desplazamiento y varios- 2.091 pesetas.

Laboratorio- 2.000 pesetas.

Estudio- 1.500 pesetas.

¹⁶² AGA Caja 36/3436.



Filmación de la escena del conductor ebrio en *Desde la cuneta*.

El 16 de enero de 1953 “Madrid Film” certifica haber tirado cinco copias de la película documental *Desde la cuneta* para el Ministerio de Obras Públicas y distribuida por “CIFESA”. Así pues, el film es distribuido por esta entidad en el territorio español y Protectorado de Marruecos.

El 23 de septiembre se ingresan la cantidad de quince pesetas a la caja de la Subsecretaría de Educación Nacional los derechos de censura de la película.

El *decoupage* técnico del film divide el film en ocho escenas:

1ª situación: aparece el camión y la policía dispuesta a intervenir ante cualquier problema.

2ª situación: un coche circula a gran velocidad y realiza un adelantamiento brusco que puede provocar un inminente choque contra un cartel. Se ve un paisaje del norte de España.

3ª situación: Aparece un autobús algo deteriorado por el paso del tiempo al que detiene la policía para realizar un control y le solicita al conductor los documentos

pertinentes. Existe un mal estado de la carretera y surge una campesina embarazada caminando por ella, otra evidencia del potencial peligroso de la carretera.

4ª situación: Vemos a una mujer y a dos hombres. Uno de ellos está ebrio y ella le mete en el coche conduciendo ella. De repente arranca y “la cosa se pone fea”, debido a que comienza una carrera entre dos coches, situándose ambos uno en frente del otro y aparecen ovejas en medio de la carretera, por lo que el peligro es, de nuevo, inminente.

5ª situación: La escena se sitúa en una zona montañosa y nevada y vemos un camión pinchado con carga pesada.

6ª situación: El actor en esta ocasión es Alfonso Acebal como un conductor somnoliento “que confunde el volante con la cama. Por otro lado, aparece un ciclista rural y en el momento del posible choque el conductor se despierta y logra esquivar al ciclista.

7ª situación: Vemos las “alegrías de la gente joven” que van en un coche y de repente, el coche se cala en medio de la vía del tren. Y es que “todos tenemos parte de culpa”.

8ª situación: Aparece una familia en coche, cuyo padre de familia está interpretado por Alfonso Acebal. Su presunta mujer está sentada al lado y detrás está una niña que está de pie. Otro posible peligro que acecha a la carretera.

El film termina con la sentencia: “Tratemos entre todos de convertir a la carretera en un medio de progreso que no deje saborear las delicias de un viaje o unas vacaciones”.

El film se exhibirá en los jardines del Canal de Isabel II a través de la Asociación Española de Amigos de la Carretera. La película está concebida para impresionar a los conductores sobre los peligros de la carretera. Advierte de los excesos e imprudencias que se pueden cometer en la conducción, por ello es un film de carácter didáctico que será exhibido en salas de cines y espectáculos.



Acebal, con sombrero, dirigiendo la escena del autobús en el film *Desde la cuneta*.

La prensa refleja su opinión sobre el film destacando su valor educativo, considerando que “está concebida para impresionar a los conductores de vehículos acerca de las precauciones que deben tomar en todo momento. Advierte de los excesos e imprudencias, tan frecuentes, pero de cuya gravedad sólo nos damos cuenta cuando dan lugar a un accidente. Tiene, por lo tanto, un auténtico valor educativo y debería exhibirse en nuestras salas de espectáculos por su contenido didáctico¹⁶³”. Además, en el rodaje se contó con la colaboración de diversos organismos oficiales y entidades particulares; desde la Policía de Tráfico de diversas regiones, Policía Urbana de Madrid, Parque del Ministerio de Obras Públicas, las empresas Finanzauto S.A. y ATESA, hasta el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas que contribuyeron cediendo alguno de sus actores.

En definitiva, el film consigue el objetivo por el que fue solicitado por el Ministerio de Obras Públicas, que es servir de boletín de campaña en contra de los accidentes de tráfico, ya que en esos años habían aumentado considerablemente su número.

¹⁶³ ABC. Madrid: 18 de febrero, 1952.

Estamos en Madrid, con mucho tráfico y nos muestran los accesos a las poblaciones, también vemos turistas. Se quiere dar la sensación de tráfico denso y del “escenario por donde circulan los autos”.



Acebal, tras la cámara, en la escena del ciclista accidentado en el rodaje del film.

Se trata de un documental ficcionado, en el que algunos *sketches* están protagonizados por el propio Acebal, donde aparecen varias secuencias que describen diferentes situaciones de peligro provocadas por los conductores. En ellas, a menudo aparece “providencialmente” la policía como “un verdadero padre” de los malos conductores. Las escenas son narradas por Matías Prats, un locutor habitual de la radiofonía española.

Hemos sabido, gracias a las informaciones del restaurador del film Mariano Parrondo, que algunas las imágenes de accidentes están sacadas de películas de ficción inglesas y norteamericanas. La reutilización de imágenes es muy habitual en los noticiarios y documentales de la época, ya que es una manera de economizar la producción. Los medios en España eran escasos, aunque es este film se hace uso de la

truca. Este aparato, que pertenecía a los estudios Ballesteros, sirve para realizar trucajes cinematográficos y puede considerarse como un aparato de cierta sofisticación para la época.

Como apunte final, me parece interesante apuntar que existieron otros proyectos interesados en este tema. Eduardo García Maroto escribió un guión en 1950 sobre los accidentes de carretera al que tituló *La muerte en el camino*. La Jefatura de Tráfico no le aprobó el proyecto por considerarlo “demasiado dramático”¹⁶⁴.

3.8.4. *Olé, olé/Dream in Spain; Jota; Bailes populares españoles I, II y III*. (Alfonso Acebal).

Según una reciente publicación¹⁶⁵, estos films fueron realizados por Acebal. Sin embargo, no hemos podido constatar en esta investigación que las mismas pertenezcan al realizador. En ninguna de las entrevistas que hemos recogido las cita, ni encontramos referencia alguna en los diferentes documentos manejados.

Al no encontrar referencia alguna de estos films en los documentos de los que se sirve esta tesis ni en el material audiovisual encontrado, no podemos asociarlas a Acebal. No obstante, las mencionamos referenciando la fuente que las cita.

4. PRIMEROS LARGOMETRAJES DE FICCIÓN

¹⁶⁴ GARCÍA MAROTO, *op. cit.*, p.161.

¹⁶⁵ *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: SGAE, 2011, p. 22.

4.1. ACEBAL, AYUDANTE DE DIRECCIÓN DE JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA Y EDGAR NEVILLE

Paralelamente, a la realización de cortometrajes, Acebal comenzó a trabajar como ayudante de dirección en largometrajes de los directores José Luis Sáenz de Heredia y Edgar Neville. Al formar parte de la plantilla de los “Estudios Ballesteros” comenzó a trabajar junto a José Luis Sáenz de Heredia, director que al que conocía gracias a los cursos sobre cinematografía impartidos en la Universidad Complutense de Madrid. En el caso de Neville, el film fue un encargo oficial, por lo que el director no eligió a éste sino que fue la Comisión del Centenario del Ferrocarril quien lo hizo.

En primer lugar, daremos algunos apuntes sobre los directores, para pasar después a conocer los films. No se trata de analizar minuciosamente la carrera de estos directores, sino de rescatar aquellos detalles que nos sirvan para conocer sus maneras de trabajar en el cine.

4.1.1. JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA

José Luis Guarner inicia su análisis sobre la aportación del director al cine español de este modo:

“La aportación de José Luis Sáenz de Heredia al cine español ha sido inmensa. El tiempo, y nuestro desconocimiento de la situación del cine nacional hace treinta años, la han hecho caer un poco en el olvido, pero esto no le quita nada de su valor. ¿Cuál ha sido esa aportación? Simplemente, dotar al cine español de un vocabulario, de un lenguaje. Antes de Sáenz de Heredia este cine no existía, a excepción de una par de intentos aislados. Se tomaba una obra teatral o una novela o lo que fuera y se retrataba sin más. Sáenz de Heredia impone una versión cinematográfica propia, fruto de su asimilación del buen cine de la época, y descubre a los profesionales el valor y la importancia del guión. La aparición de Sáenz de Heredia en España significa el paso del cine-nada al cine de guionista. Por el cine de guionista entiendo un cine escrito, pensado y terminado sobre el papel que luego se calca- de manera más o menos

adecuada, según el talento de cada realizador- en una pantalla. Un cine cuya única finalidad y justificación es la de una historia bien contada¹⁶⁶”.

En una entrevista realizada por Juan Julio De Abajo de Pablos¹⁶⁷ al director en 1996, José Luis Sáenz de Heredia explica su introducción en el mundo del espectáculo de:

“Como hacía cosas de aficionados en Teatro y siempre me ha gustado la broma y escribir, y el humor y todo lo que sea evasión se me da bien, pues Ballesteros, que tenía inquietudes por hacer algo en Cine, me llamó para que fuera con él y salí inmediatamente del Canal de Isabel II y me fui a los Estudios que fundó, con lo que empecé mi andadura cinematográfica en el año 32, haciendo Servicio Militar al mismo tiempo. Luego vino mi primera película con Ballesteros, que me parece que fue en el año 34¹⁶⁸”.

Se considera por parte de los historiadores que la carrera cinematográfica de José Luis Sáenz de Heredia se divide en tres periodos. El primer periodo, el que corresponde a sus inicios en el cine, abarca de 1934 a 1941. En este primer capítulo se encuentran las películas *Patricio miró a una estrella* (1934) y *A mí no me mire usted* (1941) como propiamente suyas, y también las películas *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936) donde colabora con Luis Buñuel en la dirección. A continuación, el segundo periodo de su carrera, el de su plenitud y madurez artística, comprende desde 1941 hasta el 1964. Aquí encontramos los títulos más característicos del director y con los que más satisfecho estuvo. Existe en estas películas, producidas por Ballesteros y Chapalo Films, una marcada atención a las fuentes literarias, al drama, al sainete y al humor. Éstos son: *Raza* (1941), *El Escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1945), *Bambú* (1945), *Mariona Rebull* (1947), *Las aguas bajan negras* (1948), *La mies es mucha* (1948), *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huella* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954), *Historias de la radio* (1955), *Faustina* (1957), *Diez fusiles esperan* (1959), *El indulto* (1961), *El grano de mostaza* (1962), *Los derechos de*

¹⁶⁶ José Luis GUARNER. “El extraño caso de José Luis Sáenz de Heredia”. en: *Documentos Cinematográficos*. Nº8. Madrid: enero de 1961, p.326.

¹⁶⁷ Es difícil encontrar una bibliografía sobre este director que haga justicia a su obra cinematográfica. Sólo se encuentran textos hechos en comandita (De Abajo de Pablos, Vizcaino Casas o Méndez-Leite) hasta la llegada de este riguroso volumen colectivo: José Luis CASTRO DE PAZ; Jorge NIETO FERNANDO. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011.

¹⁶⁸ Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS, *op. cit.*, p.16.

la mujer (1963), *La verbena de la Paloma* (1963), *Franco, ese hombre* (1964) e *Historias de la televisión* (1965). Para concluir, su tercer y último periodo “da paso libre a temas más ligeros, de comercialidad más directa y casi nula preocupación literaria¹⁶⁹” y consta desde 1964 a 1975, cuando el director abandona su carrera cinematográfica. Los títulos pertenecientes a este último periodo son películas tan dispares como *Fray Torero* (1965), *Pero, ¿en qué país vivimos?* (1967), *Relaciones casi públicas* (1968), *Juicio de faldas* (1969), *Me debes un muerto* (1971), *Cuando los niños vienen de Marsella* (1974), *El taxi de los conflictos* (1969), *El alma se serena* (1969), *La decente* (1970), *Solo ante el “streaking”* (1975), *Se armó el belén* (1969), *Don erre que erre* (1970), *Los gallos de madrugada* (1971) y *Proceso a Jesús* (1974).

José Luis Sáenz de Heredia tuvo una cierta versatilidad cinematográfica al proponerse a sí mismo la realización de películas y temas tan diferentes. En la obra del director encontramos un acercamiento “al género que pudiéramos llamar épico, en *Raza*; el reportaje biográfico, en *Franco, ese hombre*; el clásico sainete musical, en *La verbena de la Paloma*; el gran tema policíaco, en *Los ojos dejan huella*; el genuinamente histórico, en *La princesa de Éboli*; el poético, en su *Don Juan*; la comedia de hoy, en *Historias de la radio* e *Historias de la televisión*; el relato bélico, en *Diez fusiles esperan*; el tema taurino, en *Fray Torero*; la novela decimonónica, en *El escándalo* y *Mariona Rebull*; el tema fantástico, en *El destino se disculpa*; el drama social, en *Las aguas bajan negras*; la gran revista, en *Faustina*; la historia sagrada, en *Proceso a Jesús...*¹⁷⁰”.

José Luis Sáenz de Heredia pasaría por casi todos los estudios cinematográficos de su tiempo, empezando por los viejos “Ballesteros Tona-Film”, de la calle Martín de Vargas, en Lavapiés, que habían sido un gran taller de carpintería “remodelado”. Allí rodó, en 1934, *Patricio miró a una estrella*, primera película de su rica filmografía. El film estuvo protagonizado por Antonio Vico, Rosita Lacasa y Manolo París. Como ya he comentado en el capítulo dedicado a estos estudios, el film sería comenzado por Fernando Delgado y terminado por él. El joven director iniciaba en aquel momento una fructífera carrera unida a los estudios Ballesteros, además siempre

¹⁶⁹ F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op. cit.*, p.60.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

ha manifestado tener buenos recuerdos de esta etapa, como solía comentar en la numerosas entrevistas que ha concedido a los largo de su vida.

Cuando Serafín Ballesteros, quien siempre animó al joven director desde sus inicios, dedide instalar otros estudios, más modernos, en la calle García de Paredes, sigue contando con un equipo técnico en el que sigue figurando Sáenz de Heredia. Así pues, dirigiría junto a Luis Buñuel *¿Quién me quiere a mí?* (1936), protagonizada por Lina Yegros, José Baviera, Fernando Freyre de Andrade, Manuel Arbó y una niña llamada Mari Tere. Según Vizcaíno Casas¹⁷¹ el director colabora en el film como simple firmón de Luis Buñuel. No es de extrañar este apunte debido a que hablamos de un joven e inexperiementado director y, por tanto, es factible que la dirección fuese llevada a cabo por Buñuel, y con Sáenz en un papel secundario o de aprendiz.

Una vez iniciada la Guerra Civil, Sáenz de Heredia es apresado en una checa comunista y fue liberado gracias a su amistad con el director Luis Buñuel. Una vez libre, decide ir a París con una pasaporte cubano falso, para más tarde regresar a España y presentarse voluntariamente al Ejército Español en el bando de los sublevados. Se presentó como Alférez que era y combatió con absoluto convencimiento los tres años que duró la guerra. Durante la misma, se fundó el Departamento Nacional de Cinematografía con Manuel Augusto García Viñolas al frente de él. Así pues, cuando acaba la guerra, Sáenz de Heredia pasa a ocupar el puesto como jefe de producción del Departamento Nacional de cinematografía. Sáenz de Heredia recuerda esta etapa de esta manera: “Viñolas, todo lo que ha hecho, lo ha hecho muy bien, esa es la verdad. Fue el que hizo “PRIMER PLANO”, la revista de cine, que fue muy buena, y todo lo ha hecho bien, porque tiene muy buen criterio y es un intelectual de calidad. (...) Yo, donde sí estuve, fue en el Departamento bajo sus órdenes; pero, como me salí de ahí para hacer con Antonio Román “Escuadrilla”, ya que me llamó para ser supervisor, pues dejé el Departamento, y sus pasos, a partir de ahí, no los seguí. Lo que sí pasó, es que, estando en el Departamento, hice y utilicé, para hacer el traslado de los restos de José Antonio de Alicante a Madrid, un pequeño documental, de calidad regular, más bien malo, porque teníamos muy pocos medios. Había allí una cámara de esas de mano, tenían 60 metros de película y no teníamos luces para rodar de noche. Lo hice para que existiera

¹⁷¹ *Ibidem.*

ese testimonio importante, el del traslado de los restos de José Antonio al Escorial y el entierro en el Escorial primero, antes que en el Valle de los Caídos. Todo eso está en el documental. Eso sí lo hice estando en el Departamento de Cinematografía¹⁷²”.

Así pues, volvió a trabajar haciendo de supervisor en los “Estudios Roptence” de la cinta del gallego Antonio Román, que había trabajado como crítico cinematográfico de “Radiocinema” y realizado un par de cintas cortas. Román dirigirá el film *Escuadrilla* en 1941, dedicado a exaltar el heroísmo de los aviadores franquistas. En ese mismo año, Sáenz de Heredia dirigirá el film *A mí no me mire usted* con Valeriano León, Rosita Yarza, Manuel Arbó, etc.

En los estudios “CEA” rodaría *Raza* (1941) y más tarde *Las aguas bajan negras* (1948) y *Diez fusiles esperan* (1959). Estos estudios estaban muy equipados, pero se encontraban lejos del centro urbano.

Sería en los plató de su amigo Serafín Ballesteros donde alumbraría Sáenz de Heredia el conjunto de su filmografía que la crítica considera el más importante, con lo films: *El escándalo* (1943), *Mariona Rebull* (1947), *El destino se disculpa* (1945), *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huella* (1952), *Historias de la radio* (1955) y *Todo es posible en Granada* (1954).

Sáenz de Heredia rodó, en los barceloneses “Estudios Orphea”, en 1960, *El indulto*; sin embargo con *Mariona Rebull*, conquistaría el prestigio en Barcelona.

El Madrid de José Luis Sáenz de Heredia es también conocido como el *Madrid de la tertulias*. En el local Mesonero Romanos, se iniciaba la tertulia madrileña en los años treinta. El director madrileño tuvo la primera de sus tertulias en La Granja del Henar, pero cuando ésta echaba el cierre, los tertulianos se pasaron al Café de Castilla, en la calle de Infantas, que cerraba más tarde. Allí estaban el actor Ricardo Calvo y otras gentes del teatro como Felipe Sassone, Guillermo Marín o Enrique Jardiel Poncela. Jardiel Poncela crearía una tertulia propia debido a la admiración que le profesaban otros tertulianos. Un determinado día, Sáenz de Heredia recibe una

¹⁷² Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS, *op. cit.*, p.25.

información por parte de un camarero: “el señor Jardiel Poncela quería saludarle”. José Luis se le aproximó, Jardiel le hizo hueco a su lado y le dijo que había oído hablar muy bien de José Antonio, que conocía el parentesco que les unía y que él se sentía próximo a sus ideas y quisiera compartirlas. Vizcaíno Casas recordaba en su libro monográfico *De la Checa a la Meca* que Sáenz de Heredia le recordó a Jardiel Poncela que el Fundador llevaba algunas semanas en la cárcel, lo que impedía el acercamiento directo con el Jefe de la Falange, y como esto defraudase visiblemente a Jardiel, José Luis le dijo algo así como que, como los libros de caballería, lo importante era sentir un idea o un destino.

Otro de los cafés donde asentará nuevas tertulias será el tradicional Chicote de la Gran Vía, cuyo propietario, Pedro Chicote, es considerado como un auténtico “relaciones públicas”. Vizcaíno Casas recuerda que “cuando Sáenz de Heredia la anunció que iba a casarse, Pedro se brindó inmediatamente a servir el protocolario cóctel de boda, más tarde llamado “vino español”. A pesar de que los futuros contrayentes quisieran un celebración íntima, pero finalmente se amontonarían cerca de trescientas personas en el Museo de Bebidas. Perico se limitó a facturarle por el número de invitados que se contrató. Y encima haría a los contrayentes un espléndido regalo¹⁷³”.

Sáenz de Heredia fue un hombre de cine que siempre mantuvo unas ideas sobre lo que era el cine español de su tiempo, los problemas que albergaba y los defectos devenidos del llamado proteccionismo al cine español. Así de claro lo dejó en su intervención de las I Conversaciones Nacionales Cinematográficas de Salamanca y otras tantas entrevistas que concedió a lo largo de su vida. Sobre uno de estos aspectos, Sáenz de Heredia comentaba en 1971 que “del proteccionismo (...) no soy partidario porque parece referirse a “limosna afable o propina que se da a la cinematografía nacional para que siga jugando a sus cosas”. Lo primero que habría que dilucidar, y precisamente en las Cortes, es si España necesita o no tener una cinematografía. Si resulta que sí, porque no solamente de “seats” vive el hombre, debe tenerla a la altura de su desarrollo. Y entonces es obligado dispensarle el proteccionismo que se otorga, aquí y en todos los países, a las industrias que interesan al Estado y que soportan una

¹⁷³ F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op. cit.*, p.73.

competencia triturante dentro de la propia nación. Si por las razones que sean (y que seguramente comparto) no se puede suprimir el doblaje, cosa que resolvería por sí sola la mitad de la cuestión, es absolutamente indispensable que se ayude al cine con dinero real y puntual, con indulgencia de exacciones y con apertura de mercados. Y todo esto, dicho y hecho con devoción¹⁷⁴”.

4.1.2. EDGAR NEVILLE

El director de cine Edgar Neville es considerado un disidente, uno de las pocas excepciones en el llamado “cine de la autarquía”. Era un hombre de familia aristocrática y de corte intelectual. Había viajado a Estados Unidos y trabajado para la productora norteamericana Metro Goldwyn Mayer y allí conoció estrechamente a Charles Chaplin, la figura que más admiraba del mundo cinematográfico. Neville es uno de los directores que mejor consideración tiene por la crítica moderna, pese a que, en su época, no fuese entendido por la prensa cinematográfica. Neville, junto a directores como Serrano de Osma y Llorenç Llobet-Gràcia, principalmente, son considerados como creadores de excepción en el cine de los años cuarenta. No sólo por hacer un cine de cierta ambición cultural, sino por no seguir las modas de los ciclos históricos, ni dejarse llevar por el histrionismo del melodrama, ni la oda a la patria, ni el *caligrafismo a la española* tan habitual en la década.

Neville es calificado como un “señorito de la República” dando a entender que era un hombre culto, de procedencia aristocrática y, sobre todo, un creador inquieto. El escritor Juan Antonio Ríos Carratalá¹⁷⁵ describió en un libro la vida y la manera de ser del artista. Desde viaje a Hollywood hasta el regreso a la España gris de la posguerra. Un amante de la “buena vida” y del arte, del fútbol y los toros, de la verbena y la fiesta y, en definitiva, del ambiente madrileño de la República que siempre añoró.

Los films de Neville suponen una excepción en el cine de su generación: *La torre de los siete jorobados* (1944), *La vida en un hilo* (1945), *Nada* (1947), *Domingo*

¹⁷⁴ José María CAPARRÓS LERA. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 92.

¹⁷⁵ Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ. *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel, 2007.

de carnaval (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *El último caballo* (1950), *Duende y misterio del flamenco* (1952) o *La ironía del dinero* (1955). Todos ellos ejemplos de un cine donde prima el personalismo artístico. El film *La Torre de los seis jorobados* ha sido relacionada con el expresionismo alemán de *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) o *M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931).

Neville comenzó a trabajar en época republicana. Una de sus mayores preocupaciones era la de tratar de erradicar del cine español la tendencia al provincianismo y la cursilería. Este director del cine, al que algunos¹⁷⁶ consideran precedente del nuevo cine español en cuanto a su introducción de nuevos temas, buscaría, quizás con un cierto americanismo, el equilibrio entre taquilla y calidad. En su cine encontramos una dicotomía entre el tiempo histórico (donde aparecen habitantes del Madrid fin de siglo XVIII) del relato y el tratamiento de la temporalidad como elemento discursivo.

4.2. LOS FILMS

4.2.1. *El Destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)

Producción: Ballesteros S. A. **Producción Ejecutiva:** José Ramón Lomba, Eduardo de la Fuente Vázquez (jefe de producción). **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1945.

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia. **Argumento:** Según el relato *El amigo difunto/El Fantasma*, de Wenceslao Fernández Flórez. **Guión:** Wenceslao Fernández Flórez, José Luis Sáenz de Heredia. **Diálogos:** Wenceslao Fernández Flórez. **Género:** Comedia. **Fotografía:** Hans Scheib (pantalla normal/Blanco y negro). **Música:** Manuel Parada de la Puente. **Montaje:** Julio Peña Heredia. **Decoración:** Luis Santamaría. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm.

¹⁷⁶ Francisco Javier GÓMEZ TARÍN. “Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal” en: Luis FERNÁNDEZ COLORADO; Pilar COUTO CANTERO (coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº9. (junio, 2001); Julio PÉREZ PERUCHA. *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine, 1982.

Ayte. Dirección: Honorino Martínez, Domingo Viladomat, Alfonso Acebal (No acreditado). **Script:** Carmen Salas. **Operador:** Alfonso Nieva (2º op.). **Ayte. Producción:** Mariano Lamuedra. **Aytes. Decoración:** Félix Montero, Luis Noaín. **Maquillaje:** Carlos Nin Ovejías. **Efectos Especiales:** Rago (Ramiro Gómez). **Construcción decorados:** Ricardo Bootello. **Sonido:** Rafael Pavón, Andrés Lara. **Ayte. Sonido:** Plácido Colmenares. **Sistema Sonido:** R. C. A. Ultravioleta, Alta Fidelidad. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid).

Distribución: Ballesteros S. A. **Metraje:** 3.000 metros. **Duración:** 110 minutos. **Estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 29 de enero de 1945, estreno en sesión de Gran Gala; Coliseum (Barcelona), el 1 de marzo de 1945. **Tiempo Cartelera:** 28 días en Palacio de la Música. **Calificación:** 3, Rosa (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 1ª (IM), Interés Nacional, 5 permisos (DO). **Premios:** Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 100.000 pesetas. **Localización:** Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Intrépretes: Rafael Durán (Ramiro Arnal), María Esperanza Navarro (Valentina), Fernando Fernán Gómez (Teófilo Dueñas), Milagros Leal (Benita Arnal), Mary Lamar (Elena Losada), Nicolás Díaz Perchicot (el destino), Gabriel Algara (marqués), José Ramón Giner (Gorróstegui), Manolo Morán (Rufino Quintana), José Franco (notario), Manuel París (profesor), Joaquín Bergia (Ignacio), Francisco Delgado Tena (director de la radio), Carlos Fuertes Peralba (locutor de la radio) Kety del Rey (locutora), Manuel Arbó (alcalde), Félix Fernández (dueño de la mantequería), Eduardo Montesinos (acomodador), Ginés Gallego (botones), Manuel Miranda (conserje), Enrique Herreros (empresario), José Luis Sáenz de Heredia (chófer), Vicente Marí.

Datos de Distribución:

Copia de 35 mm., distribuida por Enrique Viñals Vicent:

2.231 espectadores.

120,74 euros de recaudación.

Acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con 522.850 pesetas.

Sinopsis:

“Un hombre que dice encarnar “el destino” nos relata una fábula sobre el azar de la providencia. Un grupo teatral alcanza un éxito apoteósico en su propio pueblo, lo que les anima a viajar a Madrid. Allí, sin un duro y ya un tanto desengañados, Ramiro, el autor, y Teófilo, el primer actor, acuden a una agencia teatral, pero se confunden de despacho y no obtienen el resultado esperado. Encuentran unas entradas para un partido de fútbol, donde, fruto de una casualidad, Ramiro será contratado como locutor radiofónico. Poco después, durante la retransmisión de una inauguración, conocerá a Elena y se enamorará de ella. El destino prosigue su quehacer y, así, Ramiro y su hermana resultan beneficiados con una herencia. Consciente de la importancia del azar, Ramiro le hace prometer a Teófilo que el primero de ellos que muera avisará al otro de los errores que pueda cometer. A continuación Teófilo muere atropellado. El tiempo pasa y Ramiro pide en matrimonio a Elena. Teófilo se le aparece y le previene sobre ella, recomendándole que se case con Valentina, una chica de su mismo pueblo que está secretamente enamorada de él. Lejos de hacerle caso, Ramiro se embarca en un negocio con un antiguo conocido. Pero, en realidad, se trata de un fraude que le hace perder su herencia. Deprimido, decide suicidarse pero Teófilo vuelve a aparecérselo, primero en forma de queso y luego en forma de perro y le conduce hasta Valentina¹⁷⁷”.

El director Sáenz de Heredia realiza una adaptación literaria, basada en el cuento *El fantasma* del escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez. Este escritor había publicado casi todas sus obras literarias en el periodo de la dictadura de Primo de Ribera y, posteriormente, en época franquista, será un autor consagrado. De ahí, que su obra sea de las más adaptadas en el periodo de los años cuarenta y cincuenta del cine español.

El escritor se hizo conocer a través de su labor periodística en diarios generalistas como “ABC”, “El Imparcial”, “El Liberal”, “Tribuna”, “Semana” y “La

¹⁷⁷ Ángel Luis HUESO MONTÓN, Ángel Luis (Dir.). *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1998, p. 121.

Codorniz”, y en otras publicaciones relacionadas con el mundo cinematográfico como “Cámara” o “Primer Plano”. Este escritor ha sido catalogado como un progresista conservador, ya que, pese a tener una tendencia ideológica clara, Fernández Flórez tenía una forma de escribir que algunos, como Fernando Fernán Gómez, califican de izquierdas, libertaria y antimilitarista. El realismo literario¹⁷⁸ del escritor esbozaba un país desolado, triste y atrasado, pero también proyectaba imágenes de la vida cotidiana y nos acercaba a unos personajes reconocibles y entrañables. Fue esa visión cercana de la sociedad española la que provocó que fuese uno de los escritores más admirados de la época por gente ideológicamente alejada. Por otro lado, su labor como censor provocaba que sus obras fuesen susceptibles de ser adaptadas al cine.

Wenceslao Fernández Flórez fue uno de los escritores más adaptados, e incluso participó activamente en la adaptación de los guiones, debido a su gran interés por el cine. Ha hecho alrededor de veintiocho incursiones en el mundo cinematográfico y diez de ellas se adaptaron en la década de los años cuarenta, siendo muchas de ellas oficialmente premiadas y calificadas con la primera categoría. De todas ellas, el autor destaca el trabajo de los directores Rafael Gil, Antonio Román y José Luis Sáenz de Heredia. Según Pilar Couto Cantero¹⁷⁹, la literatura de Fernández Flórez tiene influencias del realismo, de la Generación de 98 y del 27, e incluso de los movimientos de vanguardia de principios de siglo.

Para el autor, el problema de las adaptaciones cinematográficas es que esquematizan las novelas y esquivan la retórica. Sin embargo, en algunas de ellas, como en el *Destino se disculpa*, se mantiene la voz del narrador literario en la narración audiovisual con una voz en *off*, correspondiente a la personificación del Destino. En este film, el autor se da por satisfecho con la adaptación, al poder participar en ella y procurar que sus personajes originales fuesen respetados. Así, en 1942, ya vaticina un exitoso futuro al cine español: “Yo no sé cómo ha de ser nuestro cine; si lo supiese,

¹⁷⁸ Santos Zunzunegui apunta sensatamente, que no se trataría de un “realismo al ras del suelo”, ni realismo social o político. Santos ZUNZUNEGUI. “El Destino se disculpa” en: Julio PÉREZ PERUCHA. *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1997.

¹⁷⁹ Pilar COUTO CANTERO. “Literatura y cine en Wenceslao Fernández Flórez: Años cuarenta” en: Luis FERNÁNDEZ COLORADO; Pilar COUTO CANTERO (Coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº9. (junio, 2001).

mejor que contarlo, lo haría. Pero no vacilo en regalar esta profecía a los hombres de hoy: Vuestros nietos verán un magnifico cine nacional¹⁸⁰”.

Es por ello, que en las revistas del momento se hacen eco del rodaje de este film, ya que se trataba de un film que aunaba a uno de los directores más reconocidos del momento junto con uno de los escritores más admirados. Además, el director era gran seguidor del escritor: “yo he leído siempre mucho y con mucha afición, en especial, a Wenceslao Fernández Flórez. Es uno de los escritores españoles que más me gustan y que he leído con más agrado¹⁸¹”. Fernando Vizcaíno Casas recuerda, en su libro monográfico sobre el director, cómo se gestó el proyecto:

“(José Luis) llamó a Wenceslao y le habló del tema. El autor, a quien no conoció hasta entonces, y que era una persona encantadora, no solo celebró su decisión, sino que incluso colaboró, aportando inteligentes sugerencias. La pareja masculina, básica, procedía del teatro: Rafael Durán lo estaba haciendo, aunque ya se cotizaba también en la pantalla, y Fernando Fernán-Gómez tuvo que alternar el rodaje en Ballesteros con su actuación en el teatro de la Comedia, en una obra de Jardiel Poncela¹⁸²”.

A partir de este contacto entre el autor literario y el director de cine, ambos se disponen a trabajar en la elaboración del guión cinematográfico. Llama la atención la complejidad del guión cinematográfico con respecto al relato original de Fernández Flórez, que tiene una estructura lineal y sencilla.

Los estudios Ballesteros ponen en marcha este gran proyecto con un equipo muy habitual como Manuel Parada en la música, Santamaría en los decorados o Julio Peña en el montaje, pero además en esta ocasión trabajará como director de fotografía Hans Scheib. Éste último tenía mucho prestigio, por lo que la prensa recogió esta noticia con entusiasmo.

¹⁸⁰ Fernández Flórez formaba parte de ese grupo de escritores y cronistas oficialistas que auguraban la llegada de un cine nacional de calidad. Muchos de estos escritores criticaban lo vulgar y provinciano del cine de la República y consideraban que con el nuevo Estado pronto llegaría un cine del que sentirse orgullosos, que equilibrase mercado con identidad nacional. *Primer Plano*. Nº 92. Madrid: 19 de junio de 1942.

¹⁸¹ Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS, *op. cit.*, p.41.

¹⁸² F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op.cit.*, pp.86-87.



Equipo técnico del film. Acebal de pie sujetando la escurturilla de Don Quijote.

El comienzo del film se estrena con la representación humana del Destino, que se enfrenta a la cámara y dirige unas palabras al espectador. El hombre que interpreta la personificación del Destino mira directamente a la cámara para quejarse sobre las lamentaciones de los mortales y, en un momento dado, a fin de conseguir una atmósfera más íntima con el espectador, se dirige al fuera de campo y dice: “¡Apague esa luz!”, haciendo referencia a los elementos cinematográficos. En el relato literario de Wenceslao Fernández Flórez esta figura apenas aparece, sin embargo en la película el Destino cobra forma humana para contarnos la historia que está a punto de comenzar. Con esta presentación, el espectador ya se sitúa en un espacio fantástico donde el Destino, en su representación carnal, se dirige a nosotros, nos habla y se comporta como un ser humano cualquiera. A partir de aquí, el Destino se convierte en el narrador de esta historia, sometiéndola a su capricho. En un momento dado, el Destino se despide de los espectadores para dejar libertad absoluta de decisión a los personajes, para asegurar que el hombre es quien decide su propia vida. De nuevo se dirige al público para despedirse “antes de que se pongan ustedes los abrigos”, haciendo de nuevo referencias

al hecho cinematográfico, y aprovecha para decir a los espectadores/mortales que “usen la moral cristiana y el sentido común”.



Acebal, sentado repasando el guión, dirige su mirada hacia el actor Rafael Durán durante el rodaje.

El film pertenece a un género poco explorado en España, la comedia fantástica, que sigue una estructura narrativa clásica, perfectamente asociable con la comedia norteamericana de la época (*El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, Ernst Lubistch, 1943) y *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)), pero con matices de comedia española. Una suerte de astracanada, picaresca y costumbrismo, donde la fantasía se encuentra con el realismo, y viceversa. Este modelo puede encontrarse en otras películas españolas de la década de los años cuarenta como *¿Quién me compra un lío?* (1940) o *El difunto es un vivo* (1941) de Ignacio F. Iquino, *El sobrino de don Búfalo Bill* (1944) *El pirata Bocanegra* (1946) de Ramón Barreiro, *La vida en un hilo* (1945) de Edgar Neville, *Dos cuentos para dos* (1947) de Luis Lucía. Todo ello hacer recapacitar, y así lo ve también José Luis Castro de Paz -el más reciente experto en el cine de la década de los años cuarenta- en que el supuesto retraso de la estética fílmica española franquista no es tal. Es cierto que no existiese un impulso

desde la administración para hacer este tipo de películas, pero, sin embargo, éstas existen y merecen nuestra consideración.

El film tiene ritmo, gracias a la economía de escenas y presenta una serie de efectos especiales, muy artesanales, pero nacidos de la inventiva del propio equipo técnico de la película. Así vemos como un Teófilo fallecido se aparecerá en forma de percha, en forma de palo de golf, en forma de esculturilla de Don Quijote, en forma de perro o en forma de queso, para advertir a su amigo Ramiro sobre las decisiones que debe tomar. En su última aparición en forma de queso, Teófilo le dice a Ramiro que si su hermana se ha hecho con la mantequería “no es fruto de la casualidad, ha sido la voluntad y la constancia de su hermana y el amor de Valentina”.



Acebal de pie detrás la cámara y al fondo el actor Manolo Morán, a quien maquillan para la escena de la inauguración de la fuente en *El Destino se disculpa*.

Santos Zunzunegui apuntaba la estrecha relación de este film con la película de Capra (*¡Qué bello es vivir!*), al contener ambas un carácter moralizante. Así en este film revela, a través de la figura de El Destino, que ante los conflictos que se sucedan, deben aplicarse “la moral cristiana y el sentido común”, como expresa él mismo al despedirse del film.

Una de las características de este film es el uso de lo metacinematográfico, al combinar inexorablemente el tiempo real de la narración con el tiempo fantástico. El entrometimiento constante del Destino en el relato provoca que los personajes no tengan un desarrollo unitario, ya que éste los lleva a su pasado para que cambien sus equivocadas decisiones o a su futuro para prevenirlos o disuadirlos sobre una decisión que están a punto de tomar en el tiempo presente. La obra se nos revela como un film de dimensiones metacinematográficas a través de “la interpelación directa al espectador, la reivindicación del consciente carácter de disparate de la historia que se va a proponer, la referencia a la parafernalia de los rodajes (...), todo nos habla de la figurativización de ese *Deus ex machina* que mueve los hilos de la ficción cinematográfica¹⁸³”.

Todo esto lleva a que exista en la película una especie de moraleja sobre un principio muy vitalista: que el ser humano ha de levantarse sólo y no debe esperar que sus problemas se solucionen gracias a una ayuda externa. Esta lección es puesta en práctica por todos los personajes del film, de ahí que el Destino acabe abandonándolos a su suerte para que sean ellos los que sigan adelante solos. Castro de Paz, en su excelente y reciente trabajo sobre el film¹⁸⁴, asocia este film con *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga, 1952) al considerar que ambos ofrecen una crítica a la sociedad española de la época. Los dos films describen una sociedad llena de personajes entumecidos que esperan que *alguien* solvete sus penurias, pero ese *alguien* no se presenta. También aparecen personajes que se aprovechan del desencanto de los demás para sacar provecho; es el caso de los personajes interpretados por el actor Manolo Morán en ambos films. En el presente film Morán realiza el papel de un ingeniero manipulador que enuncia discursos populistas en la inauguración de la fuente (que será un auténtico fraude), que tanto recuerda al que hiciera años después en el film de Berlanga.

En el “Boletín Areneros” aparece una noticia que sitúa a Alfonso Acebal en el rodaje del film *El destino se disculpa*:

¹⁸³ ZUNZUNEGUI, Santos. “El Destino se disculpa...”, p. 186.

¹⁸⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO FERNANDO, Jorge. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011, p.105-114.

“Este es el título de la película que con clamoroso éxito fue estrenada en el Palacio de la Música en función de gran gala el pasado día 29. (...) Sobre un argumento del famoso novelista Wenceslao Fernández Flórez, nuestro gran amigo el genial director José Luis Sáenz de Heredia, ha demostrado magistralmente cómo bajo una apariencia original, ágil y simpática, se puede utilizar el Cine nada menos que para afirmar rotundamente la tesis cristiana del libre albedrío del hombre. (...) Felicitamos calurosamente a los Estudios Ballesteros y a todos cuantos intervinieron en el rodaje de dicha película, en cuyo equipo técnico figuran nuestros compañeros de Asociación Rafael Pavón y Andrés Lara (Ingenieros del I.C.A.I.) y Alfonso Acebal (Ayudante de Dirección). La red de Antiguos¹⁸⁵ abarca ya todos los campos¹⁸⁶”.

José M. Borrel realizaría una crítica para la revista *Cine experimental* en la expone que “ha hecho Fernández Flórez el argumento de esta película, que adolece, como era de esperar, de exceso de literatura y falta de acción cinematográfica. Es decir, el argumento es endeble y poco cinematográfico. A pesar de esto, José Luis Sáenz de Heredia ha conseguido, y éste es su gran éxito, obtener una película muy decorosa, con valores muy estimables, que estudiaremos más tarde, y que, a pesar de cierta monotonía en algunos momentos, mantiene el interés del espectador hasta el final¹⁸⁷”. Por otra parte, la crítica de “Cine experimental” también destaca la fotografía de Hans Scheib, “muy precisa en los interiores, sin alardes de efectos; algo dura en los exteriores¹⁸⁸”. Junto a esta crítica, se unirán otras que consideran positivamente el film, sobre todo en las revistas más cercanas al régimen como “Primer Plano”¹⁸⁹.

El propio director también realizaría su propia crítica del film unos años más tarde, en 1949. En su exposición destaca lo importante que fue para él trabajar junto a su admirado Fernández Flórez, sin embargo confiesa que no quedó satisfecho completamente por el resultado final de la película. El no tan conseguido resultado no se debería por causas meramente técnicas (como podría suponerse teniendo en cuenta la

¹⁸⁵ Se refiere a la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio la Inmaculada de Areneros de Madrid, a la que pertenecían Alfonso Acebal, Rafael Pavón y Andrés Lara, entre otros.

¹⁸⁶ *Boletín Areneros*. N°11. Madrid: febrero 1945.

¹⁸⁷ Jose Manuel BORREL. “*El destino se disculpa*, fantasía occidental realizada por José Luis Sáenz de Heredia”. en: *Cine experimental*. N°4. Madrid: marzo de 1945, p.90.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.94.

¹⁸⁹ Rafael de URBANO. “*El destino se disculpa* lleva por subtítulo *Fantasia occidental*”. en: *Primer Plano*. N°206 Madrid: 24 de septiembre de 1944; “José Luis Sáenz de Heredia ha terminado su “fantasia occidental”: *El destino se disculpa*”. en: *Primer Plano*. N°219. Madrid: 26 de diciembre de 1944; A. GARCÍA FIGAR. “*El destino se disculpa*”. en: *Primer Plano*. N° 227. Madrid: 18 de febrero de 1945; José Luis GÓMEZ TELLO. “*El destino se disculpa*”. en: *Primer Plano*. N° 225. Madrid: 4 de febrero de 1945.

dificultad en la realización del trucaje en un film de género fantástico), sino por la pérdida de su esencia humorística:

“Mi opinión en este asunto, o mejor: mi crítica de esta película es poco importante porque carece de objetividad; no puedo decir si es la mejor o la más importante; puedo decir únicamente que es la más difícil. Y no se entienda que cifro esta dificultad en la materialidad de realizar los trucos que en ella se aprendan, sino a lo que antes aludí como “duendes” del humor¹⁹⁰”.

En una de las últimas entrevistas que Sáenz de Heredia concedió explicaba que no seguiría por el camino de la comedia, por una cuestión de mercado. Este film, realizado después de *El Escándalo* (1943), obtuvo menos acogida de público y crítica que el anterior:

“El productor que tenía que hacer cine para ganar dinero, pues, naturalmente, veía que en el drama tenía más acercamiento a las posibilidades económicas que en el humor; y, aunque mis gustos iban más bien hacia la comedia, ya que admiraba a Lubitsch y me hubiese gustado seguir su línea, no logré realizar este propósito. Eso es lo que me hubiera gustado a mí; pero no siempre se puede hacer el cine que uno quiere¹⁹¹”.

4.2.2. *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947)

Producción: Ballesteros S. A. **Producción Ejecutiva:** José Buchs (jefe de producción). **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1947.

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia. **Argumento:** Según las novelas *Mariona Rebull* y *El viudo Rius*, de Ignacio Agustí. **Adaptación:** José Luis Sáenz de Heredia. **Guión:** José Luis Sáenz de Heredia. **Género:** Adaptación literaria/Drama. **Fotografía:** Alfred L. Gilks. **Música:** Manuel Parada de la Puente. **Montaje:** Julio Peña Heredia. **Decoración:** Luis Santamaría, Luis Noaín. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm.

¹⁹⁰ J. Luis SÁENZ DE HEREDIA. “*El destino se disculpa* visto por su realizador en 1949”, Hoja de sala del Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos. Madrid: 17 de junio de 1949.

¹⁹¹ Juan Jullio DE ABAJO DE PABLOS, *op. cit.*, p.24.

Ayte. Dirección: Eduardo de la Fuente, Alfonso Acebal (No acreditado).
Script: Carmen Salas. **Operador:** Mariano Ruiz Capillas (2º op.). **Ayte. Operador:** José Enríquez. **Ayte. Producción:** José Luis Jerez Aloza. **Regidor:** Antonio Montoya.
Peluquería: Julián Ruiz. **Maquillaje:** Carlos Nin Ovejías. **Vestuario:** Vicente Viudes (figurines). **Sastrería:** Peris Hermanos. **Atrezzo:** Jesús Mateos (mobiliario).
Construcción decorados: Ramiro Gómez, Augusto Lega. **Sonido:** Rafael Pavón, Andrés Lara. **Ayte. Sonido:** Plácido Colmenares. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Rodada en:** Barcelona. **Título de rodaje:** *El viudo Rius*.

Distribución: Ballesteros S. A. **Metraje:** 2.919,7 mts. (según otras fuentes, 3.526 mts.). **Duración:** 110 minutos. **Estreno:** Coliseum (Barcelona), el 5 de abril de 1947, presentación Gran Vía (Madrid), el 14 de abril de 1947. **Tiempo Cartelera:** 72 días en el Coliseum. **Calificación:** 3, Rosa (CM), Autorizada únicamente mayores 16 años (CE), 1ª (IM), Interés Nacional. **Premios:** Primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 400.000 pesetas, Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a José Luis Sáenz de Heredia (mejor dirección), José María Seoane (mejor actor), Luis Santamaría (mejores decorados). **Localización:** Copia en Filmoteca de la Generalitat (Barcelona).

Intérpretes: José María Seoane (Joaquín Rius), Sara Montiel (Lula), Blanca de Silos (Mariona Rebull), Tomás Blanco (Ernesto Villar), Alberto Romea (Llobet, padre), Carlos Muñoz (Arturo Llobet, hijo), José María Lado (Rius, padre), Rafael Bardem (Llopis), Mario Berriatúa (Desiderio Rius), Manrique Gil (Pamias), Rosita Yarza (Mercedes), Ramón Martori (joyero Rebull), Cándida Suárez (señora Costa), Adolfo Marsillach (Darío), Santiago Rivero (Moisó), Manuel Guitián (Marín), Francisco Hernández (Raimundo Tell), Mario Beut (sargento), Juana Manso (doncella de Lula); con la intervención del ballet del Teatro del Liceo de Barcelona con los primeros bailarines Juan Magriñá y María de Ávila.

Datos de Distribución:

Copia de 35 mm., distribuida por Enrique Viñals Vicent:

4.600 espectadores.

330,72 euros de recaudación.

Acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con 1.200.000 pesetas.

Sinopsis:

“Drama: 1908. Durante un viaje en tren de Madrid a Barcelona el empresario textil Joaquín Rius narra a la joven Lula, una cantante del “Chantecler” con la que ha mantenido unas breves relaciones, la trágica historia de su matrimonio, con el fin de convencerla de que él no es un buen compañero para ninguna mujer. Su historia comienza quince años atrás. Joaquín, amargado tras la ruptura de sus relaciones con Mariona Rebull, hija de unos acaudalados joyeros barceloneses, mantiene que ya no siente nada por ella. Pero cuando Ernesto, antiguo compañero de colegio y posterior novio de Mariona, acude a visitarlo para pedirle que consuele a la joven ya que él la ha dejado, Rius acude de inmediato a su lado. La boda se celebra en seguida pero, tras el nacimiento de su hijo Desiderio y al tener Joaquín que hacerse cargo de todo el peso de la fábrica tras la muerte de su padre -honrado y ejemplar predecesor-, Mariona comienza a aburrirse de una vida monótona y de un marido que apenas puede dedicarle algún tiempo. La reaparición de Ernesto, de quien Mariona sigue enamorada, provoca la crisis definitiva. Aunque mantienen las apariencias, ella pasa la mayor parte del tiempo en la residencia de verano que la familia tiene en el campo. Allí, durante unos días de fiesta, coinciden Ernesto y Joaquín, provocándose un altercado entre ambos; el marido, desesperado al descubrir su profundo amor por Mariona, echa a Ernesto de la casa. La muchacha finge amar de nuevo a Joaquín; en realidad, parece desear que su marido sea asesinado tras recibir numerosas amenazas anónimas en el clima de inestabilidad política y social que vive Barcelona. Durante una función en el Liceo, Mariona acude al palco de Ernesto poniéndole una disculpa a su marido. Un atentado terrorista -la explosión de la bomba en el Liceo en 1893- provoca la tragedia y Joaquín encuentra abrazados los cadáveres de su mujer y Ernesto. Ya en 1908. La inestabilidad social va en aumento. La huelga dificulta el cumplimiento de los compromisos de la empresa y el propio Rius, junto con alguno de sus trabajadores, se ocupan de trasladar la mercancía hasta el puerto durante la noche. Pero uno de los huelguistas resulta herido por un carro de la fábrica Rius y el empresario es insistentemente amenazado. A pesar de la

protección policial, una noche Rius y su viejo y querido contable Llobet son tiroteados, muriendo éste último. El disgusto, unido a la muerte del rencoroso cajero Pamias tras haber intentado prenderle fuego a la fábrica y a la negativa de su hijo -que acaba de regresar de Londres tras concluir sus estudios- a trabajar en la empresa familiar, deprime profundamente al viudo Rius, que decide dejarlo todo e irse de viaje con Lula. Pero Desiderio, que recapacita ante la pena que embarga a su padre, acude con él a la fábrica. Del brazo de su hijo, como antaño había hecho a diario con su padre, Rius emprende una vez más el camino de la fábrica¹⁹².

José Luis Sáenz de Heredia inicia en 1947 un nuevo proyecto basado en la adaptación de dos novelas del escritor catalán Ignacio Agustí. Estas novelas son “Mariona Rebull” y “El viudo Rius”, y están ambientadas en una Barcelona ochocentista. El texto había sido publicado en 1944 y relataba los avatares de una familia burguesa catalana. La adaptación literaria de esta novela se lleva a cabo con cierta delicadeza debido a que querían realizar un film cuyo relato no resultase ofensivo al público catalán, tan reacio a las producciones nacionales¹⁹³. Además el autor literario estaba vinculado a la Falange, desde su labor como director de la revista “Destino” entre 1944 y 1956. Por tanto, el director tratará de hacer un film dotado de un cierto equilibrio, y en constante negociación. El director explica en una entrevista cuáles fueron los propósitos de la película:

“Lo que pasa en ésta película me pareció que era lo que estaba pasando en Cataluña, por decirlo así, y, concretamente, en Barcelona. Se daba el caso de que había películas a las que no había asistido ni la crítica al estreno. Y el público catalán, a la película española, es que ni se acercaba. Como me parecía que esto era una cuestión que se salía de lo meramente cinematográfico y que entraba en lo nacional, pues en un criterio de romper con cosas que no estaban bien, aproveché el enorme impacto que me hizo la lectura del libro de Agustí, que habla del viudo Rius, una estupenda biografía, para hacer algo de gran calibre. Ahora está injustamente tratado y olvidado por los propios catalanes, por otras razones ya políticas y

¹⁹² Ángel Luis HUESO, *op. cit.*, pp.255-256.

¹⁹³ En el expediente de rodaje aparecen diferentes informes de delegados provinciales que acusan al film de representar una sociedad catalana materialista y de dar un preponderancia al patrono por encima de los obreros. AGA Caja 36/03284.

totalmente desatinadas; porque, Ignacio Agustí, es uno de los grandes escritores que ha tenido en este siglo Cataluña.

Nos pusimos de acuerdo. La dificultad estaba en que era una tetralogía, que creo recordar que no se acabó nunca, pero el título era “Mariona Rebull”, y terminaba con esa cosa extraordinaria de la bomba del Liceo. Luego viene el otro libro, sobre Emilio Rius. Entonces a mí me pareció que, terminar con ese concepto tan triste, era poco inteligente; que había que contar todo adaptándolo como fuera, por grande que fuera la extensión. Lo asumí y lo hice y no en vano están las dos cosas. Y así terminó la historia. Y lo hice con una satisfacción enorme, y con la recompensa de un éxito extraordinario, y, sobre todo, en Barcelona, con lo cual, todas estas cosas del resentimiento del público a algo suyo y a algo muy español, quedaron olvidados; porque éramos españoles todos los que habíamos intervenido en escribirlo, en hacerlo, en rodarlo. Y fue para mí una satisfacción tan grande, que ocurrió -y lo cuento como anécdota-, que vinieron a proponernos, a Ballesteros y a mí, el doblarla en catalán. Pero nos negamos rotundamente a hacerla en catalán, y se pasó totalmente en castellano. Para mí fue una de las grandes satisfacciones, porque, además, mi madre era de Barcelona, y yo tenía por Cataluña y por Barcelona un cariño grande. Y sí, sí fue una satisfacción, en verdad, el éxito que tuve con “Mariona Rebull” en Barcelona¹⁹⁴”.

Sin duda, se trataba de un proyecto que comportaba ciertos riesgos, pero que gustó a la productora “Ballesteros”, que no repararía en gastos. Así pues, la productora contrata al director de fotografía norteamericano Alfred Gilks, a Vicente Viudes como figurinista e invierte en un buen equipo de producción para el rodaje del film en Barcelona. Para el primer papel masculino se hicieron pruebas a Jorge Mistral, pero se desecharon, ya que daba un personaje duro, lejos del hombre indeciso e impersonal que José Luis quería y que José María Seoane haría a la perfección. El resto del reparto principal lo llevarían a cabo Blanca de Silos, procedente del teatro, José María Lado y Tomás Blanco, protagonista éste de la cruenta secuencia de la famosa bomba del Liceu, sin duda una de las mejores del film.

La película sigue una estructura en *flashback*, en el que el protagonista, el empresario Rius (José María Seoane), narra a una joven llamada Lula (Sara Montiel) todo lo acontecido en su vida durante un trayecto en tren de Madrid a Barcelona. A partir de aquí, el film nos describe la vida del empresario Rius y su esposa Mariona

¹⁹⁴ Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS, *op. cit.*, p.45.

Rebull, hasta que ésta fallece, junto a su amante Ernesto Villar (Tomás Blanco), a causa de la bomba que los anarquistas hacen estallar en el Teatro Liceu de Barcelona el siete de noviembre de 1893.

Todo comienza con un largo *flashback* que nos lleva a la calle que conduce a la fábrica de los Rius, donde el viejo padre de Rius instruye a su hijo en los valores del esfuerzo, del trabajo, de la voluntad, pero también de la humildad y buen trato con los trabajadores. Mismos valores que el protagonista transmitirá a su propio hijo casi finalizando el film. Esa firmeza en sus convicciones hace que Rius dirija todo su interés hacia la empresa, dejando de lado el interés por su esposa. Mariona termina sucumbiendo a los encantos del parlamentario Ernesto Villar y enfrentándose a su marido. Existe un diálogo¹⁹⁵ en la película muy esclarecedor sobre los pensamientos del matrimonio (*-¿No eres feliz?-No, y no lo soy porque mi marido no siente la necesidad de serlo. Te importa poco que no te quiera con tal de que no quiera a otro. -¿Cómo no va a importarme que me quieras?. Lo que sucede es que tu cariño lo doy por sentado, porque eres mi mujer y tienes la obligación de quererme. -¿Cómo puedes decir ese disparate? Nadie, ningún humano, puede querer por obligación. El cariño hay que ganarlo y merecerlo. -Defender con tanto fuego esa teoría indica que desconoces por completo el concepto del deber. -Es posible, pero tú, en cambio, no conoces ni has conocido nunca a las mujeres, no me has querido a mí, no quisiste a tu madre, no has querido a ninguna. No las entiendes ni saben para qué existen. [...]Cada vez me extraño más de haberte querido alguna vez, cualquier hombre me parece mejor que tú. Te lo digo sin ningún rencor. No existes).*

Pasado algún tiempo, el matrimonio vuelve a una cierta normalidad con la llegada de un niño que ha venido a satisfacer las expectativas del padre sobre la continuidad de la empresa familiar. Sin embargo, será una normalidad un tanto ambigua, ya que pese a que se juren fidelidad, Mariona sigue viéndose con su amante a escondidas y Rius no da señales de cambio y es sintomática su rendición. Con este descorazonado panorama, llegamos al momento cumbre de la película, el histórico

¹⁹⁵ Este diálogo ha sido recogido por José Luis CASTRO DE PAZ. “Querencias y compromisos. Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta” en: José Luis CASTRO DE PAZ; Jorge NIETO FERNANDO. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011.

bombardeo del Teatro Liceu¹⁹⁶. En el entreacto de la ópera, Mariona se disculpa ante su marido para dirigirse a saludar a unas amistades (“las Puig”) y éste se queda charlando con otros empresarios sobre la difícil situación por la que están pasando debido a las revueltas obreras. Los hombres comentan el caso del asesinato del empresario Llopis y el miedo ante una posible ola de atentados contra empresarios de la ciudad. Reanudándose la ópera, Rius regresa a su palco, pero su esposa, no. A través de un expresivo montaje, vemos cómo el personaje de Rius va dirigiendo su mirada, cada vez más inquieta, a los diferentes palcos buscando a su esposa. Primeros planos del rostro del cada vez más preocupado Rius intercalados con planos generales de varios palcos, donde su esposa no aparece. La mirada de Rius se dirige en orden ascendente hasta llegar al quinto palco, el de las clases populares, donde percibe algunas siluetas. En ese momento, una acelerada panorámica vertical de descenso nos permite seguir el trayecto de la bomba Orsini hasta estrellarse contra el suelo y el encuadre se transforma en un blanco cegador. Una vez desatado el caos producido por la bomba, comienzan las carreras por el pasillo en busca de la salida y comienza también la búsqueda de su mujer. Rius se dirige al quinto palco y encuentra a los amantes abrazados y muertos. Entonces es cuando éste le propina una bofetada al cadáver del amante¹⁹⁷ y carga el de su mujer en sus brazos para sacarla de allí. La secuencia se cierra con las perlas del collar, que Rius colocase a su esposa momentos antes de asistir al teatro, cayendo desparramadas escalones abajo. Sutil expresión de la tragedia vivida por esta familia burguesa.

¹⁹⁶ El director cambia algunos detalles de aquel momento histórico como la ópera *Guillermo Tell* de Rossini por *Aida* de Verdi, aunque por lo demás, tratará de ser fiel al acontecimiento.

¹⁹⁷ Sobre la consideración de esta escena por parte del director, éste dice lo siguiente en un entrevista: “Sí, efectivamente, había escenas fuertes, como la que usted acaba de mencionar. Pero quiero decir que las escenas fuertes, cuando tienen fundamento y razón de existir, desde el adulterio hasta lo más bajo, se pueden hacer siempre que, lo que se haga, se trate con respeto. Lo que pasa es que, en la mayor parte del cine que están produciendo ahora, utilizan cualquier pretexto para hacer todo lo contrario y darse el gusto de sacar a una señora desnuda o hacer una apología de la corrupción. A mí me parece que, para hacer esto, tiene que existir una censura; porque, permitir que se quiera sacar partido a cosas que son abyectas, no se debe consentir. Ahora, toda la culpa se le achaca a la Censura de entonces. Hay un libro que me ha regalado Jaime de Armiñán, gran compañero y gran director de cine, que está hecho en la época de Pilar Miró y Pilar Miró se pone muy contenta con el prólogo del libro. Dice: “Cuando me senté en aquel despacho y ví que aquellos teléfonos eran los que nos habían impedido hacer el cine que queríamos hacer...” y yo le contesto: “Pues ya estás sentada en el despacho, ya...Pero, ¿qué habéis hecho? Nada, hombre, no habéis hecho nada...” Lo único que se salva ahora, como válido, es el Oscar de José Luis Garcí, estupendo y merecidísimo, pero es al único punto que se puede mirar con decoro y con cierta admiración; porque, de los demás, uno se pregunta: ¿qué fue del cine ése que no se os dejaba hacer? No se os dejaba hacer, de acuerdo, ya hasta lo admito; pero lo habéis hecho luego, cuando habéis querido, y, la verdad, es que , lo habéis hecho, y lo que se está viendo hoy en día, es un asco. Yo no sé su opinión, la de usted; pero la mía es que no hay cine hoy en España.” Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS, *op. cit.*, p.49.

De nuevo vemos, entre el equipo técnico del film, a algunos miembros de la Asociación de Antiguos Alumnos de Areneros como Rafael Pavón (Ingeniero director de los Estudios Ballesteros), Andrés Lara (Ingeniero de sonido) y José María Dalda (ayudante de cámara). Todos ellos ya habían trabajado en *El escándalo*.

El ayudante de dirección Alfonso Acebal, también miembro de los *Antiguos* y técnico en plantilla de Ballesteros, comentaría que se realizó “una obra ambiciosa, saturada de calidades auténticamente humanas, sin “amnesias” ni retorcimientos psicoanalíticos¹⁹⁸”.

En líneas generales, el film tendría muy buena acogida por la crítica y la opinión periodística¹⁹⁹. Antonio Barbero, en un artículo sobre la obra del director, dice de la película que “*Mariona Rebull* es una suma de aciertos, que empiezan en la elección de las novelas de Ignacio Agustí, historia de una familia de industriales barceloneses, magnífica como captación de ambiente y riquísima en la exposición de tipos, caracteres y conflictos sentimentales, tan perfectamente traducidos a la imagen que hacen de *Mariona Rebull* la primera película y una de las más hondas, emotivas y vibrantes películas psicológicas que ha producido nuestro cine²⁰⁰”.

El estreno del film se realiza en el cine Coliseum de Barcelona y así lo describió la crítica: “el estreno de *Mariona Rebull* en sesión de gran gala en el cine Coliseum, ha revestido caracteres de auténtica solemnidad y no le ha faltado, además, el hálito humano que la rebotante humanidad de la película requiere. Contra la indiferencia -la hostilidad incluso algunas veces- con que se acogen la mayor parte de los estrenos nacionales -y ello debido a múltiples causas que vienen siendo expuestas y analizadas y que no es del caso recordar aquí-, el estreno de *Mariona Rebull* ha sido acogido con un interés manifiesto [...]”²⁰¹.

¹⁹⁸ *Boletín Areneros*. Madrid: 20 mayo 1947.

¹⁹⁹ *ABC*. Madrid: 29 abril de 1947; *Diario Español*. Madrid: 11 mayo de 1947; *Yugo*. Madrid: 29 mayo de 1948.

²⁰⁰ Antonio BARBERO. “Biografía de un director español. José Luis Sáenz de Heredia”. en: *Revista Internacional del Cine*. Nº 17-18. Madrid: julio-agosto de 1955.

²⁰¹ Josep TORRELLA. “El estreno de *Mariona Rebull*”. en: *Primer Plano*. Nº 339. Madrid: 13 de abril de 1947.

Posteriormente, se realizará el estreno en el cine Gran Vía de Madrid, donde asistirá Alfonso Acebal, ayudante de dirección del film. Una fotografía atestigua su presencia.



Acebal junto al director Sáenz de Heredia y los actores principales en el estreno del film el 14 de abril de 1947 en el cine “Gran Vía” de Madrid.

Vizcaíno Casas²⁰² considera este film como uno de los mejores del director. No sólo por su buena calidad técnica, buen trabajo de interpretación y buena acogida del público, sino porque supo desafiar las condiciones económicas de posguerra europea: problemas de abastecimiento de película virgen. Para superar este obstáculo, la España del franquismo recurriría en ocasiones al estraperlo.

4.2.3. *El Marqués de Salamanca* (Edgar Neville, 1948)

²⁰² F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op.cit.*, pp.88-89.

Producción: Comisión Oficial del Primer Centenario del Ferrocarril en España, Edgar Neville. **Productor Ejecutivo:** Fernando Tercero (jefe de producción). **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1948.

Dirección: Edgar Neville. **Argumento:** Tomás Borrás Bermejo. **Guión:** Edgar Neville (guión técnico). **Género/Asunto:** Biografía, Histórica. **Fotografía:** Manuel Berenguer. **Música:** José Muñoz Molleda. **Montaje:** Sara Ontañón. **Decoración:** Sigfrido Burmann. **Color:** B/N. **Paso:** 35mm.

Ayte. Dirección: José Martín, Alfonso Acebal. **Script:** Francisco Illera. **Operador:** Félix Ruiz Mirón (2º op.) **Foto-fija:** Manuel Novoa. **Ayte. Producción:** Victoriano Giraldo, Ángel Ortega. **Ayte. Decoración:** Gil Parrondo. **Regidor:** Luciano Díaz. **Peluquería:** Julián Ruiz. **Maquillaje:** Julián Ruiz. **Vestuario:** Vicente Viudes (figurines), Encarnación Gutiérrez (vestuario damas de la reina), Marbel (vestuario Conchita Montes y las reinas), Alberto Ranz (vestuario Alfredo Mayo). **Sastrería:** Humberto Cornejo. **Atrezzo:** Antonio Luna. **Construcción decorados:** Francisco R. Asensio. **Sonido:** Antonio Alonso. **Agradecimientos:** A aquellos que han facilitado el rodaje en los antiguos palacios madrileños del marqués de Salamanca y Fernán Núñez; Santoña y Puebla del Maestre, Palacio de las Cortes y Real Sitio de Aranjuez, así como a los que han cedido objetos de arte, cuadros y joyas de la época romántica. **Asesores:** José María Alonso Pesquera (asesor técnico de producción), Mariano Rodríguez de Rivas (asesor artístico). **Laboratorios:** Arroyo (Madrid). **Estudios:** C. E. A. (Madrid). **Rodada en:** Aranjuez (Palacio Real, Estación), provincia de Madrid (Museo Romántico, Palacio de Fernán Núñez). **Periodo de rodaje:** 15-7-1948 - 27-9-1948.

Distribución: Mercurio Films. **Metraje:** 3.800 mts. **Duración:** 93 minutos. **Estreno:** Callao (Madrid), el 13 de diciembre de 1948. **Tiempo Cartelera:** 14 días en Callao. **Calificación:** Tolerada menores 16 años (CE), 1ª (IM), 1ª A (DO), 4 permisos (DO).

Intérpretes: Alfredo Mayo (José de Salamanca), Conchita Montes (María Buschenthal), Jacinto San Emeterio (Alfonso XII), Enrique Guitart (Narváez), Guillermo Marín (banquero Buschenthal), Manuel Kayser (ingeniero Pedro Miranda), Fulgencio Noguerras (Estébanez Calderón), Manuel Llaneza (Cossío, secretario de Salamanca), Lupe Sino (Pura), Carlota Bilbao (Isabel II), María Cañete (María

Cristina), Alfonso Horna (Mendizábal), Miguel Pastor Mata (Nicolás María Rivero), Emilio Ruiz de Córdoba (González Bravo), María Luisa Moneró (amiga de María Buschenthal), Alfonso Albalat (jinete), Manuel Arbó (Manuel Galán), Arturo Marín (Sarmiento), Joaquín Bergía (acompañante), María Ángeles Acevedo (criada de la posada), Ángel Álvarez (fondista), Alfonso Herrero (ujier del congreso), Horacio Socías (presidente del Congreso), Fernando Aguirre (diputado Rodríguez Villaamil), Xan das Bolas (conserje Museo de Cera), Julio Infiesta (Raúl), Casimiro Hurtado (Nemesio), Antonio del Pino (Merdivil), Elvira Real (Bolera), Ángel López Somoza (hombre del clavel), Alfonso de Córdoba (petimetre), Enrique Núñez (petimetre), Eugène Deslaw (embajador), Gloria de Madrid (bailarina gorda), Pablo Álvarez Rubio (orador), José Caparrós (muchacho), Andrés Palacios (agente de bolsa), José María Rodríguez (ujier del Ministerio), Luis Pavón Acosta (presidente del Consejo de Ministros), Manuel Miranda (sastre), José Latorre (doctor Calderón), Manuel Requena (cocinero de Salamanca), Joaquín Burgos (emisario), Francisco Bernal (ingeniero de la Zurriola), Julia Pacheco (espectadora), Elisa Méndez (espectadora), Luciano Díaz (paleta), Benito Cobeña (capitalista 1º), Julio Francés (capitalista 2º), Agustín Laguilloat (capitalista 3º), Pat Clark (La Guy), Gabriel Algara (director del ballet), Violeta Smit, Ivonne Lamarr.

Premios: mención honorífica del Sindicato en el años 1948.

Acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con 630.000 pesetas.

Mención honorífica del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Coste: 2.100.000 pesetas²⁰³.

Sinopsis:

“Se cuenta la trayectoria personal de don José de Salamanca entre 1835, fecha de su llegada a Madrid como diputado por Málaga y 1870 momento en que, ya anciano, se encuentra en una precaria situación económica. La película recoge los aspectos más relevantes de la vida de este famoso financiero haciendo hincapié en sus complicadas relaciones con Narváez y con María Buschenthal, esposa del banquero del mismo apellido, con la que se entendió muy bien a la hora de valorar negativamente el estrecho

²⁰³ Juan Antonio CABERO, *op. cit.*, p. 625.

y provinciano ambiente cultural y financiero en el que ambos se desenvolvían. Es mostrada con detalle la actividad de Salamanca como promotor de ferrocarriles -en concreto la línea Madrid-Aranjuez- y los trabajos de diseño y edificación del barrio que llevará su nombre. Paralelamente, se evoca el clima del Madrid de Isabel II con las luchas políticas callejeras, las funciones del Circo de Paul y las recepciones en el Palacio Real²⁰⁴.

En el año 1947, un artículo²⁰⁵ publicado en el diario “ABC” informaba sobre un film que se estaba preparando con el objetivo de celebrar el centenario del nacimiento del ferrocarril. El artículo apunta que el rodaje comenzará en día 15 de julio y que la película será producida por el Ministerio de Obras Públicas a través de la Comisión Nacional del Centenario del Ferrocarril Español. El director del film será Edgar Neville, el jefe de producción será Fernando Tercero, el asesor artístico Mariano Rodríguez de Rivas, quien fuera director del Museo Romántico y cronista de la villa de Madrid. El asesor técnico Alonso Pesquera, el jefe de operadores Berenguer y los decorados Burmann. El artículo añade que el ayudante de dirección correrá a cargo de Alfonso Acebal, el argumento es de Tomás Borrás y el rodaje se efectuará en los estudios “C.E.A”.

Para el rodaje se reconstruirán los dos primeros ferrocarriles que hubo en España: el de Barcelona a Mataró y el de Madrid a Aranjuez.

Un año antes del rodaje del film la idea del director sobre lo que quería realizar es la siguiente: “Tema histórico sobre determinada figura, cuyo nombre cayó en previsión de posibles piratas. No será un tema grandilocuente. Se presta, incluso, a ser tratado con cierta ironía. Hay en la figura, en el hecho y en la época, atractivos suficientes para lograr un film extraordinario²⁰⁶”.

El 24 de noviembre de 1948 se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica compuesta por Gabriel García Espina como Presidente, Guillermo de Reyna como Vicepresidente, el sacerdote Antonio Garau Planas como Vocal

²⁰⁴ Ángel Luis HUESO, *op. cit.*, p. 257.

²⁰⁵ ABC. Madrid: 8 de julio 1947.

²⁰⁶ Edgar NEVILLE. “*El Marqués de Salamanca*”. en: *Cámara*. Nº 96. Madrid: 1 de enero de 1947.

Eclesiástico y Manuel Torres López, Pedro Mourlane Michelena, Fernando de Galainena, Joaquín Soriano, David Jato y Luis Fernando de Igoa como Vocales. También participó Santos Alcocer como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la película *El Marqués de Salamanca*, la cual está compuesta de once rollos y 3.300 metros.

La película será aceptada por la Junta y se considerará tolerada a menores. Se autoriza su exportación al extranjero, su exhibición en locales de primera y segunda categoría y se le otorga cinco permisos de doblaje. Se le reconoce como de primera categoría tipo A, aunque la Junta debatirá sobre la posibilidad de considerar el film de Interés Nacional.



Acebal, sentado a la izquierda, y Neville, de pie a la derecha, durante el rodaje.

Por una parte, Guillermo de Reyna, Manuel Torres López, Pedro Mourlane Michelena y David Jato optan por la clasificación de Interés Nacional de la película porque “reconstituye la vida del marqués con fidelidad histórica y con nobleza²⁰⁷” y, por otra parte, Fernando de Galainena, Luis Fernando de Igoa y Santos Alcocer opinan que sólo quizás deba proponerse tal categoría al film. Igoa y Alcocer puntualizan que se

²⁰⁷ AGA Caja 36/3343.

trataría de una película poco comercial, que puede resultar falta de interés en algunos momentos. Por otra parte, De Reyna y Galainena coinciden en sus informes sobre la valoración negativa que hacen del personaje de Alfonso XII, al considerar sus interpelaciones son excesivas. Sin embargo, en los que todos coinciden es en la calidad de la película en cuanto a su producción, destacando la espléndida ambientación y gran trabajo en indumentaria y decorados.

La película tiene la peculiaridad, de aparte de ser un *biopic* de la época de las grandes producciones de “CIFESA”, está muy bien ambientada y con un ritmo fuera de lo común. Edgar Neville representa la vida y la obra del Marqués de Salamanca, banquero y político español, cuyo personaje es interpretado por Alfredo Mayo. Neville nos acerca una aquella época de revoluciones, destronamientos e intento de progreso en una España aún anclada en pasadas glorias y en sus colonias, que empezaban a tambalearse, como la propia monarquía, primero con la regencia y luego el entronamiento de ISABEL II, la reina niña. La película *El marqués de Salamanca* evoca entonces la vida de José de Salamanca, con sus éxitos y sus fracasos financieros; su actividad como constructor de ferrocarriles y como promotor de las obras de ensanche de la ciudad de Madrid; sus difíciles relaciones con Ramón María Narváez y Campos, duque de Valencia (presidente del consejo de ministros varias veces) y con María Buschental, esposa de un banquero del mismo apellido y fiel amiga del marqués.



Acebal junto a los actores principales en el rodaje del film.

José de Salamanca consiguió traer el tren a Madrid, además de racionalizar el urbanismo de la ciudad y construir en la capital algunos de los teatros más modernos del momento. También tuvo una gran influencia en política al ser ministro de Hacienda en 1847. En efecto, la primera línea en la España continental se inauguró entre Barcelona y Mataró (28,6 kilómetros) en 1848. De hecho, la primera línea española fue la que hacía el enlace entre la rica región agrícola de Güines a Bejual y al puerto de La Habana en la isla de Cuba (inauguración el 19 de noviembre de 1837). La línea cubana era también la primera iberoamericana.



El ayudante de dirección, Acebal, repasa el guión junto al actor protagonista Alfredo Mayo.

Emprender la realización de un film histórico, requiere un determinado posicionamiento por parte del director; a este efecto, Neville consideraba que “podemos hacer películas históricas, aunque con ese género hay que tener mucho cuidado, pues no se puede olvidar que una de las condiciones necesarias en las películas es que entretenga al público, que le cautive y le apasione, y el género histórico, me refiero, naturalmente, a las grandes películas de trajes, es propenso a un pausado ritmo peligrosísimo, y por tanto, hay que hacerlo con una habilidad y, sobre todo, con una agilidad extrema para

evitar caer en ese defecto. (...) El argumento (hablando de sus anteriores películas *La torre de los siete jorobados* (1944), *El crimen de la calle de Bordadores* (1946) y *Domingo de Carnaval* (1945)) de todo ello era para mí lo que tenía menos importancia; lo que era preciso fotografiar y conseguir era el ambiente, el espeso ambiente de cada época, los ademanes, las costumbres y las frases de los personajes, el darle el valor necesario a los muebles de aquellas épocas, a los “bibelots” y a lo que colgaba de las paredes, a los “portiers” y a las borlas de peluche que colgaban de las butacas, y, sobre todo, a las reacciones de los personajes, que también tienen su “época”, ya que todos los términos de valoración han cambiado de tal modo que casi ninguno de los conflictos de los dramas clásicos justifican hoy para nosotros la actitud extrema de sus personajes²⁰⁸.

La película comienza con el texto “La Comisión Organizadora del Primer Centenario del Ferrocarril en España presenta”. Estudio biográfico de Tomás Borrás. Guión cinematográfico-Edgar Neville. A partir de aquí, el film sigue la estructura en flashback y comienza mostrando al protagonista “tan pobre como cuando llegó a Madrid allá por el año 1835”. También aprovecha el recurso del narrador, muy común en este tipo de films. La película tiene ritmo y las secuencias son cortas.

Tal como presenta a los personajes ridiculiza el debate político. Vemos una conversación entre el Rey en el que se menciona la frase “soy conservador, aunque aún no tengo nada que conservar”, mofándose de la propia palabra. El actor que interpreta a Alfonso XII hace un trabajo muy forzado.

Uno de los hechos históricos narrados en este film tuvo lugar el 7 de febrero de 1851 se inaugura la línea Madrid-Aranjuez (cuyo trayecto duraría una hora) en presencia de Isabel II. El paseo de la reinas se convirtió en el primer proyecto de envergadura que acometió el Marqués²⁰⁹. Sin embargo, la instrucción del ferrocarril

²⁰⁸ *Primer Plano*. Nº 315. Madrid: 27 de octubre de 1946.

²⁰⁹ Este hecho histórico fue narrado por el propio José de Salamanca de la siguiente manera: “En noviembre de 1850, habíamos hecho las pruebas definitivas, con asistencia de la reina María Cristina. Conservo la reseña de los periódicos de la época: “Una poderosa corriente de vida, simbolizada en el tren, va atravesando las tierras incultas, los pueblos abandonados, las hoscas aldeas, y como purificándolos por el fuego, los transforma y enriquece”; guardo esta cita de un célebre cronista que había hecho el viaje. Vale la pena completarla con la descripción de lo acontecido, según el mismo cronista: “Primero salió la máquina correo, adornada con flores y banderas, en la cual iban el ingeniero Azofra y el señor Garvia. Luego, el convoy real, compuesto de cuatro lujosos coches, dos de primera y dos de segunda, arrastrados por la hermosa máquina *Madrileña*, también ricamente adornada. En ésta iban don José de Salamanca, gran propulsor de la empresa, y el primer ingeniero, don Pedro Miranda. El tren arrancó despacio,

también tuvo sus detractores como se cuenta en el film: “Los hombres de ciencias lo desapruban debido a los posibles problemas pulmonares que pueden desarrollar, quema de bosques, montañas y por lo que consideran que “un ferrocarril es una fantasía”.” Además el Marqués tiene que ganar la partida a otros competidores, como el Señor Diada quiere hacer el ferrocarril entre Barcelona y Mataró.

En un momento dado, el proyecto se ve afectado por el Concordato de la Santa Sede, que no se firma y cae la bolsa. “Es usted un manirroto y acabará en una buhardilla”. Existe una especie de conspiración en contra del Marqués de Salamanca. Le quemaron los cuadros, entre los que se encuentran obras del Greco.

Mientras su proyecto fracasa en España, construye ferrocarriles en los estados danubianos, uno en California y una red de ferrocarriles en los Estados Pontificios. Cuando está en el extranjero se entera de que se va a llevar a cabo la línea entre Barcelona y Mataró.

José de Salamanca vuelve a España a responder las acusaciones que le habían hecho. Y él sigue con su idea de querer “modernizar España”.

majestuoso, en medio de un silencio impresionante, y luego siguió rápidamente, coronado de penachos de humo, y pronto desapareció entre los aplausos de la multitud.

Acompañando a la reina María Cristina y al duque de Riánsares iban en el tren dos individuos de la junta de gobierno, don Juan Manuel Calderón, el conde de Retamoso, don Alejandro Llorente. Y además, don Luis María Pastor, don Francisco Brocca y don José López Bonal, que, con los antes citados, había recibido a su majestad. Además hicieron el encantador viaje los duques de San Carlos, marqueses de Miraflores, Valverde y viuda de Vielcastels, la vizcondesa de la Armería, la señora de Quinto y otros individuos... Dos horas tardó el convoy en hacer el recorrido, desde la una y cuarto a las tres y cuarto. En todas las estaciones del tránsito, Villaverde, Getafe, Pinto, Valdemoro, Ciempozuelos, Seseña y el apeadero de Las Yeguas, salió el vecindario, lo mismo a la ida que a la vuelta, y aplaudió con entusiasmo a los viajeros. En Aranjuez fueron obsequiados la reina Cristina y los expedicionarios con una gran merienda en la quinta. Todos se deshicieron en elogios y en frases de admiración: ¡Es asombroso...! ¡Parece increíble...! ¡Qué dirían nuestros abuelos si levantaran la cabeza...!”

Puede que haya una gran carga de ingenuidad en esta reseña. Al cabo de los años la releo divertido. Y que no me diga nadie que yo la pagué, que aquel periódico era mío o que el cronista trabajaba en mis oficinas, como escribiría, o tal vez escribió, alguno de aquellos libelos clandestinos del tiempo, *El Guirigay*, *El Murciélagos*, *El Tío Camorra*, o cualquier otro de los que tenían una concepción grosera de la vida o de la historia. Que hubo muchos, como yo pude comprobar, y sufrir, en tantas ocasiones.”, Eduardo G. RICO. *Yo, José de Salamanca, el “Gran Bribón”*. Barcelona: Ed. Planeta, 1993, pp.122-123.

Así se inauguraba la línea Madrid-Aranjuez con todo tipo de festejos, cuya organización quedó a cargo de Canovas del Castillo. Además, el arzobispo de Toledo, monseñor Bonet y Orbe bendijo las locomotoras que llevaban el nombre *Isabel*, *Madrileña*, *Cristina*, *Francisco de Asís* y *Hernán Cortés*. Eduardo Rico explicaba en su biografía del marqués de Salamanca que “siempre corrió la fábula de que los últimos carriles cercanos a la puerta de palacio eran de plata, pero José de Salamanca desmiente este hecho y considera que confidencias de este tipo ayudaron a crear su imagen de hombre espléndido.” Eduardo G. RICO, *op. cit.*, p. 134.



Acebal, a la derecha, en una escena del rodaje.

Integrado de nuevo en la sociedad madrileña, va al teatro y ve “Don Juan”. Parecen mofarse de la obra y decide reformar otro teatro donde se interpreta “El lago de los cisnes”. Además de modernizar el teatro, ofrece entrada gratuita. Existen algunas escenas de carácter cómico como un diálogo absurdo entre una actriz norteamericana y un señor italiano.

Uno de los personajes más interesantes puede ser el del mayordomo, que siempre está presumiendo de los bienes y de las mujeres de las que ha disfrutado y disfruta el Marqués. Una especie de Sancho Panza que lanza proclamas sobre el bien hacer de su amo. Así de nuevo, Neville retrata una sociedad decimonónica con un tono irónico.

El personaje del Marqués es representado como un tipo peculiar, con sentido del humor. Síntoma del poco tiempo que tiene el Marqués para la vida privada o de cómo elude determinados momentos íntimos por motivos laborales se observa en frases como: “Siempre te las arreglas que cuando me vas a hablar de amor, lleguen los ingenieros”, que le espeta María Buschental, mientras intenta que éste le preste más atención.



La actriz Conchita Montes, a la izquierda, en una escena de baile del film. Acebal, tras ella, permanece atento a las instrucciones del director.

José de Salamanca era un hombre preocupado por tener una posición económica y social relevante en la sociedad española del momento. Así se describía a sí mismo: “...Yo iba al Congreso y a la Bolsa, de la carrera de San Jerónimo a la calle de Carretas, todos los días. Y gané dinero, amueblé mi casa de la calle de Alcalá, compré un coche, luego otros dos. Todas las semanas invitaba a almorzar en mi casa a todos mis amigos. Comprendí que ganar mucho dinero era condición esencial para significar algo en aquella sociedad. Ganar mucho dinero... y gastarlo. Comprobé que dinero y poder se identificaban, y todos jugaban a la Bolsa: la familia real, la aristocracia antigua y la nueva, los generales, los políticos y hasta algún escritor romántico de los de más éxito²¹⁰”.

En la película se centra en dos aspectos fundamentales de la vida de Salamanca: la Bolsa y el ferrocarril. Y también en el buen trato que mantuvo con la reina Isabel II. La inauguración del ferrocarril y estuvo acompañado de festejos y bailes ofrecidas por la monarquía. En uno de esos bailes, José de Salamanca tuvo ocasión de

²¹⁰ Eduardo G. RICO, *op. cit.*, p. 54.

hablar con la reina, además de con otros viejos amigos, como el general y conde de Reus Juan Prim y el general Fernández de Córdova²¹¹. La reina Isabel II estrenaba en aquel baile dos nuevas danzas: la “varsovia” y el “chotis”; en un momento del baile, la reina se aproximó al marqués y le dijo que tenía la intención de hablar con él aquella noche. Ya entrada la madrugada, la reina condujo al marqués a un salón contiguo a la sala del baile. Allí estaba acompañada de María Cristina, don Francisco de Paula y otras personalidades de la familia real. La conversación mantenida entre ambos fue iniciada por la propia reina que no tardaba en felicitar al financiero por llevar a cabo un proyecto de tal envergadura:

“-Tengo que felicitarte, Salamanca. Parece que la buena noticia ya se acerca. ¿Podrás, de verdad, llevarme a Aranjuez en una hora?

-Intentaré cumplir la promesa, majestad. Quiero haceros saber que la locomotora de ese primer tren llevará vuestro nombre: *Isabel*.

-Sin duda será el acontecimiento más importante de mi reinado.

- Espero que lo sea, majestad²¹²”.

El marqués de Salamanca ha destacado siempre su gran entrega y amistad con la reina Isabel y de cómo ésta en varias ocasiones se acercó a él para apoyar su proyecto, para hablarle de lo importante que sería éste en su reinado y para lamentarse de que no se hubiese creído en su proyecto lo suficiente y por ello éste sufrió varios retrasos y problemas a lo largo de su desarrollo. Si es cierto que no fue el hito más importante del reinado isabelino, está claro que el ferrocarril y el telégrafo significaron una transformación en el tiempo y en el espacio, como decían los promotores ingleses.

²¹¹ Exitó un intercambio de impresiones sobre la actualidad española entre José de Salamanca y Juan Prim, como el propio José explicó: “Y, efectivamente, me encontré con amistades antiguas: Juan Prim, ya general y conde de Reus, y el general Fernández de Córdova. Mucho tenía yo que hablar de Fernández de Córdova y su apuesta por Narváez en un momento crítico para mí, a cambio de un puesto en el Gobierno que había sucedido al mío. “Arrieros somos...”, le dije con ironía. “No, no, Pepe Salamanca... Pronto tendremos que cambiar lo de arrieros por maquinistas, fogoneros, o algo así ¿no?” me replicó sonriente. Prim, tan inquieto como siempre, la mirada viva, parecía hallarse en otro mundo.

-La revolución está sin hacer, Salamanca. Perdiste la ocasión de cambiar la historia.

-Hice y hago todo lo que está en mi mano para cambiarla, mi general. Por lo menos he intentado desde siempre infundir a este país un fisonomía más moderna, más civilizada”. Eduardo G. RICO, *op. cit.*, p.125.

²¹² *Ibidem*.

Por otra parte, José de Salamanca se había hecho amigo del poeta y político conservador Ramón de Campoamor, que haría en verso una auténtica apología del ferrocarril.

La película se estrenó en el muy selecto cine madrileño Callao y en función de Gran Gala en la noche del día 13 de diciembre de 1948 en presencia de varios ministros, autoridades, personalidades de las letras, de las artes y del cine, y en particular del famoso pintor Salvador Dalí.



El director y su ayudante repasan el guión del film durante el rodaje.

Una noticia del diario “ABC” -fechado el 23 de octubre de 1992- explicaba que este film, que se creía desaparecido desde hacía cuarenta años, había sido puesto en circulación gracias a los expertos de la Filmoteca y a la distribuidora que localizó una copia en México.



Acebal, junto al actor Alfredo Mayo, en una cena con motivo de la finalización del rodaje.

4.2.4. *Las Aguas Bajan Negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948)

Productor: Colonial AJE. **Productor Ejecutivo:** Jesús Rubiera, Eladio Alonso Sagredo (directores de producción), Eduardo de la Fuente Vázquez (jefe de producción). **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1948.

Director: José Luis Sáenz de Heredia. **Argumento:** Según la novela *La aldea perdida*, de Armando Palacio Valdés. **Guión adaptado:** Carlos Blanco (guión literario) y José Luis Sáenz de Heredia (guión técnico). **Diálogos:** Carlos Blanco. **Género:** Adaptación literaria/Drama. **Fotografía:** Alfredo Fraile y César Fraile (interiores), José Fernández Aguayo (exteriores). **Música:** Manuel Parada de la Puente y Jesús García Leoz. **Canciones:** Interpretadas por los coros y vaqueros de Alzada de Luarca. **Montaje:** Julio Peña Heredia. **Decorador:** Luis Santamaría. **Color:** B/N. **Paso:** 35mm.

Ayte. Director: Alfonso Acebal (No acreditado), Antonio Montoya. **Script:** Carmen Salas. **Operador:** César Benítez (2º op.), César Fraile (2º op.), Francisco Sempere (2º op. exteriores). **Ayte. Operador:** Ángel Ampuero, Salvador Gil. **Foto-fija:** Godofredo Pacheco. **Ayte. Producción:** Rafael Carrillo. **Aytes. Decorados:** Luis Noaín, Félix

Montero, J. M. Fernández Montes. **Peluquería:** Julián Ruiz Prieto (hijo). **Maquillaje:** Juan José Farsac. **Vestuario:** José Caballero (figurines), Encarnación Gutiérrez (modista), Humberto Cornejo (sastre). **Atrezzo:** Jesús Mateos (mobiliario) y Luis Jimeno (instalaciones industriales). **Constructor decorados:** Francisco Canet Cubel. **Sistema Sonido:** Eurocord-Klangfilm. **Ingeniero de sonido:** Antonio Alonso. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** C.E.A. (Madrid).

Distribuidor: Balleteros. **Metraje:** 3.800 metros. **Duración:** 100 minutos. **Estreno:** Avenida (Madrid), el 28 de octubre de 1948, en sesión de gran gala; Alexandra (Barcelona), el 6 de junio de 1949. **Tiempo Cartelera:** 6 semanas en Avenida. **Calificación:** .: 2, Azul (CM), Autorizada únicamente mayores 16 años (CE), 1ª (IM), 2 permisos (IM), 1ª A (DO), 4 permisos (DO). **Premios:** 5º premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 300.000 pesetas. Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a Luis Pérez de León (mejor actor secundario). Loc.: Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Intérpretes: Charito Granados (Carmina), Adriano Rimoldi (Nolo), José María Lado (Goro), Mary Delgado (Beatriz), Tomás Blanco (Sergio), Fernando Fernández de Córdoba (don César), José Jaspe (Plutón), Luis Pérez de León (padre Prisco), Manuel Kayser (don Armando), Antonia Plana (Felicia), Antonio Riquelme (doctor), Félix Fernández (Martinián), Alfonso Horna (encargado del ascensor de la mina), Julia Caba Alba (criada), Manuel San Román (coronel), Rufino Inglés (sargento), Mario Berriatúa (Celso), Carlos Casaravilla (don Félix), Raúl Cancio (capitán), Carlos Agosti (Quino), Pablo Álvarez Rubio (viajero), Elisa Méndez (dama), Guillermo Cereceda (Jorge, el cochero), Casimiro Hurtado (Antón).

Datos de Distribución:

Copia de 35 mm., distribuida por “Ballesteros”:

2.545 espectadores.

137,13 euros de recaudación.

Acogida al crédito del Sindicato Nacional de Espectáculo con 1.200.000 pesetas.

Premio 5° del Sindicato Nacional del Espectáculo. 300.000 pesetas²¹³.

Sinopsis:

“La historia comienza hacia 1839, durante la primera guerra carlista, en la aldea asturiana de Rubiercos. Hasta allí llegan el coronel don Álvaro Moscoso y su hija doña Beatriz a su casa “La Fontana” antes de embarcarse hacia Santiago de Cuba donde el coronel ha sido destinado. La intención de doña Beatriz era reunirse con un capitán carlista con el que se casó en secreto hace un año y del que espera un hijo; sin embargo, cuando el capitán intenta escapar, muere a manos de una patrulla isabelina. Han pasado veinte años. Carmina, la hija de doña Beatriz, vive en “La Fontana” con Goro y Felicia, los caseros, a quienes cree sus padres y que han recibido en cesión la finca. La muchacha está enamorada de Nolo, un joven vaquero con quien piensa casarse, pero todavía no disponen del dinero suficiente. Al mismo tiempo llegan a la aldea los encargados de la Compañía Minera del Norte para convencer a la gente de Rubiercos, y en especial a Goro (“La Fontana” es punto estratégico) de los beneficios que obtendrán con la venta de sus tierras dado que son ricas en carbón. Goro se niega porque piensa que la explotación del carbón significaría la desaparición de la aldea, mientras que Nolo comienza a trabajar como picador para ahorrar dinero y poder casarse. Don Sergio, el pagador de la compañía, se enamora de Carmina y mediante un engaño la conduce hasta la mina para seducirla; después de un forcejeo entre ambos se produce un disparo y, al caer don Sergio, muere aplastado por la plataforma del ascensor. Todos los indicios acusan a Goro como autor del disparo. Los mineros instigados por el capataz de la mina que odia a Goro, piden venganza, hasta que Felicia se declara autora. Sin embargo, y a raíz de la reconstrucción de los hechos, el juez la declara inocente, pues actuó en defensa de Carmina. Finalmente, doña Beatriz que había regresado a Rubiercos para llevarse a su hija, decide no interferir en su felicidad. Vende “La Fontana” a la compañía minera que traerá progreso a la aldea y Nolo y Carmina se casarán²¹⁴”.

²¹³ Este dato está extraído de: Juan Antonio CABERO, *op. cit.*, p. 614. Estos premios, adjudicados por el Sindicato Nacional del Espectáculo, tenían como acuerdo confiar al mismo, con los asesoramientos que considerase precisos, el reparto proporcional del veinte por cien de cada premio, tanto de películas largas como cortas que se destinan al personal técnico y artístico que destaca en la realización de las películas premiadas.

²¹⁴ Ángel Luis HUESO, *op. cit.*, pp.25-26.

Sáenz de Heredia realiza de nuevo una adaptación literaria. En este caso se trata de la novela del escritor Armando Palacio Valdés *La aldea perdida* publicada en 1903. Para la adaptación contó con Carlos Blanco, quien se convertirá en un habitual colaborador en proyectos futuros del director como *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huellas* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954) y *Diez fusiles esperan* (1959).

El film combina aspectos del melodrama, del drama rural y del western hollywoodiense y trata de “elaborar un discurso, indiscutiblemente conservador pero cívico y de no menos inequívoca voluntad reconciliadora, acerca de las ineludibles transformaciones del país tras la Guerra Civil y la necesidad de establecer, entre todos, nuevos pactos de convivencia capaces de cicatrizar las heridas del pasado²¹⁵”. Como ya hemos visto en otros films del autor, como *Mariona Rebull*, suele predominar este tono reconciliador, pausado y dialogante con el espectador. Algo que no sería tan habitual en otros directores adscritos al régimen franquista, cuyo posicionamiento político en el film se realiza de una manera más descarada y extremadamente partidista.

El film nos sitúa en el ambiente minero de Asturias del año 1839, en plena Guerra Carlista con el enfrentamiento entre los bandos carlista e isabelino. El relato costumbrista, que algunos llegaron a relacionar²¹⁶ con el neorrealismo italiano, sitúa en el centro de la trama a la joven Beatriz, hija de un coronel isabelino y embarazada de Fernando, un capitán carlista. Con el nacimiento de su hija Carmina los dos bandos están abocados al entendimiento. Como decía, en el centro de la trama se situaría a Beatriz, para posteriormente situar a su hija Carmina. Ésta tiene un novio, Nolo, que se muestra reacio ante la llegada de los mineros, pero, finalmente, Carmina le convencerá sobre la prosperidad que traerá al pueblo. El director adapta el film oponiendo claramente dos bandos, el campesino y el minero, de una manera tan extrema, que el espectador hará de juez y árbitro en esta pugna.

²¹⁵ José Luis CASTRO DE PAZ. “Querencias y compromisos. Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta” en: José Luis CASTRO DE PAZ; Jorge NIETO FERNANDO. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011, p. 80.

²¹⁶ José María García Escudero, Director General de Cinematografía, expondría en su *Historia en cien palabras del cine español* que *Las aguas bajan negras* sería un precedente de un neorrealismo que pudo ser español. Sin embargo, a mi entender, el film se situaría más dentro de la tradición del cine costumbrista republicano, quien ya cosechara gran éxito entre el público hispano. José María GARCÍA ESCUDERO. *Historia en cien palabras del cine español, y otros escritos sobre cine*. Madrid: Cineclub del SEU, 1954.

Esa división habría comenzado con la llegada de los mineros a la aldea y las primeras explosiones de los pozos, creando un cierto desasosiego entre la gente del pueblo, que asocia aquel estallido con la guerra. En un diálogo se muestra cómo un aldeano comenta que “es la guerra otra vez” y otro le replica “no pasarán”. El posicionamiento reaccionario del campesino que ve cómo la tierra es devastada por la mano del hombre, en busca del deseado progreso. El conflicto entre ambos bando encontrará como escenario el bar del pueblo: éste es utilizado por los mineros para descansar y beber unos vasos de vino después de su jornada laboral y también por los campesinos (entre los que se encuentran el tío Goro, padrastro de Carmina y el militar retirado don Félix) que encuentran en él un lugar de encuentro y charla sobre los avatares del pueblo. Esta “invasión” de la intimidad de los pueblerinos, provoca que, desde el inicio, exista un claro enfrentamiento. El film muestra un personaje oscuro y malintencionado, el pagador don Sergio, que, además, de querer sacar provecho de la situación explotando a sus obreros, intenta violar a Carmina en una de las secuencias más elaboradas del film. Pero, sin embargo, el bando de los mineros también cuenta con gente dialogante y justa, como el ingeniero Fernando Fernández de Córdoba, el padre Prisco y el propio Nolo. En definitiva, la narración no se decanta por ningún bando, simplemente expone las diferentes maneras de contemplar el conflicto, complejo y delicado a la vez. Y en ningún caso, realiza una diferenciación irreconciliable a través del consabido juego de oposiciones, sino que plantea un panorama donde el posicionamiento no está claro.

La ambientación y la dirección artística fue considerada de diferente manera por algunos autores como Vizcaíno Casas o José Luis Castro de Paz. El primero de ellos considera que “tanto Sáenz de Heredia como su colaborador Carlos Blanco, trabajaron con ilusión, la utilización del color hubiese impreso un cariz muy distinto a la cinta de cómo se estrenó, anegada en las negruras de una fotografía tan difícil que necesitó la colaboración de tres especialistas: José Aguayo y los hermanos Alfredo y César Fraile. Tampoco la pareja protagonista tenía garra. Ella, la mexicana Charito Granados, era una actriz discreta y poco conocida, y Adriano Rimoldi, el primer actor, italiano, había trabajado bastante, incluso en Barcelona, pero siempre en un género, la comedia, en el que lucían mejor sus valores físicos que en el clima minero y sombrío del tema de

Armando Palacio Valdés²¹⁷”. Sin embargo, en el estudio reciente de Castro de Paz, se considera un film cuya ambientación y dirección artística resulta convincente.

Durante el proceso de rodaje y posteriormente, no consta en la prensa escrita la presencia de Alfonso Acebal en este film. Sin embargo, en una entrevista realizada en noviembre de 2005 al guionista Carlos Blanco, él mismo insistiría en la contribución de Acebal al film. Por otro lado, un artículo escrito por Gómez Tello en su habitual columna en la publicación “Primer Plano” dedicado a Acebal²¹⁸, expone que el protagonista intervino en este film como ayudante de dirección. Tenemos, por tanto, dos fuentes que podrían ser fiables, al tratarse de una publicación de referencia de la época y del mismo guionista de la película. Pese a ello, no se ha encontrado ninguna otra noticia o reseña sobre su intervención. Es muy posible que Acebal no participase en el film, sin embargo me ha parecido correcto incluir esta no intervención para expresar que las fuentes orales o escritas no son siempre fidedignas. En primer lugar, ya conocemos los defectos de los testimonios orales (explicados en la introducción de esta tesis) y, en segundo, los periodistas y/o cronistas de la época no estaban, necesariamente, tan bien informados como se les podría presuponer. Para asegurar la presencia de un determinado técnico en un film, hemos de contrastar el mayor número de fuentes posible e intentar que éstas sean de procedencia heterogénea. Sólo así daremos con la información correcta.

Respecto a las consideraciones posteriores a la realización del film, Vizcaíno Casas consideraba que “a José Luis le gustó como quedó. Y vista ahora, le sigue gustando. Todavía no comprende muy bien por qué no fue el éxito que se esperaba. Tal vez si, en lugar de rebautizar el tema *Las aguas bajan negras*, se hubiese mantenido el de la novela original, *La aldea perdida*, se habría sentido más atraído el público. Pero es que en estos misterios del cine no han llegado a investigarse demasiado. Lo bien cierto es que *Las aguas bajan negras*, en las que había puesto mucho entusiasmo su productor, el asturiano Jesús Rubiera, no funcionó en taquilla. Su película no pudo resultar el homenaje a Asturias que él se planteara²¹⁹”. También la prensa del momento, como

²¹⁷ F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op. cit.*, p.91.

²¹⁸ *Primer Plano*. Nº422. Madrid: 26 de septiembre 1948.

²¹⁹ F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op. cit.*, p.89.

“Primer plano²²⁰”, elogiaba el trabajo adaptativo del director, aunque hubo muchos otros que consideraron que se trataba de una adaptación totalmente infiel al texto original. Palacio Valdés realiza un novela que es traducida como un elogio a la tierra asturiana, al valor de sus enraizadas costumbres y de cómo éstas se hallan en peligro debido al progreso de la minería. Sin embargo, Sáenz de Heredia y Carlos Blanco²²¹ se toman la libertad de realizar un homenaje a Asturias pero destacando la importancia de ese progreso que producirá una Asturias más competente y eficaz. Obviamente, son dos posicionamientos distintos: la nostalgia del pasado rural (Palacio Valdés) y la conversión de una Asturias rural en una minera y fecunda (Sáenz de Heredia y Carlos Blanco).

El estreno de la película tuvo buena acogida y la crítica calificó el film como una interesante adaptación, donde las “modificaciones que en nada alteran el perfume de la novela original²²²”. Diálogos convincentes, realización de calidad, estilo unificado en la dirección de film, gran interpretación de los actores, limpia fotografía de Aguayo y Fraile, elogiada música de los maestros Parada y Leoz y entonados decorados de Santamaría y Canet Cubel.

Este film supondría una ruptura parcial con los “Estudios Ballesteros”, ya que Sáenz de Heredia fundaría la productora Chapalo Films en 1948. La primera película que realizó con su propia productora fue el film religioso *La Mies es Mucha*²²³. Pese a que “Ballesteros” seguirá distribuyendo las películas de Sáenz de Heredia, e incluso le cederá cámaras de rodaje y otros materiales técnicos, éstos sufrirán la pérdida de uno de sus directores más representativos y rentables. El director consideraría, ya en su retirada, que Chapalo Films fue una productora, modestamente, rentable. Chapalo Films estuvo gestionada por él mismo y su hermano Isidro, y la fundó respaldado por Gerardo

²²⁰ U. Vigil-Escalera. “*Las aguas bajan negras*, estampa maravillosa del cine español”. *Primer plano*. Nº418. Madrid: noviembre de 1948.

²²¹ En una conversación que mantuve con el guionista Carlos Blanco en primavera del 2006 en Madrid, me comentó que, debido a su procedencia asturiana, quiso realizar un homenaje a Asturias adaptando esta novela tan popular. Pero, sin embargo, como Asturias era ya, por aquel entonces, eminentemente minera, creyeron necesario considerar el valor de progreso de la minería, a la vez que plasmaban la reacción negativa de los campesinos, que veían como esa Asturias rural, primitiva y encantadora, pasaba a la historia en aras de la modernización del empleo.

²²² “*Las aguas bajan negras*”. en: *Primer Plano*. Nº421. Madrid: 7 de noviembre de 1948.

²²³ Este film, protagonizado por Fernando Fernán Gómez, contaba la historia de un misionero destinado en la India. Se rodaría en Málaga, con un grupo de gitanos caracterizados de hindús.

Vargas Machuca. El nombre de Chapalo era el mote de por su hermano (Manuel Antonio), que fue un capitán y había fallecido en la Guerra Civil.

4.2.5. *Don Juan* (José Luis Sáenz de Heredia, 1950)

Productor: Chapalo Films. **Productor Ejecutivo:** Eduardo de la Fuente Vázquez (jefe de producción). **Nacionalidad:** Española. **Fecha Producción:** 1950.

Director: José Luis Sáenz de Heredia. **Argumento:** José Luis Sáenz de Heredia, Carlos Blanco Hernández. **Guión adaptado:** José Luis Sáenz de Heredia, Carlos Blanco. **Diálogos:** José Luis Sáenz de Heredia, Carlos Blanco. **Género:** Adaptación literaria. **Fotografía:** Alfredo Fraile. **Música:** Manuel Parada de la Puente. **Montaje:** Julio Peña Heredia. **Decorador:** Ramiro Gómez, José María Montes. **Color:** B/N. **Paso:** 35mm.

Ayte. Director: Alfonso Acebal, Antonio Montoya. **Script:** Carmen Salas. **Operador:** Eloy Mella (2º op.). **Foto-fija:** Godofredo Pacheco. **Ayte. Producción:** José María Rodríguez. **Maquillaje:** Carlos Nin Ovejias. **Vestuario:** Emilio Burgos (figurines), Humberto Cornejo. **Atrezzo:** Jesús Mateos (mobiliario). **Constructor decorados:** Ramiro Gómez, Augusto Lega. **Sistema Sonido:** Fono España S.A. **Ingeniero de sonido:** R.C.A y Rafael Pavón. **Laboratorios:** Ballesteros S. A. (Madrid). **Estudios:** Ballesteros S. A. (Madrid).

Distribuidor: CIFESA. **Metraje:** 3.800 metros. **Duración:** 124 minutos. **Estreno:** Avenida (Madrid), el 16 de octubre de 1950. T. **Cartelera:** 6 semanas en el cine Avenida. **Calificación:** 3-R (CM), Autorizada mayores 16 años (CE), Interés Nacional. **Premios:** Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 500.000 pesetas; Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a José Luis Sáenz de Heredia (mejor director); Premio especial de interpretación a Antonio Vilar.

Intérpretes: Antonio Vilar (Don Juan Tenorio), Enrique Guitart (don Luis Mejía), María Rosa Salgado (doña Inés de Ulloa), José Ramón Giner (Ciutti), Annabella (lady Ontiveros), Santiago Rivero (don Gonzalo de Ulloa), Mario Berriatúa (Hernando), Fernando Fernández de Córdoba (don Félix), María Asquerino (Claudina), Mary Lamar

(condesa de Guadix), Manolo Morán (Arturo), Nicolás Díaz Perchicot (fray Cardenio), Honorina Fernández (dueña), Mercedes Castellanos (Isabella), Carlos Agosti (gitano del clavel), Francisco Pierrá (don Diego Tenorio), Juan Vázquez (Butarelli), Jacinto San Emeterio (Octavio), Beny Deus (capitán del barco), Dolores Jackson (criada negra), Miguel Miranda (capitán Centellas), Julia Lajos (hostelera), Julio F. Alyman (ayo), Joaquín Roa (Fermín), Fulgencio Noguerras (mesonero).

Acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con 2.000.000 pesetas.

Sinopsis:

“Drama: Don Juan Tenorio abandona Venecia para regresar a España. A su llegada a Sevilla se entera de que su padre ha muerto dejándole todos sus bienes con la condición de que se case con doña Inés, hija de don Gonzalo de Ulloa. Entrevistado con éste, don Juan le explica que es imposible tal unión ya que él está casado y convence a lady Ontiveros, una dama a la que sedujo en el barco que lo trajo a España, para que se haga pasar por su esposa. Sin embargo, en un baile de máscaras que se celebra en casa de los Ulloa conoce a doña Inés y, fascinado por su belleza, intenta conquistarla; pero tiene que enfrentarse a la oposición del padre de la joven que conoce su fama de jugador y mujeriego. Ayudado por su fiel Ciutti y otros amigos, rapta a la joven y la lleva a un viejo molino donde trata de seducirla, pero se echa atrás cuando se entera de que la joven está enamorada de él. Don Gonzalo descubre el escondite y, aunque doña Inés defiende a su raptor, se entabla una pelea en la que muere Ulloa y don Juan queda gravemente herido. Enterado de que doña Inés va a ingresar en un convento decide ir a verla tras confesar a lady Ontiveros su amor por Inés. Esta, celosa, le delata a la justicia y don Juan muere a manos de sus perseguidores declarándole su amor a Inés²²⁴”.

Una declaración de intenciones aparece al comienzo del film: “A Tirso de Molina que creó el personaje y a don José Zorrilla que le dio máxima popularidad dedicamos admirativa y reconocidamente nuestro intento”. Esta película no está ceñida a ninguna obra determinada de las muchas que han tratado la figura de “Don Juan”.

²²⁴ Ángel Luis HUESO, *op. cit.*, p. 126.

Pretende ser una versión nueva del legendario burlador español, aunque en ésta se han conservado de las otras aquellos rasgos del personaje que más eficazmente lo definen. Como admite su propio autor, *Don Juan* es, junto a *Raza*, *El escándalo*, *Historias de la radio*, *El destino se disculpa* y *La verbena de la Paloma*, uno de sus aciertos más plenos y una de sus más codiciadas películas.

El 9 de octubre de 1950 se reunía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica compuesta por Gabriel García Espina como Presidente, Guillermo de Reyna como Vicepresidente, el sacerdote Antonio Garau Planas como Vocal Eclesiástico y Manuel Torres López, Javier de Echarri, Gustavo Navarro, Fernando de Galainena, Pedro Murlane Michelena, Pío García Escudero, David Jato y Joaquín Soriano como Vocales. También participó Francisco Fernández y González como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar el avance de la película *Don Juan*, el cual está compuesto de un rollo y 70 metros.

La película será autorizada por la Junta y será tolerada a menores. No se encuentran observaciones en los informes que realizó la Junta, a excepción de un apunte de Fernando de Galainena que asegura que “el sonido es inadmisibile²²⁵”. Resulta llamativo que sea el único de los presentes que indica un error grave en la película, aunque es posible que no se le diese mayor importancia al deberse a un problema técnico que se pudo subsanar posteriormente y no una cuestión de tolerancia de la película.

El film contó con un presupuesto de seis millones y medio de pesetas. Su rodaje se efectuó en noventa días, simultaneándose escenas de exteriores con las de interiores. Estas últimas se realizarían en los Estudios Ballesteros, de aquí que en la relación de técnicos aparezcan nombres habituales de los estudios como Rafael Pavón (ingeniero de sonido), Alfonso Acebal (ayudante de dirección), entre otros.

²²⁵ AGA Caja 36/3390.



Recibiendo a la actriz Annabella en el aeropuerto madrileño.

En un principio la crítica²²⁶ se había hecho eco de los rumores que apuntaban a que el film sería realizado en technicolor, aunque, finalmente, se filmó en blanco y negro, ya que el revelado en color y la tira de copias en color no era posible desde los estudios Ballesteros.

Desde siempre, el personaje de Don Juan apasionaba a Sáenz de Heredia. Tenía una buena biblioteca y un tratado sobre el donjuanismo que estudiaba el personaje en todas sus dimensiones:

“No sólo a partir de Tirso de Molina, sino remontándose a cierto poco conocido romancillo gallego, del que, por cierto, José Luis puede recordar largas tiradas poéticas. Con objeto de avalar la labor de adaptación, que había iniciado con Carlos Blanco, recabó una impresión de José María Pemán, a quien acompañó sus libros-base, y entre ellos aquel inestimable tratado sobre los Don Juanes. Pemán pareció interesarse, pero, a poco, marchó a Torremolinos de vacaciones. [...] Intercambiaron varias cartas en las que, comprobando que estaban siguiendo rumbos distintos, Sáenz de Heredia cortó por lo sano. Dijo a don José María que el propósito se había arrumbado; Pemán se molestó al comprobar que no había sido así, y José Luis no ha recuperado su valiosa bibliografía, en la que figuraban desde las teorías genéticas de Gregorio Marañón hasta una completísima iconografía. De todos modos, el del

²²⁶ *Primer Plano*. Nº 462. Madrid: 21 de agosto de 1949.

director y Carlos Blanco sería un Don Juan perfecto, impecablemente comprendido por Antonio Vilar y por una María Rosa Salgado maravillosa, que antes solamente hiciera *La niña de Luzmela*.²²⁷.

El director no estuvo muy conforme con la opinión de la crítica sobre este film, a pesar de que obtuvo una buena acogida de público. En una entrevista explicaría la controversia generada por el personaje de *Don Juan*:

“Con la crítica fue con quien tuve problemas. Pero siempre pasará igual, porque Don Juan es un tema que nadie lo ha visto del mismo modo, nunca, y se ha hecho por veintisiete personas. Existe El Don Juan de Molière, El Don Juan de Dumas, El Don Juan de Rostan, El Don Juan de Puspi, El de Zorrilla, El de Tirso... Cada uno ha visto este personaje de una manera peculiar y, en realidad, el que le dió el apellido más suyo, fue Tirso de Molina; lo que pasa es que se ignora.

El origen de Don Juan de Tirso de Molina viene de un romance que dice: “A misa iba un galán caminito de la iglesia, y no iba por ver a Dios ni rezar, sino por ver a las mozas, las que van guapas y frescas. A la mitad del camino se encuentra una calavera y la dice: “Calavera, calavera eu te convidó a ceñar la miña ceña”. Y le dá una patada y la calavera se presenta a cenar. Y este es, seguramente, el origen, donde está la substancia del verdadero Don Juan, del primitivo Don Juan. Este tipo arrogante y descreído de todo, que, naturalmente, vuelve a las andadas porque se le presentó la calavera, es el origen del verdadero Don Juan. Lo que pasa es que lo han interpretado de muchas maneras. Zorrilla es el que, a mi modo de ver, ha tenido más arraigo en el gusto español. Los demás “Donjuanes” que se han hecho, cada uno ha tirado por un lado y los conozco todos, pero el de Zorrilla, el punto de acceso que entra a dejarle ya para siempre es la preocupación, o en la contemplación española, es el acierto enorme de un punto de contrición a un alma de celebración. Para los españoles, el que, efectivamente, pueda existir después de toda una vida de lujuria un segundo de acercamiento y de contrición sincera que te acerca a Dios y te lleva a la otra vida de otra manera, ese es el acierto que tiene Zorrilla. Un punto de contrición para un alma de salvación. Bien, ese es El Don Juan; lo que pasa es que yo hice otro distinto. Cada uno tiene el derecho a hacer “su” Don Juan y, como sabía, naturalmente, los “Donjuanistas” enormes que hay, pues dí, primeramente, un pase privado de mi película a Marañón, a Azorín, a un médico muy conocido, que también tenía su Don Juan... y a todos los que habían tocado literariamente El Don Juan. Para esos cuatro o cinco dí el pase de la película y a ninguno les gustó. Marañón me dijo, abiertamente, que no, que no le gustaba. Y yo le

²²⁷ F. VIZCAÍNO CASAS; Ángel A. JORDÁN, *op. cit.*, pp.94-95.

contesté que ni el suyo a mí; si me hubiera gustado, hubiera hecho el suyo. Como sé que El Don Juan nos preocupa a todos, aquí lo tienen. Pero a ninguno les gustó²²⁸”.

Antonio Vilar, un actor portugués ya conocido en la época por sus papeles de galán, hizo de Don Juan. María Rosa Salgado hacía el papel de Doña Inés, que, en esta adaptación, no es monja. Otro de los personajes principales será interpretado por Annabella, de la cuál José Luis Sáenz de Heredia pensaba lo siguiente: “También me pareció que, así como en lo masculino existe un Don Juan, en lo femenino puede haber una Doña Juana; entonces pongo este personaje en la película mía y llamé a Annabella para hacerlo, y me gustó que ella viniera a España para interpretarlo y conocerla y trabajar con ella. Me pareció que también las mujeres tenían derecho a su Doña Juana²²⁹”.

Otro de los personajes principales es el Chuti, un criado cómico muy habitual en el teatro español. El director rescata este personaje de Molière: “a mí me asombró la forma en que trata el personaje de Chuti, Molière; no sé si es el de Molière o el de Dumas, no estoy seguro, pero uno de los dos, que se llama el “Cara alegre”, tiene una denominación italiana, y es un curioso personaje que acompaña a su señor, al Don Juan. Éste, naturalmente, admira a su señor en todo lo que hace, que si se pega, vence; que si se presenta, enamora; que si no tiene dinero, atraca²³⁰”. Admira a su señor, pero le aconseja que sea de otra manera; que se humanice. Modifica la mansedumbre que suele tener este personaje en otros *Donjuanes*, para otorgarle más carácter.

El director decidió renovar la obra literaria, incluyendo otras modificaciones esenciales, como el aplicado al personaje de Doña Inés. La mujer santa sale del convento y tiene más presencia en la narración que en la obra de Zorrilla. Este cambio lo hace para que el hecho de la conquista a Doña Inés sea más significativo, ya que ésta ya no es una monja ingenua sino una mujer con carácter. Con esta versión Don Juan deberá mostrar más maestría amatoria que en otras.

²²⁸ Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS, *op. cit.*, p.58.

²²⁹ *Ibidem*, p.61.

²³⁰ *Ibidem*, p.296.

Otra de las novedades que presenta la adaptación es que la acción discurre en la época de Felipe II, ofreciendo, por otra parte, ambientes y episodios desconocidos en otros *Don Juanes* que se han adaptado con anterioridad a éste.

Así, Heredia transforma las líneas argumentales de las obras firmadas por Tirso de Molina y José Zorrilla, añade el personaje de Lady Ontiveros y saca a Doña Inés del convento. Estas innovaciones serían, precisamente, las que más gustaron a la crítica en general²³¹, sin embargo, no gustasen tanto a Marañón y Azorín en el pase privado del film.



Acebal entre los actores Antonio Vilar y Annabella.

Todo este trabajo fue fruto del guión, que realizó junto a Carlos Blanco, amigo y compañero con el que ya había trabajado en otras ocasiones.

La idea principal del film es la redención del burlador. Sáenz de Heredia quiere revelar la esencia del mito de *Don Juan* y así lo escenifica en el inicio del film con un primer plano del protagonista, que se quita una máscara de carnaval para desnudar su personalidad ante nosotros. A lo largo del film *Don Juan* intentará

²³¹ Antonio BARBERO. “Cartelera madrileña. Crítica de estrenos. *Don Juan*”. en: *Cámara*. N°188. Madrid: 1 de noviembre de 1950.

redimirse de sus pecados y convertirse en un hombre *puro*, en el sentido más cristiano católico del significado.



Acebal junto a la actriz María Rosa Salgado.

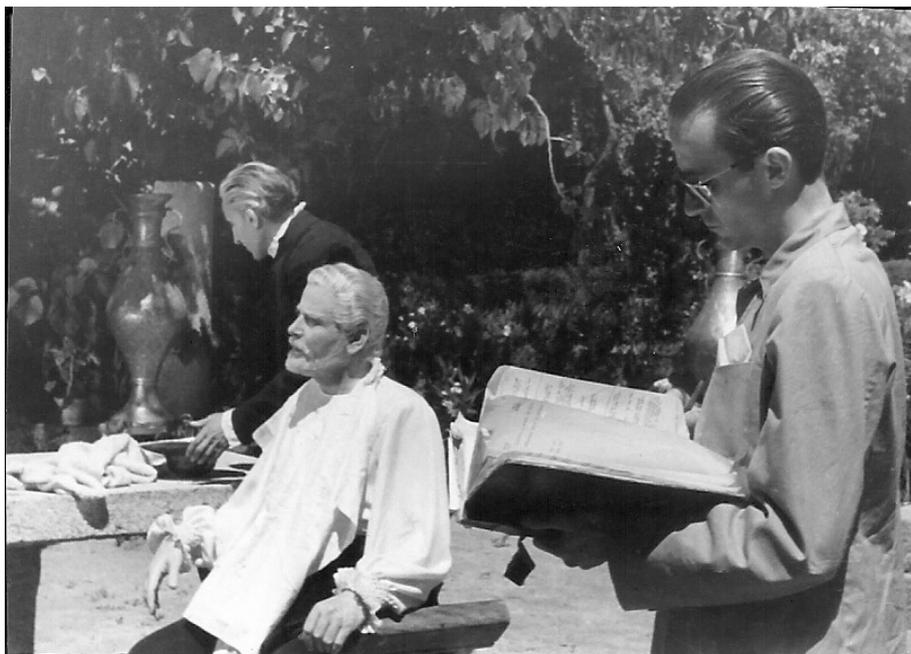
Don Juan (Antonio Vilar) inicia el film desterrado en Venecia debido a sus fechorías amorosas. El emperador Carlos V perdonará al villano para que pueda regresar a España y despedirse de su padre, que se encuentra en mal estado de salud. El viaje de regreso se realiza en barco y allí conocerá a *Lady Ontiveros* (Annabella), una dama inglesa con la que mantendrá un romance. El mejor amigo del padre de *Don Juan* y albacea del testamento del mismo, *Don Gonzalo de Ulloa* (Santiago Rivero) le informa sobre una condición que debe seguir para acceder al testamento de su padre, ésta es desposarse con *Dona Inés de Ulloa* (María Rosa Salgado), su hija. *Don Juan* se hará pasar por un hombre casado con *Lady Ontiveros* para así librarse de tal condición y hacerse con la herencia de su padre, *Don Diego Tenorio*. Los Ulloa preparan una fiesta de disfraces en su casa, allí, casualmente, se conocen los dos protagonistas. Sin embargo, el burlador, que había besado en la fiesta a *Doña Inés*, se había hecho pasar por *Don Luis Mejía* (Enrique Guitart) y por ello, algunos de los invitados a la fiesta deciden aprehenderle. *Don Gonzalo* decide dejarle sin herencia debido a su carácter

reprobable y *Don Juan* se venga secuestrando a su hija *Doña Inés*, encerrándola en un palomar. Durante el secuestro, que dura toda la noche, el burlador se enamora de la joven. *Don Luis Mejía* acude al palomar a batirse en duelo con quien le humillase en la fiesta al suplantar su identidad y fallece en el enfrentamiento. Asimismo, *Don Gonzalo* se dispone a recuperar a su hija y muere a manos del seductor. *Don Juan* queda herido y huye de la justicia, para ello se refugia en el barco que le había traído a la península. *Doña Inés* toma los hábitos para conseguir la redención de su amado y, una vez confinada, éste va a visitarla. Los amantes reencontrados se juran amor eterno, pero *Don Juan* será apresado por la justicia, debido a la traición de *Lady Ontiveros*, y transportado a prisión. En el trayecto éste morirá y así, hallando la muerte, la redención y el amor eterno será posible para ambos.

José Luis Sáenz de Heredia trabajó en *Don Juan* a sus anchas y con gran holgura económica, a pesar de se un film caro y complejo, que tampoco gustó a los más “academicistas” en materia “donjuanesca”. Por otra lado, también considera que Carlos Blanco ha sido su mejor colaborador en cine y que es recíproco, así como uno de los mejores guionistas que ha tenido el cine español.

Fue uno de los rodajes más largos de toda su carrera, y recuerda el entusiasmo que se respiraba en el estudio. Los medios técnicos eran modestos y dieron como resultado un film aceptable.

Las adaptaciones literarias tenían unas características propias, que la convertían en un género con ciertas ventajas. La Administración franquista consideraba que debía apoyarlas ya que mediante ellas se podía conseguir prestigio internacional, no sólo por la calidad del film sino por ofrecer una cinematografía con posibilidades. Dentro del mercado nacional, este tipo de films, avalados desde la Administración, tenían una función pedagógica, ya que representaba ante los españoles las obras y los hechos más significativos de *nuestra* historia. Así pues, la propaganda indirecta seguía funcionando en los años cincuenta, década muy caracterizada por la producción de este tipo del films.



El ayudante de dirección, Acebal, repasa el guión durante el rodaje.

Don Juan se vió beneficiado de la prioridad que constituían este tipo de film para la Administración: La Junta Valoración y Censura, compuesta por Gabriel García Espina, Guillermo de Reyna (en calidad de vocal eclesiástico), Antonio Garau Planas, David Jato, Joaquín Soriano, Manuel Torres, Fernando de Galainena, Pedro Murlane y Xavier de Echarri le otorgó la primera categoría. En una primera sesión casi todos los miembros mantuvieron una actitud crítica respecto al filme: Reyna se quejó de los secundarios, del vestuario, de acciones reiterativas e innecesarias y de la “relativa pobreza de la cinta”, todo lo cual determinaba que se quedase “en una buena película española, cuando hubiera podido ser una buena película universal”. Por su parte, Galainena consideraba el guión “magnífico”, pero le achacaba falta de fluidez y exceso de primeros planos. Finalmente, Murlane es el único que alegó razones de índole literaria, intentando separar lo que había de Zorrilla y de Tirso en el guión de las, quizás necesarias “invenciones actuales”, y explayándose en los valores teológicos y morales de los clásicos que se conservaban en la cinta. En cambio, en una reunión posterior se le concedió la categoría de Interés Nacional teniendo en cuenta la decisión que los organismos rectores de la cinematografía habían tomado de elegir la película para representar a España en el Festival de Venecia, obligaba a concederle esa categoría²³².

²³² AGA (03)36/03389.

Don Juan será la primera película española enviada al Festival Internacional de Cine de Venecia, al que no había acudido en ninguna otra ocasión. El Diario de Ávila²³³ (periódico de la ciudad de Ávila, donde se rodaron algunas escenas) da testimonio de tal noticia y hace referencia a un encuentro con el ayudante de dirección Alfonso Acebal. El periódico había enviado un periodista a Madrid para que se entrevistase con Acebal para que le proporcionase información de la película, en calidad de ayudante de dirección y en nombre del director. La familia materna de Acebal procedía de Ávila y, tal como describe el articulista, era una familia “distinguida” y “estimada” en la ciudad. Este debió ser el motivo por el que la prensa recoge su testimonio y con ello, queda constatada la presencia de Acebal en el film.



El director y su ayudante junto a la actriz principal, Rosa María Salgado.

Algunas de la referencias al film que encontramos en la prensa generalista abogan por la propuesta de Sáenz de Heredia, argumentando que “frente al “Don Juan” americano, interpretado por Erroll Flynn, en el que vió el maestro “Azorín” determinadas cualidades ponderables, pero que a nosotros nos parece un burlador de baraja, el de Sáenz de Heredia condensa la figura en sus variantes legendarias, clásicas,

²³³ *Diario de Ávila*. Ávila: 30 de octubre 1951.

románticas y modernas, y la centra en una acción compiladora de todas. La película se recibió con respeto en la Bienal de Venecia, y gracias a ella mantuvimos en el certamenizado nuestro pabellón. Quizá a la cinta le falta en algún instante riqueza, y un que otro, muy fugaces, adecuación de lugar, más la trama se lleva hábilmente, las escenas están compuestas con sensibilidad indiscutible, el idioma es castellano de buena cepa, y la interpretación de Antonio Vilar -elogiada con calor por la más exigente crítica italiana- una nueva y auténtica creación del eminente actor²³⁴”. Unos meses más tarde, de nuevo el diario “ABC²³⁵”, informaba del galardón concedido a Sáenz de Heredia como mejor director de cine por la película *Don Juan*. El premio fue otorgado por parte de la revista “Triunfo”, que celebraba su festival anual de premios en el Palacio de la Música de Madrid.



El actor principal, la *script* y el ayudante de dirección repasan el guión durante el rodaje.

La revista “Radiocinema” se refirió a ella en un reportaje promocional del siguiente modo: “No es una transcripción del popularísimo Tenorio: es una antología de

²³⁴ Miguel PÉREZ PERRERO “Donald”. *ABC*. Madrid: 2 enero 1951.

²³⁵ *ABC*. Madrid: 1 de noviembre 1951.

todos los donjuanes que inspiraron a Tirso, a Mozart, a Byron, a Molière y a Zorrilla (...). Concebido con diafanidad emocional y crítica, con tino exquisito, con largo sentido de universalidad -justamente por mantener su pura esencia española- este Don Juan es el auténtico, el único Don Juan (...) En esta película se estudian y resuelven todas las dimensiones de este inagotable ente literario. Este *Don Juan* es la síntesis de todos los donjuanes²³⁶”.

En definitiva, la crítica celebró el *Don Juan*, de Sáenz de Heredia, visión personal del mito del burlador elaborada a partir de elementos tomados de diversas fuentes y de la propia inventiva de los guionistas (el propio Sáenz de Heredia y Carlos Blanco).

El film conseguiría también el primer premio a la mejor producción cinematográfica de 1950 del Concurso Anual de Premios a la Producción Cinematográfica Nacional convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

4.3. LA ADAPTACIÓN LITERARIA EN EL CINE DE LOS AÑOS CUARENTA

El cine español de la década de los años cuarenta se presentaba, para algunos de los cronistas de la época, como un dispositivo preparado para representar la imagen de la nueva España. Ese cine, que debería asentar las bases de una industria nacional, se vio asediado de múltiples propuestas sobre cómo debería organizarse o qué temas debía tratar. Respecto a esta última cuestión, el cronista y director Juan Antonio Cabero decía en 1949, que “...los temas sobre los cuales ha de triunfar nuestro cine para que éste logre atravesar las fronteras han de buscarse en nuestra propia literatura, antigua o moderna, o en argumentos originales inspirados en nuestras propias costumbres²³⁷”. Con estas palabras Juan Antonio Cabero declaraba en su *Historia de la Cinematografía Española* que la garantía de un buen cine español vendría a través del aprovechamiento de las fuentes literarias. Otras muchas voces, sobre todo las oficialistas, se unen a esta propuesta.

²³⁶ *Radiocinema*. Nº173. Madrid: 3 noviembre 1950.

²³⁷ Juan Antonio CABERO, *op. cit.*, p.665.

La búsqueda del prestigio internacional a través de la adaptación de obras literarias, unida a la consideración positiva de esta tipología por la censura, provocarán que esta década sea muy productiva en este aspecto.

El trabajo realizado por Carlos F. Heredero²³⁸ sacaba a la luz que la producción de adaptaciones descendió del 23,75% (en el periodo 1950-61) frente al 32,17% de la década anterior (1940-1950). Decantarse por una adaptación parecía que otorgaba una cierta ventaja a la producción debido a que éstas solían disfrutar de la protección estatal. El punto de inflexión estaría marcado en el año 1952, donde comienza el descenso productivo de este tipo de films.

Como decíamos, los organismos censores y clasificadores valoraban positivamente la adaptación de textos literarios. Tanto es así, que muchos de las adaptaciones cinematográficas podían conseguir con facilidad la categoría de “Interés Nacional”, que contaba con la máxima protección del Estado, esto es, el Estado ayudaba a la producción otorgándole el 50% del presupuesto total. Así como también obtenían con facilidad ser premiados por el SNE. Las adaptaciones no sólo eran útiles desde un punto de vista comercial, sino, también, propagandístico.

El valor propagandístico estaba en la consideración que tenía el Estado de las adaptaciones, que servían de vehículo educativo, permitiendo a los públicos populares el acceso a la alta cultura representada por el texto literario en cuestión. El cine podía apropiarse de obras literarias del pasado y emitirlas hábilmente rebajadas, o incluso adulteradas, a públicos de bajo nivel cultural. Ésto permitía la posibilidad de llevar a cabo una manipulación ideológica de los ciudadanos con la excusa de estar apoyando su desarrollo educativo.

La clasificación positiva de los organismos estatales de valoración, clasificación y censura dependía de que la películas fuesen portadoras de unos determinados valores. La Junta de Valoración y Clasificación, encargada de la aprobación y valoración del guión (primer paso ineludible), contaba desde 1946 con un reglamento de régimen interno que exigía a sus miembros cumplimentar los siguientes

²³⁸ Carlos F. HEREDERO. “El abrigo, el sacacorchos y el valor de cambio. Adaptaciones literarias en los años cincuenta”. en: *Cuadernos de la Academia*. Nº11-12. Madrid: junio 2002, pp.77-102.

apartados: Argumento, Tesis, Valor cinematográfico del guión, Valor literario, Valor moral y religioso, Valor político y social, Modificaciones necesarias para paliar posibles deficiencias de tipo político, social o moral en el caso de que el guión tuviese valor literario y cinematográfico, Corrección en las páginas e Informe general del lector.

Las comisiones encargadas de censurar y evaluar la calidad de un proyecto con vistas a la concesión de un permiso de rodaje, tienen en cuenta el “valor literario” del guión, pero muy pocas veces se hace referencia al interés de adaptar un determinada obra:

“Es cierto que muchas veces en el apartado “valor literario”, los miembros de las Comisiones sólo realizaban anotaciones sobre la adecuación de los diálogos a la trama o a la época de la acción, o sobre su decoro, aunque, a veces, también se refieren en ese apartado a la coherencia narrativa o la fuerza de la intriga. En definitiva, puede decirse que se insiste más que en el valor literario en el valor cinematográfico, que se juzga a partir de datos como el desglose técnico del guión, con su planificación y sus movimientos de cámara, factores sobre los que se consideraba debía formalizarse en realidad la propuesta narrativa²³⁹”.

En los años cuarenta se creía, a la vista de las palabras de Cabero, que la técnica cinematográfica ideal era la que asimilaba la narración cinematográfica al relato literario y se alejaba de los mecanismos expresivos del teatro. Las primeras evidencias de esta hipótesis fueron las adaptaciones de *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) y de *El clavo* (Rafael Gil, 1944) -ambas novelas de Pedro Antonio de Alarcón- premiadas la primera vez que se concedió la categoría de “Interés Nacional”, en 1944.

Por otro lado, en los planes de estudios del I.I.E.C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), fundado en 1947, promovían el estudio de la literatura a través de la oferta de asignaturas como “Filmo-literatura”. Aunque, en los siguientes años, esta asignatura acabará desapareciendo.

Otra de las partes implicadas, los productores, veían satisfactoriamente la adaptación de obras literarias, ya que conocían la elasticidad de las comisiones de valoración frente a ellas. Si, además, el adaptador del relato literario era un escritor de

²³⁹ José Antonio PÉREZ BOWIE; Fernando GONZÁLEZ GARCÍA. *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones, 2010, p.116.

prestigio, la admisión de la película estaba prácticamente aprobada. En el caso del film *Don Juan* (Sáenz de Heredia, 1950), fue clave la admisión del escritor y guionista Carlos Blanco para una consideración positiva del proyecto.

La búsqueda de prestigio tanto en el interior como en el exterior del país es clave. En la siguiente década, se pondrá más acento en el aspecto exterior, en producir films para un mercado internacional y consiguiesen avalar el potencial de la industria cinematográfica española. Las comisiones intentaban proteger estos films adjudicándoles la categoría de “Interés Nacional” y la posibilidad de representar a España en algún festival internacional de cine. Ciertamente, las comisiones ponían más acento en el carácter exportable del film. Si el resultado era satisfactorio los beneficiados eran no sólo la industria de cine en España, sino, por extensión, el Régimen franquista, quien dirigía la administración de la industria.

Existe, por tanto, una disparidad de criterios entre los productores y las comisiones de censura, interesadas en que se produjesen films exportables al mercado exterior.

En definitiva, la adaptación, en sí misma, era una práctica industrial (en constante aumento desde los inicios de la cinematografía en España) que se vio potenciada por la coincidencia de intereses políticos e industriales durante la década de los cuarenta para alcanzar su cima en los albores de los años cincuenta y comenzar a partir de entonces su declive.

Si la adaptación concentraba su máximo interés en su carácter exportable, en los años cincuenta el sistema de producción viviría una renovación a través de los Acuerdos y Convenios de coproducción. Por otra parte, el fenómeno de las *Runaway Productions* (producciones norteamericanas rodadas fuera de Estados Unidos) pondrán a prueba a equipos, técnicos y estudios españoles. Por fin, en las siguientes décadas España podrá reemprender el rumbo hacia el mercado exterior. Todo ello motivado, obviamente, por el reestablecimiento de relaciones con el extranjero a partir de los años cincuenta.

5. PRIMER VIAJE A ESTADOS UNIDOS EN 1948

El 10 de abril de 1946, el entonces estudiante universitario Alfonso Acebal (promoción de 1937 y Vocal de la Junta Directiva de la Asociación Antiguos Alumnos del Colegio Areneros de Madrid) viajaba a Roma con motivo de una misión universitaria presidida por el Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, cuyo objetivo ofrendar al Papa Pío XII un cáliz por parte de la Universidad de Madrid y completar conocimientos de un curso de Historia del Arte. La expedición estuvo compuesta por el citado director general de Bellas Artes y el subdirector del Museo de América, José Tudela, ambos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras. A ellos se suman los estudiantes de la sección de Historia de América Alfonso Acebal, Carlos Robles, José Luis Cambolor y Antonio Arcos. Será el propio Acebal el encargado de entregarle el presente en mano al Pontífice.

Al regreso Acebal escribiría un texto describiendo lo acontecido en el viaje. Lo más ilustrativo del texto se produce en las líneas en las que el autor narra la conversación con el Papa. En primer lugar, Pío XII se acerca a ellos y les expresa que “en nuestras grandes preocupaciones y desvelos por este mundo tan alejado de Dios, es para nos un sedante y un consuelo pensar en esa España tan fervorosa, tan querida, tan nuestra²⁴⁰”. El Marqués de Lozoya le transmite los respetos del Ministro de Educación Nacional y el Pontífice responde de manera positiva, añadiendo que conoce y reconoce la labor del Ministro acercando la Universidad a la Iglesia.

A su regreso a España, Alfonso Acebal impartió varias conferencias²⁴¹ sobre su estancia en el país, poniendo énfasis en el mal funcionamiento y desorganización de la vida universitaria, y en lo desencantado de sus visitas por diferentes localidades italianas. También escribirá un par de artículos²⁴², donde vuelve a expresar la desazón producida por la situación que encuentra en el ambiente universitario italiano y la *pobreza* política en la que, según su opinión, se encuentra en el país. Acebal lamenta que, ante el referéndum italiano sobre la instauración de una monarquía o de una

²⁴⁰ 2ª Época. Nº31. Madrid: 5 de junio de 1946.

²⁴¹ Una de ellas se titulaba “Un viaje a Roma” y fue impartida por Acebal y Carlos Robles. *ABC*. Madrid: 16 de mayo 1946.

²⁴² Alfonso ACEBAL. “Vengo de la pobre Italia...”. en: *La Hora*. Madrid: 23 de mayo de 1946; Alfonso ACEBAL. “Ambiente universitario de Roma”. en: *La Hora*. Madrid: 30 de mayo de 1946.

república, que tendría lugar el 2 de junio de 1946, sea la segunda opción la que tenga más acogida entre los italianos, así como la subida al poder de los comunistas y socialistas.

Paralelamente, el Estado franquista había instituido una serie de ayudas destinadas a estimular la formación profesional en los distintos sectores españoles. Así, el 11 de noviembre de 1941 el Ministerio de Industria y Comercio firmaba una Orden que trataba de impulsar el cine nacional a través de una serie de estímulos traducidos en premios a la producción cinematográfica. Se tomaron estas medidas: creación de premios de 25.000, 250.000 y 400.000 pesetas para las mejores producciones españolas del año, institución de becas para perfeccionamiento técnicos en el extranjero y concurso de guiones con premios de 50.000 pesetas.

El artículo 4º de dicha Orden, referido a la institución de becas, exponía que el Sindicato Nacional del Espectáculo establecerá diez becas para perfeccionamiento de técnica cinematográfica en cada una de las siguientes especialidades, direcciones, operadores, laboratorios, montaje, sonido, maquillaje, efectos especiales, películas culturales, noticiarios y organización de la producción.

La concesión de estas becas se efectuará con arreglo a las siguientes bases:

- a) Estarán dotadas de una cantidad mensual equivalente de 5.000 pesetas de moneda española, más los gastos del viaje.
- b) La duración será por seis meses, durante los cuales los becarios residirán en el punto que se les designe y en armonía con las especialidades en aquellas naciones europeas más adelantadas en la técnica cinematográfica.
- c) Podrán aspirar a estas becas todos los españoles afectos al Glorioso Movimiento Nacional que con anterioridad a la publicación de esta convocatoria hayan realizado trabajos cinematográficos de mayor o menor importancia y que demuestren una aptitud, conocimientos específicos y probable capacidad para la especialidad.
- d) Las solicitudes habrán de presentarse en el Sindicato Nacional del Espectáculo dentro del plazo de un mes a partir de la publicación de la convocatoria, pudiendo aducir en ella cuantos méritos crean poseer y los títulos o documentos que acrediten estar comprendidos en las condiciones de la base anterior.

- e) El Sindicato Nacional del Espectáculo procurará facilitar a los becarios la asistencia a los centros de producción más importantes de la nación donde radiquen.
- f) Los beneficiarios de las becas quedarán obligados a mandar mensualmente al Sindicato Nacional del Espectáculo información relacionada sobre las actividades que desenvuelvan.
- g) El Sindicato Nacional del Espectáculo vigilará la asiduidad y aprovechamiento de los becarios, retirando la pensión a los que falten a la disposición anterior o no demuestren ser dignos del beneficio por comportamiento moral o profesional.
- h) Ultimado el plazo de disfrute de la beca presentará a su regreso una Memoria lo más amplia posible, de los trabajos realizados.
- i) Si de la Memoria presentada e información realizada por el Sindicato Nacional del Espectáculo se deduce que los becarios han realizado su periodo de estudio y perfeccionamiento con un singular provecho, el Sindicato Nacional del Espectáculo extenderá diplomas acreditativos de dichos extremos.

El 29 de septiembre del año 1948 Alfonso Acebal emprende un viaje a Estados Unidos que durará hasta el mes de julio de 1949. Un artículo explica que el estudiante va pensionado por el Instituto de Bellas Artes de Nueva York como licenciado en Historia de América de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. El becado permanecerá ocho meses en Nueva York y, posteriormente, se trasladará a Los Ángeles durante tres meses para estudiar los últimos procedimientos y adelantos en la dirección de películas. Viajará de Nueva York a Los Ángeles en automóvil haciendo visitas en ciudades como Washington, Chicago o Detroit. Se trataba de una beca de estudios destinada también al establecimiento de contactos con diferentes departamentos de universidades norteamericanas y con profesionales de la industria cinematográfica para futuros proyectos. Más tarde, se trasladará desde Estados Unidos a Londres con el mismo motivo. Desde Estados Unidos, Acebal hará de corresponsal de diversas

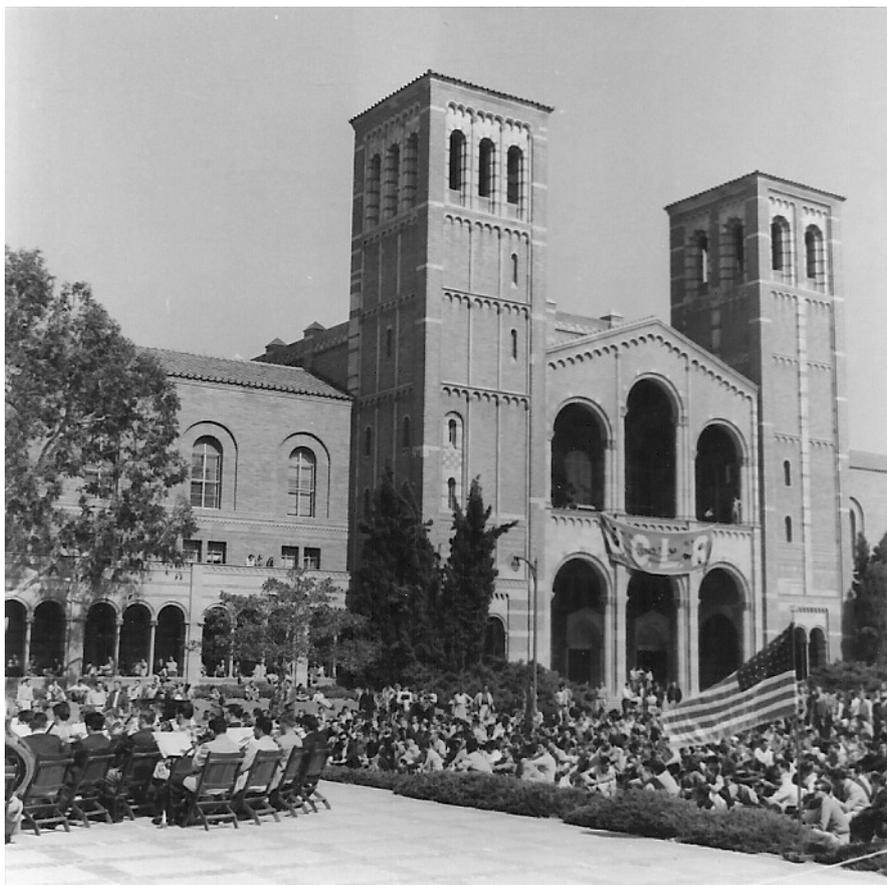
publicaciones como la revista “Primer plano”²⁴³, el “Boletín Areneros” o la revista “Radiocinema”.

Acebal envía su primera crónica al “Boletín Areneros”, explicando que en los tres primeros meses de su estancia en Nueva York, estuvo asistiendo a un curso de Arte Moderno en el Instituto de Bellas Artes. Allí daría conferencias sobre pintura española en las universidades de Columbia, Manhattanville College, His Schools de Brooklyn y Long Island. Tres meses después, en diciembre de 1948, se traslada a La Habana para pronunciar una conferencia en la Universidad Nacional y en el Colegio de Belén. Después de unos días conociendo la ciudad de Miami, regresó en avión a Nueva York, donde iniciaría un largo viaje en automóvil atravesando diferentes estados hasta llegar a California. En la ciudad tejana de El Paso daría otra conferencia en el Ysleta College, filosofado de jesuitas mexicanos. En el momento de enviar este primer testimonio, Acebal se encuentra en la Universidad de Los Ángeles, donde asiste a los cursos de Dirección Cinematográfica. El becado también ha aprovechado las diferentes estancia para visitar museos en Baltimore, Washington, Filadelfia, Richmond y Boston. En el mes de mayo, se marcharía a la ciudad de Chicago.

²⁴³ En abril de 1949, Acebal envía una crónica a la revista *Primer Plano* donde relata lo acontecido en los premios Globos de Oro. Alfonso ACEBAL. “Noche de gala en Hollywood”. en: *Primer Plano*. Madrid: 3 de abril 1949.



Acebal como enviado especial en los Premios Globo de Oro.



Universidad de Los Angeles (U.C.L.A.) en 1949.

La revista “Primer plano” da a conocer a Alfonso Acebal en su habitual columna “Quien es quien en la pantalla nacional”, donde aprovechan para presentar al personaje y para explicar su inminente viaje a Estados Unidos, desde donde servirá de corresponsal a la revista. Gómez Tello firma la columna y expone de esta manera la *virtudes* del personaje:

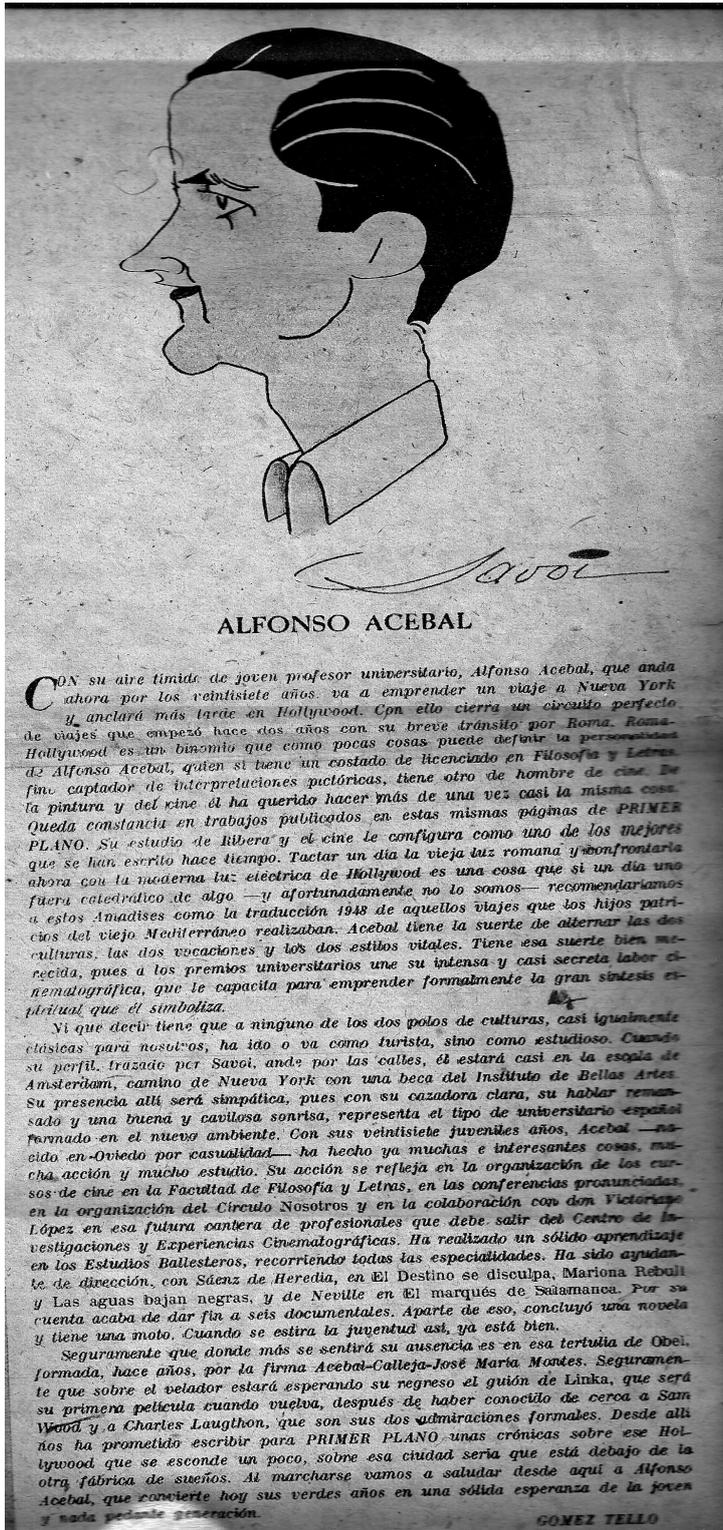
“Con su aire tímido de joven profesor universitario, Alfonso Acebal, que anda ahora por los veintisiete años, va a emprender una viaje a Nueva York y anclará más tarde en Hollywood. Con ello cierra un círculo perfecto de viajes que empezó hace dos años con su breve tránsito por Roma. Roma-Hollywood es un binomio que como pocas cosas puede definir la personalidad de Alfonso Acebal, quien si tiene un costado de licenciado en Filosofía y Letras, fino captador de interpretaciones pictóricas, tiene otro de hombre de cine. De la pintura y el cine, él ha querido hacer más de una vez casi la misma cosa. Queda constancia en trabajos publicados en estas mismas páginas de PRIMER PLANO. Su estudios de Ribera y el cine le configura como uno de los mejores que se han escrito hace tiempo. Tactar un día la vieja luz romana y confrontarla ahora con la moderna luz eléctrica de Hollywood es una cosa que si un

día uno fuera catedrático de algo -y afortunadamente no lo somos- recomendaríamos a estos Amadises como la traducción 1948 de aquellos viajes que los hijos patricios del viejo Mediterráneo realizaban. Acebal tiene la suerte de alternar la dos culturas, las dos vocaciones y los dos estilos vitales. Tiene esa suerte bien merecida, pues a los premios universitarios une su intensa y casi secreta labor cinematográfica, que le capacita para emprender formalmente la gran síntesis espiritual que él simboliza.

Ni que decir tiene que a ninguno de los dos polos de culturas, casi igualmente clásicas para nosotros, ha ido o va como turista, sino como estudioso. Cuando su perfil, trazado por Savoi, ande por las calles, él estará casi en la escala de Ámsterdam, camino de Nueva York con una beca del Instituto de Bellas Artes. Su presencia allí será simpática, pues con su cazadora clara, su hablar remansado y una buena y cavilosa sonrisa, representa el tipo de universitario español formado en el nuevo ambiente. Con sus veintisiete juveniles años, Acebal -nacido en Oviedo por casualidad- ha hecho ya muchas e interesantes cosas, mucha acción y mucho estudio. Su acción se refleja en la organización de los cursos de cine en la Facultad de Filosofía y Letras, en las conferencias pronunciadas, en la organización del Círculo “Nosotros” y en la colaboración con don Victoriano López en esa futura cantera de profesionales que debe salir del Centro de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Ha realizado un sólido aprendizaje en los Estudios Ballesteros, recorriendo todas las especialidades. Ha sido ayudante de dirección, con Sáenz de Heredia, en *El destino se disculpa*, *Mariona Rebull* y *Las aguas bajan negras*, y de Neville en *El marqués de Salamanca*. Por su cuenta acaba de dar fin a seis documentales. Aparte de eso, concluyó una novela y tiene una moto. Cuando se estira la juventud así, ya está bien.

Seguramente que donde más se sentirá su ausencia es en esa tertulia de *Obel*, formada, hace años, por la firma de Acebal-Calleja-José María Montes. Seguramente que sobre el velador estará esperando su regreso el guión de *Linka*, que será su primera película cuando vuelva, después de haber conocido de cerca de Sam Wood y Charles Laughton, que son sus dos admiradores formales. Desde allí nos ha prometido escribir para PRIMER PLANO unas crónicas sobre ese Hollywood que se esconde un poco, sobre esa ciudad seria que está debajo de la otra fábrica de sueños. Al marcharse vamos a saludar desde aquí a Alfonso Acebal, que convierte hoy sus verdes años en una sólida esperanza de la joven y nada pedante generación²⁴⁴.

²⁴⁴ *Primer plano*. N°422 Madrid: 26 de septiembre 1948.



ALFONSO ACEBAL

CON su aire tímido de joven profesor universitario, Alfonso Acebal, que anda ahora por los veintisiete años, va a emprender un viaje a Nueva York y anclará más tarde en Hollywood. Con ello cierra un circuito perfecto de viajes que empezó hace dos años con su breve tránsito por Roma. Roma-Hollywood es un binomio que como pocas cosas puede definir la personalidad de Alfonso Acebal, quien si tiene un costado de licenciado en Filosofía y Letras, su captador de interpretaciones pictóricas, tiene otro de hombre de cine. De la pintura y del cine él ha querido hacer más de una vez casi la misma cosa. Queda constante en trabajos publicados en estas mismas páginas de PRIMER PLANO. Su estudio de Ribera y el cine le configura como uno de los mejores que se han escrito hace tiempo. Tactar un día la vieja luz romana y confrontarla ahora con la moderna luz eléctrica de Hollywood es una cosa que si un día uno fuera catedrático de algo —y afortunadamente no lo somos— recomendaríamos a estos Amadises como la traducción 1948 de aquellos viajes que los hijos patrióticos del viejo Mediterráneo realizaban. Acebal tiene la suerte de alternar las dos culturas, las dos vocaciones y los dos estilos vitales. Tiene esa suerte bien merecida, pues a los premios universitarios une su intensa y casi secreta labor cinematográfica, que le capacita para emprender formalmente la gran síntesis espiritual que él simboliza.

Y que decir tiene que a ninguno de los dos polos de culturas, casi igualmente clásicas para nosotros, ha ido o va como turista, sino como estudioso. Cuando su perfil, trazado por Savoi, anda por las calles, él estará casi en la escuela de Amsterdam, camino de Nueva York con una beca del Instituto de Bellas Artes. Su presencia allí será simpática, pues con su cazadora clara, su hablar remansado y una buena y cavilosa sonrisa, representa el tipo de universitario español formado en el nuevo ambiente. Con sus veintisiete juveniles años, Acebal —nacido en Oviedo por casualidad— ha hecho ya muchas e interesantes cosas, mucha acción y mucho estudio. Su acción se refleja en la organización de los cursos de cine en la Facultad de Filosofía y Letras, en las conferencias pronunciadas en la organización del Círculo Nosotros y en la colaboración con don Victoriano López en esa futura cantera de profesionales que debe salir del Centro de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Ha realizado un sólido aprendizaje en los Estudios Ballesteros, recorriendo todas las especialidades. Ha sido ayudante de dirección, con Sáenz de Heredia, en El Destino se disculpa, Mariona Rebull y Las aguas bajan negras, y de Neville en El marqués de Salamanca. Por su cuenta acaba de dar fin a seis documentales. Aparte de eso, concluyó una novela y tiene una moto. Cuando se estira la juventud así, ya está bien.

Seguramente que donde más se sentirá su ausencia es en esa tertulia de Obel, formada, hace años, por la firma Acebal-Calleja-José María Montes. Seguramente que sobre el velador estará esperando su regreso el guión de Linka, que será su primera película cuando vuelva, después de haber conocido de cerca a Sam Wood y a Charles Laughon, que son sus dos admiraciones formales. Desde allí nos ha prometido escribir para PRIMER PLANO unas crónicas sobre ese Hollywood que se esconde un poco, sobre esa ciudad seria que está debajo de la otra fábrica de sueños. Al marcharse vamos a saludar desde aquí a Alfonso Acebal, que convierte hoy sus verdes años en una sólida esperanza de la joven y nada pedante generación.

GOMEZ TELLO

A su regreso realizaría alguna entrevista exponiendo lo que hizo en esos nueve meses de estancia. En alguna de ellas explica que se trataba de la primera beca concedida por Estados Unidos a un español después de la guerra, y que la beca se le había concedido para ampliar estudios de Ciencias Históricas Americanas en el Instituto

de Bellas Artes de Nueva York. Más tarde, al trasladarse a la costa oeste asistiría a varios rodajes, con un media de ocho horas al día, para conocer de primera mano el engranaje industrial de los norteamericanos. Acebal queda asombrado por la infraestructura y el ritmo de trabajo de los estudios angelinos, donde en un mismo estudio con unos treinta platós, se podían rodar veinte películas al mismo tiempo. Además de realizar diferentes conferencias en algunas universidades norteamericanas, visitar diferentes museos e intercambiar algunos libros sobre cultura hispánica con otros alumnos y docentes norteamericanos, establecería contacto con profesionales de la industria de Hollywood. Algunos de los nombres serían Jeanette MacDonald y su esposo Gene Raymond, Judy Garland, Mickey Rooney, Mary Pickford, Bing Crosby, Irene Dunne, Loretta Young, Leda Leeds, entre otros.



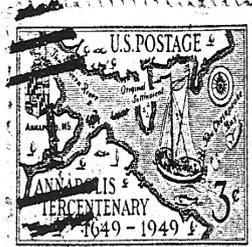
Acebal visitando los estudios "Walt Disney" en Los Angeles.

En aquel país destacaban, por aquel entonces, personalidades españolas como el pintor Salvador Dalí, el pianista y compositor José Iturbi, el músico Xavier Cugat y el cantante Andrés de Seguro (quien enseñaría a cantar a Grace Moore, Lily Pons y Diana Durbin), entre otros.

Existe una carta que Salvador Dalí envió a Alfonso Acebal mientras éste último se encontraba en California. La carta dice así: *Querido amigo: muchas gracias por su carta, te aseguro tendré en cuentas “todas” sus sugerencias. Le saluda afectuosamente. Salvador Dalí.* La carta está fechada el 27 de mayo de 1949 y fue enviada desde el hotel Del Monte Lodge (Pebble Beach, California), donde se hospedaba Dalí a la residencia de Acebal, en el número 901 de Severing Avenue, Westwood, en la ciudad de Los Angeles. Evidentemente, este documento certifica que existió un contacto entre ambos e intercambiaron unas ideas. Pero, sin embargo, desconozco absolutamente el contenido de la conversación mantenida y, por tanto, ignoro a qué se refiere el pintor cuando alude a las sugerencias que Acebal le hizo. El hijo de Acebal, Luis Acebal Ferrada me comentó en una ocasión que hablaron sobre la posibilidad de hacer una película sobre Dalí. Conociendo el interés que el artista tuvo por el cine, no se puede descartar esta opción, pero sin pruebas que acrediten esta hipótesis, dejemos la especulación a un lado y quedémonos con que hubo una relación cordial entre ambos. Relación que no pasó de una serie de charlas abiertas sobre el cine, España, Estados Unidos, “lo divino y lo humano”, etc., pero que no se concretó en ningún proyecto profesional.

PEBBLE BEACH, CALIFORNIA
DEL MONTE LODGE

585



Señor Don Alfonso Acha

901 Levering Avenue

Apr 24

Westwood - Los Angeles 24



DEL MONTE
LODGE

PEBBLE BEACH }
DEL MONTE } CALIFORNIA
CARMEL 500 }

*Y me gustaria
muchas gracias por tu
carta, te seguiria viendo
en cuanto ¹⁴ ^{ya} todas las ^{inscripciones}
Se saluda respetuosamente.
Atentamente
1999*

Para Acebal, el cine norteamericano adolece de monotonía, pero tiene a su favor su espíritu joven, emprendedor y abierto a toda influencia foránea o nueva. No cree en el cine neorrealista italiano como escuela. Lo considera fruto directo de una situación de trastorno. Sin dejar de reconocer que ha tenido la habilidad, o la gracia, de mostrar las llagas sociales con un lenguaje poético que dignifica las situaciones.

1. LA PRODUCCIÓN AMERICANA EN ESPAÑA EN LOS AÑOS CINCUENTA

1.1. LA LLEGADA DE LOS EQUIPOS NORTEAMERICANOS A ESPAÑA

En los años cincuenta llega a España el fenómeno de las *Runaway Productions*, es decir, rodajes de producción norteamericana que eran realizados fuera de los Estados Unidos de América. Este fenómeno había nacido en Reino Unido, cuando en 1948 la productora norteamericana “Metro Goldwyn Mayer” inauguraba un estudio en los alrededores de Londres. Posteriormente, otros equipos de la Metro llegan a los estudios italianos Cinecittà, fundados bajo mandato fascista en 1937.

La razón de ser de las *Runaway Productions* respondía a la liberación de capitales norteamericanos obtenidos en la distribución de películas e inmovilizados en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Esos beneficios quedaron bloqueados debido a que las naciones europeas tenían problemas en sus balanzas de pagos. Por ello las grandes productoras norteamericanas, propietarias de esos beneficios bloqueados, deciden recuperar ese capital en forma de bienes materiales: latas de película que podían traspasar la frontera. Así, invierten ese dinero en la producción de films que requieran un coste de producción elevado dentro del territorio europeo.

Como hemos mencionado antes, las *Runaway Productions* se instalan en el Reino Unido y después en Italia. A medida que los rodajes se van encareciendo (por una situación de mejora económica en el país, por el desbloqueo del capital o por encarecimiento en la contratación de mano de obra, materiales, estudios, etc.), estos rodajes se trasladan de país. Así, después de haber explotado su capital en Italia, vienen a España.

Cuando los equipos de rodaje llegan a España se encuentran con unas condiciones favorables: un clima confortable con amplias horas de luz, que permitía el

rodaje en exteriores en todas las épocas del año; una mano de obra barata y dócil²⁴⁵; un paisaje variopinto, con localizaciones casi vírgenes; estudios equipados y técnicos cualificados. Pero además de estas condiciones, existen otras como el apoyo estatal a los rodajes e incluso del ejército. El apoyo estatal es debido, entre otras cosas, a la mejora en la relación del Régimen franquista con el Gobierno estadounidense²⁴⁶.

Una de las características de las *Runaway Productions* era su estructura piramidal. Teniendo en cuenta que se trataban de rodajes multitudinarios, con miles de extras, era conveniente que la organización fuese lo más compacta posible. Había que evitar retrasos o inconvenientes que pudieran surgir, además de coordinar a los equipos español y norteamericano. Los jefes de grupo de cada departamento controlaba a su equipo. El departamento de casting, que tenía a su cargo miles de extras, usaban un sistema de banderas para movilizarles.

Existen dos vías de entrada de las *Runaway Productions* en España: los productores y gestores de *service* que se instalan en España y las compañías delegadas de las majors, como “C.B. Films” (empresa distribuidora de “United Artists”). En primer lugar productores como los hermanos Roberts o Denis O’Dell representan el modelo de producción *service*, que consistía en contratar a una productora local para que coordinase los servicios de contratación y localización necesarios para el rodaje.

Con la llegada a España de equipos de rodaje del *Hollywood* clásico, muchos técnicos y actores españoles entraron en contacto con un modo de producción y con unos medios más modernos y sofisticados²⁴⁷. Así, esta experiencia se inicia con el film *Pandora y el Holandés Errante* (Albert Lewin, 1950), que estará rodada en Cataluña. Este rodaje resulta tan próspero que le continuarán otros títulos como *Tres Historias de*

²⁴⁵ La Organización Sindical Española (O.S.E.), conocida como Sindicato Vertical, fue creada por el Régimen franquista en 1939 y perduró hasta 1977. La OSE controlaba que el movimiento obrero no fuese posible y tuvo una triple función: económica, política y social. Este Sindicato era un órgano del Régimen que integraba organizaciones sindicales existentes para ejercer un completo control sobre ellas. Con la creación de este órgano se impedían protestas o reivindicaciones de mejoras laborales y, además, permitía a los empresarios ejercer la vigilancia sobre sus trabajadores.

²⁴⁶ El 5 de noviembre de 1950 la ONU aceptó el restablecimiento de las relaciones diplomáticas de Estados Unidos con España y se inicia el retorno de embajadores a Madrid. En agosto la Cámara de Representantes de los Estados Unidos de América vota el primer crédito a favor de España. Un crédito de sesenta y dos millones de dólares después de que Franco les apoyase en conflicto de Corea.

²⁴⁷ Decimos que son modernos y sofisticados con respecto a los medios de producción españoles, que eran, en general, de tipo artesanal.

Amor (Hugo Fregonese, 1953) y *La princesa de Éboli* (Terence Young, 1954) hasta llegar a la super-producción *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1955). Todas ellas caracterizadas por la contratación de estrellas del momento, directores reconocidos, uso de grandes decorados y por la gran inversión en recursos técnicos. En definitiva, se trata de films de gran coste destinados al gran público con el que Hollywood esperaba obtener grandes beneficios.

El film *Alejandro Magno* consolidó este sistema de super-producción y confirmó que la colaboración entre equipos españoles y norteamericanos era muy fructífera. A partir, se realizaron films como *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957), *Salomón y la reina de Saba* (King Vidor, 1959)²⁴⁸, *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson, 1956), que sirvió para que los técnicos españoles comenzasen su “especialización” en este tipo de producciones, convirtiéndose, algunos de ellos, en técnicos habituales del equipo español. Por otra parte, estas super-producciones alteraban los lugares de rodaje, bien sean ciudades o pueblos, debido a su gran desembarco humano y técnico. Desde las instituciones públicas hasta los ciudadanos, negocios, comercios, servicios, todo ello era factible de ser contratado o alquilado para el rodaje. Muestra del cambio que sufrían algunas poblaciones lo constituyó el film *El capitán Jones* (John Farrow, 1958), donde la ciudad Denia cambió su aspecto para formar parte del escenario del film.

Hasta ahora hemos visto como muchas de estas producciones seguían el sistema de producción de *service* o a través de las compañías delegadas de las *majors*. A tenor de los éxitos obtenidos, las empresas americanas se plantean la producción directa en régimen de co-producción, lo que facilitaba la obtención de licencias de exhibición y de importación del films. La consolidación de los equipos de rodaje llevó a que las compañías americanas le confiaran en el director de producción español la gestión de rodaje. El ejemplo más significativo lo representó Eduardo García Maroto, quien terminó su carrera cinematográfica especializándose en esta labor. Por otra parte, Alfonso Acebal también sería un director de producción habitual de los rodajes. En el film *Orgullo y pasión* trabajaron juntos.

²⁴⁸ Tanto *Orgullo y pasión* como *Salomón y la reina de Saba*, fueron films que nacieron de la necesidad de reinvertir los beneficios que determinadas distribuidoras tenían retenidos en España.

La labor del director de producción consistía conseguir un cartón de rodaje solicitándolo ante el Ministerio de Información y Turismo, donde debía presentar el presupuesto total del film, el guión (traducido al castellano y previamente censurado). Además de hacer todas estas gestiones previas al rodaje, también se consideraba una persona fundamental en el rodaje del film.

Por otro lado, el equipo español fue haciendo méritos para acabar apareciendo en los créditos de las películas. En el film *Jack el negro* (Julien Duvivier, 1950), consta como director del equipo español José Antonio Nieves Conde; en *Aquel hombre de Tánger* (Robert Elwyn, 1950), consta Luis María Delgado; en *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1955) aparece Eduardo García Maroto. En un primer momento, los profesionales que aparecían como directores adjuntos no tenían apenas ninguna responsabilidad sobre la película. Su filiación a la película estaba más motivada por una cuestión de cumplimiento del régimen de co-producción, donde debía constar un equipo español. Sin embargo, pasado el tiempo el equipo español se irá adaptando a este modo de producción, irán aprendiendo inglés y conociendo nuevos sistemas de organización del trabajo. Esto hará que vayan alcanzando cotas de responsabilidad en los equipos, llegando, finalmente, a ser indispensables en muchos casos.

El director adjunto Alfonso Acebal se iniciará en films como director adjunto en *Decameron Nights* (Hugo Fregonese, 1953) y en *Tormenta* (John Guillermin/Alfonso Acebal, 1955); como director de producción en *Around the World in Eighty Days* (Michael Anderson, 1956) y en *The Pride and The Passion* (Stanley Kramer, 1957), y realizará otras colaboraciones menores en *Our Girl Friday/The Adventures of Sadie* (*El enamorado prudente*, Noel Langley, 1953) *Fire over Africa/Port of Spain* (*Fuego sobre África*, Richard Sale, 1954) y *The Black Night* (*El caballero negro*, Tay Garnett, 1954).

A finales de la década, en el año 1958, llegaría a España el productor Samuel Bronston²⁴⁹, quien se convertirá en el productor de referencia en la super-producción en España. Con el fin de Bronston, este tipo de producciones llegarán a su fin.

²⁴⁹ Sobre la carrera profesional de este productor en España, véase: Jesús GARCÍA DE DUEÑAS. *El Imperio Bronston*. Madrid: Ediciones del Imán, 2000.

1.2. LOS TÉCNICOS ESPAÑOLES EN LOS RODAJES EXTRANJEROS DE LOS AÑOS CINCUENTA

La llegada de los equipos de rodajes extranjeros propició que apareciesen una serie de técnicos españoles que van a convertirse en habituales. Una vez superada barrera idiomática, éstos técnicos, ya familiarizados con el modo de producción *hollywoodiense*, comienzan a tener puestos de confianza con la empresas extranjeras. Tanto es así, que el número de técnicos españoles en los rodajes aumenta a medida que avanza la década. Algunos directores agradecieron el trabajo de los españoles, quedando, en ocasiones, altamente sorprendidos. Ésto queda patente, como veremos más adelante, en el rodaje de *Orgullo y pasión*, donde Stanley Kramer agradece de manera personal a los directores de producción españoles Eduardo García Maroto y Alfonso Acebal el trabajo realizado.

Alfonso Acebal hablaba inglés correctamente y eso, junto a su conexión con los “Estudios Ballesteros”, le convirtieron en un candidato aventajado para formar parte de los equipos técnicos. Por otra parte, un hecho clave para la contratación de personal del país era de la búsqueda localizaciones para rodar y era importante tener un profundo conocimiento de la geografía española. Y, por último, los técnicos seleccionados debían estar censados para poder trabajar.

No debemos olvidar que, en un primer momento, los técnicos españoles figuraban en el film por una cuestión de cumplimiento de contrato, pero es de justicia decir que muchos de ellos terminaron especializándose en esta materia y consiguen permanecer en futuras plantillas, así como el reconocimiento del equipo extranjero. El perfil de los técnicos españoles era muy variopinto, desde profesionales con mucha experiencia como Eduardo García Maroto, pero también otros profesionales que estaban empezando como Gil Parrondo. Cuando en noviembre de 2005 entrevisté al director artístico Gil Parrondo y le pregunté sobre esta experiencia, Gil Parrondo fue rotundo: “aquella experiencia supuso nuestra universidad y nos abrió la puerta a *Hollywood*”.

Una cuestión importante es que muchas de las colaboraciones de los españoles se hicieron sin acreditación, lo que, posteriormente, dificulta el trabajo del investigador

que tiene que cerciorarse de la presencia de estos técnicos a través del medio escrito que sí evidencia su participación. Ésta es una característica muy común en estos rodajes, pero ello no exime a los técnicos de haber trabajado, y mucho, en estos rodajes.

Intentando hacer una recopilación, lo más rigurosa posible, de todos los técnicos que participaron en estos rodajes, aporto un listado²⁵⁰, en orden alfabético, en el que figuran los más y los menos conocidos, destacando la carrera de los más relevantes. Algunos de ellos se convertirán en profesionales de la industria cinematográfica española, y otros terminarán aquí su carrera, pero todos ellos merecen que su trabajo sea conocido:

- **Reyes Abades** se convertirá en especialista en efectos especiales.
- **Alfonso Acebal** trabajará como director de producción y director adjunto.
- **Enrique Alarcón** estará en el departamento de dirección artística como decorador.
- **Francisco Asensio** será constructor de decorados y, junto a Francisco Prósper, ha sido considerado como uno de los más importantes constructor de decorados de la época.
- **Manuel Berenguer** ha sido de los fotógrafos mas relevantes del cine español, pero además también era un técnico habitual en los rodajes internacionales. Berenguer comenzó en los años treinta trabajando con Eusebio Farré, más tarde emigra a Alemania para trabajar tres años en el laboratorio de Lindau. Regresará a España como operador del noticiario de la “U.F.A.” y más tarde será el corresponsal de la “Fox” en Barcelona. Durante la Guerra Civil se convierte en uno de los operadores más productivos de los documentales de la contienda (en

²⁵⁰ La información sobre los técnicos está extraída de diferentes diccionarios y textos: Víctor MATELLANO. *Decorados, Gil Parrondo*. Madrid: Ayuntamiento de Talamanca de Jarama / T & B Editores, 2008; Víctor MATELLANO; Miguel LOSADA. *El Hollywood español*. Madrid: T&B Ediciones, 2009; José Luis BORAU (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/ Alianza Editorial, 1998; Jorge GOROSTIZA. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1998; Jesús GARCÍA DE DUEÑAS. *¡Nos vamos a Hollywood!*. Madrid: Nickel Odeon, 1993; F. VIZCAÍNO CASAS. *Diccionario del cine español (1896-1965)*. Madrid: Editora Nacional, 1966.

el frente de Lérida y Aragón) para la productora catalana “Laya Films”. Conseguirá ser el segundo operador de *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939) y debutará como primer director en *Pimentilla y El trece mil* en 1941. Influido en su estilo por los directores de fotografía norteamericanos (iluminación realista, decorados con techo, profundidad de campo), en 1956 gira su carrera al ámbito de los rodajes extranjeros en España con la filmación de *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957) hasta que en cierta manera abandona el cine español. Desarrolla su actividad especialmente en la segunda unidad en títulos tan importantes como *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson, 1956), *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963) o *Nicolás y Alejandra* (Franklin J. Schaffner, 1971). En *Rey de Reyes* (Nicholas Ray, 1961) firma la fotografía de la primera unidad, al igual que en *Dr. Zhivago* (David Lean, 1965), si bien acreditado en ésta como segunda unidad, llegará a responsabilizarse de algunas de sus principales escenas. Entre otros títulos en los que participa se encuentran *El ataque duró siete días* (Andrew Marton, 1964), *¿Hacia el fin del mundo?* (Andrew Marton, 1965), *El hijo del pistolero* (Paul Landres, 1965), *Pampa salvaje* (Hugo Fregonese, 1966), *Krakatoa* (Bernard L. Kowalsky, 1969), *Miguel Pro* (Arthur Lubin, 1971), *Una ciudad llamada bastarda* (Robert Parrish, 1971), *Los asesinatos de la calle Morgue* (Gordon Hessler, 1971) o *Fuga suicida* (Tom Gries, 1975). Su última película antes de retirarse es precisamente una coproducción con Estados Unidos para la “Fox”, *La perla negra* (Saul Swimmer, 1977), en la que figura como director de fotografía de la primera unidad.

- **Ramón Biadiu** será el montador adjunto de *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957). Biadiu había trabajado como documentalista para la productora catalana “Laya Films”.
- **Basilio Cortijo** fue discípulo de Alex Weldon, técnico en efectos especiales. Llegó a desarrollar su carrera en el extranjero en películas como *Orca, la ballena asesina* (Michael Anderson, 1977), tras participar en España en *La batalla de las Ardenas* (Ken Annakin, 1965), *Krakatoa, al este de Java* (Bernard L. Kowalsky, 1969) o *Las troyanas* (Mihalis Kakogiannis, 1971).

- **Luis María Delgado** como director adjunto en el equipo español.
- **Juan Estelrich** en dirección adjunta.
- **José Luis Galicia** será constructor de decorados.
- **Juan García** como constructor de decorados.
- **Jesús García Leoz** en el departamento de sonido y música.
- **Eduardo García Maroto** es uno de los españoles al que más se le reconoce su trabajo en las superproducciones rodadas en España. Comenzó en 1922 como colaborador de la publicación catalana “Cine Revista” y un año más tarde ingresó en “Madrid Film” como ayudante de cámara, dirección y montaje, y, extraordinariamente, como actor secundario. Se hace cargo del departamento de montaje de “Estudios CEA” haciendo *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) o *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935) en los tiempos del cine republicano y debuta en la dirección cinematográfica en 1934 con la trilogía paródica *Una de fieras*, *Una de miedo*, y *Una de ladrones*. Con la llegada de los equipos americanos a España es propuesto como director adjunto de *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1955). Pasará a desempeñar el puesto de director de producción en *Orgullo y pasión* (S. Kramer, 1957). Stanley Kramer, director del film, le puso el sobrenombre de “Eddie”. Como director de producción interviene en *Salomón y la reina de Saba* (King Vidor, 1959), *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), *El coronel Von Ryan* (Mark Robson, 1965), *El regreso de los siete magníficos* (Burt Kennedy, 1966), *Villa cabalga* (Buzz Kulik, 1968), *Antes amar...después matar* (S. Lee Pogostin, 1969) y *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970). Su última colaboración internacional es *Ana Coulder* (Burt Kennedy, 1971). Su participación en estos rodajes fue compartida con la escritura de guiones y la dirección de su último largometraje, *Aventuras de Don Quijote* (1960).
- **Gil Parrondo** es el decorador español más importante en los rodajes internacionales en España. Ganador de dos premios *Oscars* de *Hollywood* por

Patton (Franklin J. Schaffner, 1970) y *Nicolás y Alejandra* (Franklin J. Schaffner, 1971), se inició en las tareas del departamento de arte de la mano de Sigfrido Burmann (quien trajera a España las técnicas de los viejos estudios europeos). Parrondo está presente en la nómina técnica de las primeras *Runnaway productions* como *Jack el negro* (Julien Duvivier, 1950), *Tres historias de amor* (Hugo Fregonese, 1953) o *El caballero negro* (Tay Garnett, 1954). A partir de *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1955) y *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957) interviene en sesenta superproducciones así como otros títulos internacionales. Durante años Gil Parrondo se dedica exclusivamente a los rodajes angloamericanos en filmes como *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) o *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965). En ocasiones acreditado como decorador o como director artístico, bajo la denominación de diseñador de producción trabajará en *El viento y el león* (John Milius, 1975) o *Marchar o morir* (Dirk Richards, 1977). El crédito que consigue con sus diferentes trabajos le sirve para ser reclamado en producciones fuera de España.

- **Augusto Lega** como constructor de decorados.
- **José López Roderó** se inicia, siendo un adolescente, en el departamento de dirección de los rodajes de *Ricardo III* (Laurence Olivier, 1955), *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1955) o *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson, 1956). Fue segundo ayudante de dirección en *Salomón y la reina de Saba* (King Vidor, 1959) y *El capitán Jones* (John Farrow, 1959). Ya en *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) asciende a la categoría de primer ayudante de dirección. Será contratado por el productor Samuel Bronston, entrando en nómina en la compañía, y resultado clave su aportación en todos los rodajes del megaproducción como *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964). Participa en rodajes tan importantes como los de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), *Marchar o morir* (Dirk Richards, 1977), *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966), *Cómo gané la guerra* (Richard Lester, 1967), *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973), *Robin y Marian* (Richard Lester, 1976) o *La Batalla de las Ardenas* (Ken Annakin, 1965). Igualmente se convierte en asiduo colaborador de Franklin J. Schaffner a partir de *Patton* (1970).

- **Enrique Llovet** destacó en guión y sería contratado por su prestigio como dramaturgo.
- **Luis Marquina** trabajaría como director adjunto de coproducciones como *Manchas de sangre en la luna* (1951) dirigida por Edward Dein.
- **Eugenio Martín** fue un director de cine que comenzó a trabajar a mediados de los cincuenta. A finales de la década comenzará a ser parte del equipo español en los rodajes extranjeros. Así realizará los films *Simbad y la princesa* (Nathan Juran, 1958) y *Los viajes de Gulliver* (Jack Sher, 1960), en calidad de director adjunto. Más tarde es contratado por la factoría Bronston para participar en sus rodajes, destacando la colaboración con Nicholas Ray. En contacto con Philip Yordan, guionista y elemento importante con Bronston, comienza a colaborar con él a partir de la creación de los “Estudios Madrid 70” y el inicio de producciones propias.
- **Familia Mateos** como atrezzistas. Empresas como Vázquez, Luna o Mengíbar aportan sus enseres y su atrezzo para los rodajes de películas angloamericanas en España. De todas estas empresas, quizá la más importante fuese Hijos de Jesús Mateos. En 1920, Jesús Mateos, propietario de un almacén de muebles, comienza a alquilar sus enseres a los teatros. Poco después lo hará para el cine. Fallecido Jesús Mateos, sus hijos José, Antonio y Julián se hacen cargo del negocio con el nombre de “Hijos de Jesús Mateos”. De los hermanos serán Antonio y Julián quienes se dediquen especialmente al mundo del cine en calidad de ambientadores y atrezzistas. Antonio Mateos gana un Oscar de Hollywood, junto a Gil Parrondo, gracias a su trabajo en *Nicolás y Alejandra* (Franklin J. Schaffner, 1971). Antonio interviene en títulos como *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970), *Tres forajidos y un pistolero* (Richard Fleischer, 1974) o *La última aventura del general Custer* (Robert Siodmak, 1966). Julián Mateos, el actual gerente de la empresa, por su parte interviene en *El regreso de los siete magníficos* (Burt Kennedy, 1966), *Krakatoa, Al oeste de Java* (Bernard L. Kowalsky, 1969), *El viaje fantástico de Simbad* (Gordon Hessler, 1973), *Marchar o morir* (Dirk Richards, 1977), *Robin y Marian* (Richard Lester, 1976).

Julián seguirá trabajando en las siguientes décadas en films de éxito comercial como la trilogía de *Indiana Jones*. Aún hoy está activo.

- **Félix Michelena** en construcción de decorados.
- **Jerónimo Mihura** director adjunto junto con Edgar G. Ulmer dirigen en coproducción americana el film *Muchachas de Bagdag* en 1952.
- **Julio Molina** constructor de decorados.
- **José Antonio Nieves Conde** dirige junto a Julien Duvivier *Jack el negro* (1950) en los estudios “C.E.A.” de Madrid.
- **Fernando Navarro** aparece como director de producción.
- **José María Ochoa** (conocido como Joe Ochoa), es un nombre que se repite en los departamentos de dirección de las superproducciones en España. Tanto es así que todos los ayudantes de dirección que trabajan en coproducciones y en el extranjero le consideran su padre putativo. Desde *Mr. Arkadin* (1955) de Orson Welles hasta finales de los noventa, desarrolla una intensa actividad especialmente ligada a los grandes rodajes en España. Participará desde los primeros rodajes importantes, *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957) y *Salomón y la reina de Saba* (King Vidor, 1959), para después entrar en la nómina de Bronston y participar en todas sus superproducciones. Igualmente Ochoa está presente en *El ataque duró siete días* (Andrew Marton, 1964), *¿Hacia el fin del mundo?* (Andrew Marton, 1965), *El hijo del pistolero* (Paul Landres, 1965), *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), *Mando perdido* (Mark Robson, 1966), *La última aventura del general Custer* (Robert Siodmak, 1966), *Villa cabalga* (Buzz Kulik, 1968), *Krakatoa, al este de Java* (Bernard L. Kowalsky, 1969), *La furia de los siete magníficos* (Paul Wendkos, 1969), *Cañones para Córdoba* (Paul Wendkos, 1970), *¡Que viene Valdez!* (Edwin Sherin, 1971), entre otros títulos. Participa fuera de España en el rodaje de *Justicia Salvaje* (J. Lee Thompson, 1984) y *Tras el corazón verde* (Robert

Zemeckis, 1984). Igualmente escritor y director de trece largometrajes, su carrera finaliza en el año 2000 con la producción de *Virus Man*.

- **Cecilio Paniagua** en fotografía. Posteriormente trabajaría en Méjico.
- **Magdalena Paradell** en montaje.
- **Agustín Pastor** en labores de producción.
- **Pablo Pérez** era un montador de maquetas de trenes eléctricos cuando llega al cine. Aprende el oficio de la mano del experto en efectos especiales Alex Weldon, con el que entabla una estrecha colaboración. Pérez hablaba inglés y le servirá de puente con el equipo español. Vinculado al principio a Bronston y después a Philip Yordan, participa en títulos como *La batalla de las Ardenas* (Ken Annakin, 1965), *Pampa salvaje* (Hugo Fregonose, 1966), *Marco Antonio y Cleopatra* (Charlton Heston, 1972) o *Los tres mosqueteros* (Richard Lester, 1973). Uno de sus trabajos más importantes es *Pánico en el transiberiano* (Eugenio Martín, 1972).
- **Jaime Pérez Cubero** constructor de decorados.
- **Luis Pérez Espinosa** destacó en decoración.
- **Ramón Plana** en labores de producción.
- **Francisco Prósper** en decorados.
- **Julián Ruiz** en maquillaje.
- **Emilio Ruiz de Río** en efectos especiales. Las naves espaciales de *Dune* (David Lynch, 1984) se dibujan y construyen en Madrid, en el taller de Emilio Ruiz del Río. Emilio Ruiz trabajaba con maquetas pintadas en cristal o en chapa, o corpóreas, que encajaban con parte del escenario real o los personajes sin tener que tratar la película en laboratorio posteriormente. Cuando no era posible llenar

un decorado de figurantes, y a semejanza de las soluciones experimentadas en *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), Ruíz del Río recortaba miniaturas de soldados romanos en chapa y les daba movimiento. Es el caso de las coproducciones *Los últimos días de Pompeya* (Mario Bonnard, 1959) o *El Coloso de Rodas* (Sergio Leone, 1961). Igualmente de superproducciones más esplendorosas como *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966). Ruíz del Río inicia su carrera en decoración de la mano o del maestro Sigfrido Burmann en *La aldea maldita* en 1942. Al principio se dedica pintar forillos, más tarde es el propio Burmann quien le instruye en la pintura de maquetas sobre cristal a semejanza de cómo se hacía en los estudios “U.F.A.” de Alemania. A partir de ese momento se especializa de pleno en las maquetas. Junto a su aportación a la industria española interviene en los grandes rodajes en suelo español como es el caso de las producciones de Samuel Bronston, o *Salomón y la reina de Saba* (King Vidor, 1959). Ruíz del Río es el artífice de la maqueta del Kremlin de *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) o la ciudad de Amberes en *La batalla de las Ardenas* (Ken Annakin, 1965),.

- **Julio Salvador** será director junto a Lawrence Huntington en *Contrabando* (1955).
- **José Antonio Sánchez** destacaría en maquillaje. Comienza a trabajar en los rodajes desde el film *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957). De hecho uno de sus primeros trabajos es picar un peluquín para Frank Sinatra. Sánchez aprendió el oficio de dos grandes maquilladores, su padre, José María Sánchez, y de Julián Ruiz, “Julipi”, histórico del cine español, ambos con métodos distintos de los cuales se empapa. Presente en los primeros rodajes importantes como es el caso de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), es testigo personal de momentos como el fallecimiento de Tyrone Power en los estudios madrileños de Sevilla Films durante el rodaje de *Salomón y la reina de Saba*. (King Vidor, 1959). Ayudante durante la etapa de Samuel Bronston participando en todas sus producciones, y títulos posteriores como *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966) o *Cómo gané la guerra* (Richard Lester, 1967), se responsabilizará del departamento de maquillaje a partir de *Villa cabalga* (Buzz Kulik, 1968). Con una especial capacidad para la posticería (uso de complementos capilares para la

mejor caracterización de personajes) y para el modelaje en cera, destaca especialmente su trabajo en *Viajes con mi tía* (George Cukor, 1972).

- **Vicente Sempere**²⁵¹ en labores de producción. Era el hombre de producción de los “Estudios Chamartín”. Cuando este estudio pasa a manos de Samuel Bronston, él y su equipo pasaron a ser plantilla del productor con condiciones técnicas, artísticas y económicas de alto nivel. Vicente Sempere colaboró en todas las producciones de Samuel Bronston y en otros títulos posteriores.
- **Julio Sempere** en dirección.
- **Juan Sierra** en montaje.
- **Pedro Vidal** en dirección.
- **Tedy Villalba** en labores de producción. Tadeo Villalba, Tedy, es un nombre clave en la producción de los rodajes angloamericanos en España. Proveniente de una saga familiar dedicada al cine. Tanto su abuelo y su padre, como su hijo y su nieto se llaman Tedy Villalba. Tedy vive el inicio y los tiempos de esplendor de las *runaway productions*. Fue asistente de producción en los primeros títulos rodados como es el caso de *El caballero negro* (Tay Garnett, 1954), *Mister Arkadin* (Orson Welles, 1955) o *Ricardo III* (Laurence Olivier, 1955). Se consolida en el departamento de producción tomando cada vez mayores responsabilidades en títulos como *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1956), *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957), *Moby Dick* (John Huston, 1956), *Aventura para dos* (Don Siegel, 1957) o *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson, 1956), estos dos últimos títulos como jefe de unidad. Durante el rodaje de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) su responsabilidad es de tal importancia que, por ejemplo, su concurso es vital para que Stanley Kubrick lleve a buen puerto la famosa batalla. Con la llegada de Bronston se convierte en el hombre de confianza del mega productor, conociendo con él todas sus etapas

²⁵¹ Como ya se ha mencionado en la introducción de este trabajo, existe una tesis doctoral sobre este productor realizada por un familiar directo: Isabel SEMPERE. *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009.

en España, sus primeros rodajes, su ascenso y su caída. Simultánea su trabajo con Bronston con la participación en *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) y *Salomón y la reina de Saba* (King Vidor, 1959). Villalba es también conocido por ser fundador de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, así como de la Escuela de la Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

1.3. CONTEXTO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL EN EL QUE SE DESARROLLAN LOS RODAJES EXTRANJEROS

Según avanzan los años cincuenta, el tejido industrial cinematográfico en España resulta mucho más potente de lo que se suele reconocer. En el terreno del comercio, tanto la distribución como la exhibición y el doblaje estaban entre los más destacados de Europa²⁵².

El contexto cinematográfico en el que se desarrollan los rodajes extranjeros se explica a través de los cambios legislativos y la reanudación de las negociaciones con mercados extranjeros (EE.UU., Italia y Francia), que se materializa a través de los Convenios de Coproducción. Además de este significativo cambio legislativo, los rodajes se encuentran con un país con una notable capacidad operativa, con quince estudios en activo entre Madrid y Barcelona. En estos estudios cinematográficos se encuentra personal técnico preparado, que puede ser contratado para el trabajo en los rodajes. Además estos técnicos, sobre todo los que realicen tareas de producción, también podían desempeñar trabajos de campo, destinados a buscar localizaciones o gestionar el alquiler de un lugar o monumento para rodar allí.

1.3.1. LA COPRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA

Todos estos proyectos cinematográficos no sólo tenían el objetivo de liberar el capital bloqueado, sino que también el de conseguir exhibición en España y,

²⁵² Víctor MATELLANO y Miguel LOSADA. *El Hollywood español*. Madrid: T&B Ediciones, 2009.

consecuentemente, lograr más permisos de importación de otras películas extranjeras. Para ello recurrieron también al sistema de coproducción.

Este sistema de producción entre países surgió después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los Estados se creyeron obligados a intervenir creando sistemas de ayudas y estableciendo Convenios de coproducciones. La industria norteamericana obligaba a producir películas de mayor nivel técnico y artístico, y, por consiguiente, con mayor presupuesto, lo que obligaba a sumar las posibilidades de productores de distintos países y las ayudas respectivas. Era necesario conceder a estas producciones la doble o la múltiple nacionalidad, lo que requería un Acuerdo o Convenio entre Estados.

En este contexto surge en España el sistema de coproducción cinematográfica. Tal sistema puede ser entendido como una necesidad económico-industrial o como una propuesta estético-cultural. En este caso, no podemos considerar que se tratase de una obra común²⁵³, como afirman algunos, puesto que el sector español tenía un valor relativo en la producción. Esto no quiere decir que su papel no fuese relevante; efectivamente, algunos de los técnicos españoles ya tenían una carrera y un prestigio en nuestro cine, y por ello, marcaban diferencia con respecto a otros. Sin embargo, en la España de los años cincuenta, la cuestión de la coproducción tiene más sentido estudiarla a través de su dimensión mercantil: acceso a la exhibición en España, acceso al mercado exterior y licencias para importar film extranjero.

En primer lugar, hubo de definir dos asuntos importantes. Por un lado fue necesario calificar el nivel de coproducción (mayoritaria, equilibrada o minoritaria en al menos un 25%), siempre influenciado por el número de técnicos y artistas españoles que había que contratar. Por otro, la exigencia del Sindicato Español del Espectáculo de contar con la duplicidad de técnicos. Es decir, en esas producciones siempre hubo dos directores, dos decoradores, dos fotógrafos, etc. El técnico extranjero solía tener más responsabilidad y aparecía en los créditos del film, mientras el español tenía menos

²⁵³ *Ibidem*. Los autores hablan de la producción norteamericana en España como fruto de una obra común. Quizás sea demasiado atrevido decir que la mitad del film sea resultado del equipo español. Creo que lo más sensato es asegurar que hubo técnicos españoles cuya labor fue reconocida por el equipo extranjero, pero que en otras muchas ocasiones la función del español era simplemente presencial, pues así lo exigía el contrato de coproducción. Habrá que estudiar particularmente cada caso.

responsabilidad y podía ser eliminado de los créditos. Aunque, recordemos el matiz, algunos técnicos españoles obtuvieron el reconocimiento del equipo extranjero y su intervención en el film fue publicitada.

Al principio fueron coproducciones bilaterales estableciendo un exacto equilibrio. En una segunda fase se admitieron las coproducciones mayoritarias y minoritarias con un equilibrio global. Y con posterioridad se posibilitaron las coproducciones multipartitas. Los Convenios establecen los requisitos que deben tener los contratos entre los coproductores. Por lo que podemos definir los contratos de coproducción como *normados*: las partes establecen pactos y condiciones dentro de los límites fijados en los Convenios. Los contratos deben ser aprobados por los Estados por lo que tienen también el carácter de *solemnes*. Los contratos sólo tenían la finalidad de obtener unas contraprestaciones y la adquisición de la propiedad compartida.

Los contratos de coproducción se establecen entre los coproductores, y tienen los siguientes rasgos específicos²⁵⁴:

Objeto:

Los coproductores manifiestan que conocen y aprueban el guión; el director, las características técnicas, artísticas y económicas, así como el presupuesto, su financiación, las fechas y lugares de rodaje, de montaje, de sonorización y los laboratorios. Se trata de identificar las películas que van a ser coproducidas.

Causa:

Obtener las contraprestaciones que permitan realizar una producción. Por eso deben detallarse las aportaciones y ofrecer garantía de las mismas. Es imprescindible tener los derechos de uso del guión.

Adquisición de la propiedad de la obra coproducida:

²⁵⁴ Información extraída del texto de José María Otero, quien fuera director del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) en los años noventa. José María OTERO, “El horizonte de la coproducciones” en: Marina DÍAZ LÓPEZ; Luis FERNÁNDEZ COLORADO (Coord.). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº5. (mayo 1999), pp.22-23.

Todos los coproductores serán copropietarios y adquirirán:

- 1) Derechos incorporales (derechos de autores y conexos)
- 2) Elementos corporales (negativos y material de reproducción)
- 3) El derecho de reproducción y el de comunicación pública en cine, vídeo, o medios de difusión que se pacten.

Distribución de ingresos:

Son proporcionales a las aportaciones y se pueden repartir la explotación por países en exclusiva o porcentajes en las ventas mundiales de las que puede encargarse una de las partes o un agente.

Los Convenios de coproducción son los marcos jurídicos que regulan la colaboración entre empresas. Éstos deben ser promulgados por el Consejo de Ministros y aprobados en el Congreso y Senado. Y, por último, entran en vigor cuando son publicados en el Boletín Oficial del Estado.

Los primeros Convenios se establecen con Italia (1953) y con Francia (1955). Ambos proponían modelos de coproducción diferente. En primer lugar, el Convenio España-Italia, aprobado el 16 de marzo de 1953, exigía que las películas coproducidas debían basarse en guiones con valor internacional y de una calidad capaz de prestigiar a las cinematografía española e italiana. Sólo podrán coproducir las productoras con capacidad técnica y artística, con el fin de realizar una colaboración eficaz en la producción de films de importación internacional. En segundo lugar, el Convenio España-Francia, aprobado el 31 de marzo de 1955, se exige el compromiso de vigilar estrictamente las cualidades artísticas, técnicas y morales de las películas coproducidas, además de autorizar solamente las coproducciones que contribuyan al renombre de la cinematografía de ambos países, a su difusión cultural y a la expansión económica. La industria francesa basada en la política del “cinéma de qualité²⁵⁵” había conseguido mantenerse dentro de su mercado interior, mientras, en Italia el neorrealismo había

²⁵⁵ El “cinéma de qualité” francés está caracterizado por la apropiación de grandes obras literarias que servían de base a fastuosas adaptaciones en la pantalla, hechas con grandes elencos y grandes despliegues de escenografías y vestuarios. A finales de la década de los cincuenta, el “cinéma de qualité” se vería desplazado por la nueva generación de la “nouvelle vague”.

conseguido muy buena acogida internacional. De ahí que en el Convenio con Italia insista tanto en la importación internacional como fin último y en el Convenio con Francia se aprecie un carácter más proteccionista, donde se busca el prestigio internacional a través de la difusión cultural.

Por otra parte, los acuerdos cinematográficos con Estados Unidos se establecieron a través de la “Motion Picture Export Association of America” (M.P.E.A.A.) entre los años 1950-1955, y se centraron en aspectos puramente mercantiles. Después de varias negociaciones, el Régimen no quiso dejar pasar la oportunidad de hacer público el primer acuerdo comercial alcanzado entre Estados Unidos y la España franquista. El día 27 de enero de 1953, en el Palacio de la Santa Cruz, con la presencia de Stanton Griffis (embajador de Estados Unidos en España y principal negociador) los ministros de Asuntos Exteriores y Comercio y la prensa, se escenificó la firma. Desde la perspectiva del régimen, el evento constituía una buena antesala para las negociaciones bilaterales que concluirían en los convenios de septiembre de 1953. El 28 de enero, pocos días después de la consecución del acuerdo, Griffis renunció a su cargo de embajador. Su misión estaba cumplida: España había modificado su sistema de importación. Sin embargo, los industriales norteamericanos pronto se darían cuenta de que una cosa era conseguir cerrar un acuerdo con la Administración franquista y, otra muy distinta, que se ejecutase²⁵⁶.

Las negociaciones desarrolladas entre 1950 y 1955 fueron complejas y muy conflictivas, aunque el flujo de películas nunca se cortó. La diversidad de actores y factores en juego, la caótica situación de la economía y la industria cinematográfica española y la coyuntura bilateral marcaron el rumbo. El comportamiento de la Administración franquista evidenció descoordinación y cierta improvisación²⁵⁷.

Por otra parte, se puso un filtro para las coproducciones ofensivas para evitar producir películas que pudieran lesionar moralmente a un contrario. Los tres códigos del franquismo (1937, 1963, 1975) contienen cláusulas contras las películas ofensivas. El correspondiente al periodo que trabaja esta tesis sería el Código de Sevilla de 1937,

²⁵⁶ S. TACCONI. “Acuerdos y convenios de España con los EEUU”. en: *Revista de Economía*. Nº8. Madrid: 1955, pp.37-38.

²⁵⁷ Emeterio DÍEZ PUERTAS. “El acuerdo cinematográfico hispanonorteamericano de 1952”. en: *Secuencias*. Nº4. Madrid: abril 1996, pp.9-37.

donde se prohibía la utilización de argumentos históricos que no reflejase la verdad de la Historia, sobre todo, a lo referente a la Historia de España²⁵⁸.

A partir de la firma de acuerdos y Convenios de Coproducción, las colaboraciones con Francia e Italia son cada vez más numerosas y también con Alemania se hace un buen número de películas. En 1954, con 69 películas producidas, de las cuales 13 eran coproducciones, casi se podría decir que teníamos ventaja sobre Francia e Italia, el menos en términos comparativos. En 1956 de las 76 películas realizadas en España 22 son ya coproducciones. Al año siguiente, el 34'2% de la producción española tiene intervención extranjera lo que contribuye a abrir la industria nacional a las corrientes externas. Hacia el final de la década se confirma ese crecimiento y así, en el año 1959, de las 76 películas realizadas en nuestro país 26 son coproducciones, es decir algo más de la tercera parte del total.

Largometrajes producidos en España a partir de los Convenios de Coproducción²⁵⁹:

AÑO	LARGOMETRAJES
1954	69 (de las cuales 13 son coproducciones)
1955	59 (de las cuales 8 son coproducciones)
1956	76 (de las cuales 22 son coproducciones)
1957	72 (de las cuales 22 son coproducciones)
1958	75 (de las cuales 24 son coproducciones)
1959	68 (de las cuales 17 son coproducciones)
1960	73 (de las cuales 18 son coproducciones)

Hasta 1960 se hacían convenios bipartitos entre España y cada uno de los países. Cada uno se quedaba con el mercado nacional propio y se repartía el mercado de terceros países (España siempre prefería quedarse con el mercado hispanoamericano). A comienzos de la década de los cincuenta muchas de las coproducciones con Francia,

²⁵⁸ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “Las coproducciones ofensivas” en: Marina DÍAZ LÓPEZ; Luis FERNÁNDEZ COLORADO (Coord.). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº5. (mayo 1999), p.167.

²⁵⁹ Datos extraídos del Anuario del Cine Español 1955-1956, y del Anuario Español de Cinematografía (cuya información no estaba exenta de algún error, pero al tratarse de documentos de carácter público del Sindicato Nacional del Espectáculo ofrecían datos de interés a los agentes económicos).

Italia y Estados Unidos incidían en los aspectos más folklóricos de nuestro país. Pero a fines de esa década comienzan a imponerse las películas de género, ya sea de romanos o de vaqueros. Los alemanes ruedan algunas de tema bélico así como una serie de género *western*.

1.3.2. LOS ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS ESPAÑOLES

Los rodajes extranjeros tuvieron el apoyo de la industria cinematográfica. Uno de estos apoyos consistía en la utilización de los estudios cinematográficos españoles, sobre todo de aquellos mejor equipados. A causa del sistema de organización centralista de la industria española del franquismo, la mayoría de los estudios cinematográficos se encontraban en Madrid. Los estudios más usados serán los “Estudios Ballesteros”, “Sevilla Films”, “C.E.A.” y “Estudios Chamartín”.

En primer lugar, los “Estudios Ballesteros”, descritos ampliamente en esta tesis, se dedicaron en estos años a producir musicales, que eran distribuidos por la “Fox”. Allí se rodaría el film *La princesa de Éboli* (Terence Young, 1955). Algunos técnicos, como Alfonso Acebal, pasó a formar parte de la plantilla española en rodajes norteamericanos gracias a la experiencia que había adquirido en estos estudios.

Los estudios “C.E.A.”²⁶⁰, creados en plena República, tenían una equipación más amplia que, por ejemplo, Ballesteros, lo que atrajo a más rodajes. En la década que nos ocupa, se rodó el film *Aventura para dos* (Don Siegel, 1958). En la década siguiente seguiría siendo requerido por los equipos extranjeros.

Más aprovechados en esta década serían los estudios “Sevilla Films”²⁶¹, donde se rodaron films como *El capitán Jones* (John Farrow, 1959), *Alejandro Magno*

²⁶⁰ Los estudios Cinematografía Española Americana (CEA) nacieron raíz de una idea que se puso de manifiesto en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en 1931. La creación de estos estudios (inaugurados el 28 de octubre de 1933) estuvo motivado por la coyuntura del nacimiento del cine sonoro y trataba de crear un cine de calidad para integrarlo en el mercado de habla hispano, así como también para competir contra la industria de *Hollywood*.

²⁶¹ Estos estudios fueron fundados en 1943 e inaugurados con el film de Florián Rey *Ídolos*. La idea de crear los estudios partió de Eduardo y Fernando Luca de Tena, Luis María Zunzunegui, Camilo Lemoine y Francisco Elías, estos dos últimos también fueron los fundadores en Barcelona de los “Estudios Orphea Films” en 1932. Disponían de seis platós, un auditorio, edificios para los decorados, bar-restaurante, salas

(Robert Rossen, 1956) y *Mister Arkadin* (Orson Welles, 1955). Estos estudios continuarán con su actividad hasta la década de los setenta.

Por último, los “Estudios Chamartín²⁶²” viviría sus mejores momentos a medida que la década avanza y, sobre todo, con la aparición del productor Samuel Bronston en 1958. Será productor, al adquirir los estudios, el que cambie el nombre a la entidad, que pasa a llamarse “Estudios Samuel Bronston”. Pero cuando su empresa se hunde, los estudios son embargados por un banco hasta que Televisión Española los adquiere, y pasándose a llamar en la actualidad, “Estudios Buñuel”.

1.1.3. LOS GRANDES DECORADOS Y LAS LOCALIZACIONES

Con la necesidad de invertir gran cantidad de capital en estos rodajes, aparecen el fenómeno de las superproducciones. Éstas requieren técnicos cualificados, estudios equipados, pero también un numeroso grupo humano de constructores de decorados. La ambientación de estos films requiere que se construyan grandes decorados, los cuales requerían una gran inversión de tiempo y provocaba que la estancia del rodaje en el país se alargase.

Por esta característica común, de los rodajes extranjeros en España, el departamento de decoración será muy relevante. Los diseñadores de producción, directores de arte, decoradores y ayudantes planificaban el trabajo y coordinaban a un grupo de técnicos especializados y constructores, que dirigirían, a su vez, al numeroso grupo de peones, pintores, escayolistas, etc. Por otra parte, un escenario de tales dimensiones requería el uso de los semovientes, carruajes o vehículos. Respecto a los semovientes, se acudió en muchas ocasiones a Augusto Medina Crespo, que crearía una red de caballistas y especialistas. Este hombre era un ex sargento del ejército, llegó a tener una finca con cien caballos y la capacidad de transportarlos con facilidad a un

de proyección, sincronización, doblaje, montaje y un gran terreno exterior para los rodajes, con una extraordinaria fachada que imitaba al clásico cortijo andaluz.

²⁶² Los “Estudios Chamartín” se empezaron a construir en 1935 y se inaugurarían en 1941. Disponía de cinco platós para los rodajes, así como de terrenos para las filmaciones en el exterior. Además, en sus instalaciones constaba una piscina, sala de maquillajes y proyección, diecinueve camerinos especiales para actores y varios para figuración, central eléctrica, talleres de decorados, restaurante y despachos.

rodaje. Este tipo de figuras se ganaban el respeto de los productores extranjeros, que acudían a ellos en los siguientes rodajes.

Será en la etapa de las superproducciones de Samuel Bronston cuando estos decorados lleguen a su máxima expresión. Esta etapa se inició en el año 1959 con el film *El capitán Jones* (John Farrow), pero tendría su apogeo en la primera mitad de los años sesenta con films como *La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1964) o *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963), por citar dos ejemplos muy esclarecedores de lo que fueron las producciones Bronston.

Como hemos destacado a lo largo de este capítulo, estos rodajes contaron con el absoluto apoyo del Régimen, desde lo institucional hasta lo militar. De ahí, que la presencia del ejército fuese habitual y su principal función era la de ayudar a movilizar la masa de extras que eran necesarias para el rodaje. Pero, además, el ejército fue solicitado²⁶³ por las productoras para interpretar a otro ejército en la ficción, con lo que se ahorraban esfuerzos en instruir a extras anónimos en la organización militar. Sin embargo, su condición de no profesionales trajeron más de un quebradero de cabeza, ya que no estaban familiarizados con el proceso de rodaje y esto provocó alguna situación de caos. A causa de esto, se nombró asesores militares para los rodajes, como por ejemplo el coronel Luis Cano del Portal, que será el responsable militar del film *Orgullo y pasión*.

En la década de los años cincuenta el ejército estuvo presente en films como *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1956), *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957) y *Salomón y la reina de Saba* (King Vidor, 1959).

Otra de las motivaciones de estos rodajes era la posibilidad que abría, cinematográficamente, la filmación de paisajes inéditos. Por esta razón será relevante el director de producción español, ya que será el encargado de buscar localizaciones para ofrecerlas a la productora.

²⁶³ Las productoras pagaban una pequeña contribución al Ministerio del Ejército por el alquiler de los servicios del ejército español.

En primer lugar, se intentaba buscar las localizaciones que más se adecuasen al argumento del film, así como también aquellas que aprovecharan las condiciones climatológicas o paisajísticas del país. También se aprovechaban las vistas de los monumentos e incluso algunos formaron parte del decorado. Sin embargo, también entrarían en juego ciertas extravagancias o caprichos de los directores, que les llevan a querer filmar en lugares imposibles o incluso de modificar constructivamente determinados monumentos. Vale recordar la insistencia de Stanley Kramer por demoler parte de la muralla de Ávila para que una explosión en el film *Orgullo y pasión* resultase más realista. Finalmente, se demolería una parte reconstruida artificialmente para el film.

Así pues, los rodajes se repartieron por casi toda el país, recogiendo imágenes en las provincias de Alicante, Almería, Asturias, Ávila, Cádiz, Canarias, Cataluña, Cuenca, Galicia, Granada, Madrid, Málaga, Mallorca, Navarra, Segovia, Sevilla y Toledo.

2. SEGUNDO VIAJE A ESTADOS UNIDOS EN 1955

Acebal -recordamos licenciado en Filosofía y Letras y especializado en Historia de América- formaba parte del grupo habitual en los Coloquios Íntimos de Estudios Norteamericanos. En ella intervenían personas de diferente procedencia para debatir diferentes aspectos sobre la cultura norteamericana. Allí estaban Carlos Fernández Cuencia, José López Rubio, del ámbito cinematográfico y otros como Fernando Chueca, Casto Fernández Shaw del arquitectónico o José María Castellet y Francisco Yndurain del literario. Estos coloquios se desarrollaron en el Hotel Felipe II y Acebal acudió a ellos en 1954.

Conocedor de la cultura norteamericana, así como de su industria de cine, tras su viaje en 1948, Acebal emprende de nuevo un viaje a Estados Unidos en febrero de 1955. En esta ocasión viaja acompañado del guionista Carlos Blanco, la actriz Lucía Bosé y el torero Luis Miguel Dominguín con destino Nueva York. El objetivo del viaje era conseguir la colaboración del actor José Ferrer y buscar financiación a través de su amistad con el productor M. J. Frankovich para realizar un film en color titulado *Matador*, basada en la vida de un torero español.

El diario “Los Angeles Times” recoge la noticia del interés del director Hugo Fregonese por llevar la historia a la pantalla: “Purchases are somewhat rampant, because Director Hugo Fregonese has acquired "Zaino" from the Spanish motion picture producer, Alfonso Acebal, and Writer Carlos Blanco. One of the characters in Author Washington Irving, and the title refers to the color of the black bull, while the story deals with the Brave Bull Ranch and gypsies who wander the countryside²⁶⁴”. Finalmente, no hubo acuerdo financiero y el proyecto no se realizaría.

²⁶⁴ “Fregonese acquires black bull saga”. en: *Los Angeles Times*. Los Angeles: 8 de febrero 1955. La traducción del artículo es la siguiente: “Fregonese adquiere una saga del toro negro”. *Las compras son algo galopantes, porque el Director Hugo Fregonese ha adquirido "Zaino" del productor de cine español, Alfonso Acebal, y el guionista Carlos Blanco. Uno de los personajes es el escritor Washington Irving, y el título se refiere al color negro del toro, mientras la historia se desarrolla en el Rancho de Toro Bravo y los gitanos vagan por el paisaje.*



Acebal, Dominguín, Blanco y Bosé.



Dominguín y Bosé frente a la capilla donde formalizarán su matrimonio el 1 de marzo de 1955.



El futuro matrimonio junto a Acebal en el aeropuerto de Las Vegas.

Desde su estancia en Nueva York, Acebal trabaja como redactor para la revista “Primer Plano”, como ya lo hiciera en otras ocasiones. Desde esta publicación, Acebal informa, mediante una serie de crónicas, los avatares del viaje. Una noticia con la que sorprende al diario es con el anuncio del casamiento de la pareja Lucía Bosé y Luis Miguel Dominguín en Las Vegas (Nevada). “Primer Plano” publica que “Mr. Chester Patterson, Juez de Paz, firmó el último capítulo del romance de la estrella y el torero. [...] La última noticia que hemos recibido es un cable desde Hollywood, firmado por Alfonso Acebal, en el que nos dice: “Luis Miguel Dominguín casó ayer Lucía Bosé. Únicos asistentes Carlos Blanco, Hugo Fregonese, Alfonso Acebal, Watson Webb. Abrazos. Acebal²⁶⁵”. Existen unas fotografías sobre el enlace que conservaba Alfonso Acebal.

²⁶⁵ Alfonso ACEBAL. “Luis Miguel y Lucía Bosé se casaron en Las Vegas (Nevada)”. en: *Primer Plano*. Madrid: 2 de marzo 1955.

3. ACEBAL, DIRECTOR ADJUNTO Y DIRECTOR DE PRODUCCIÓN EN FILMS EXTRANJEROS

El Director de Producción es, en términos generales, el responsable de llevar a cabo el proyecto ideado por el Productor. Es el responsable del equipo de producción que suele estar formado por un Director de Producción, un Jefe de Producción y un número determinado de asistentes. El director de producción, debe tener un perfil directivo y financiero, además de un profundo conocimiento de todas las disciplinas de producción incluyendo un claro entendimiento de las interacciones entre todas ellas durante el proceso de producción. Esto incluye la capacidad de contratar personal, materiales, servicios, comunicaciones, relaciones laborales, permisos, reservas, agendas, seguros y en general una gestión y administración de dichas operaciones fiable y segura.

En este tipo de rodajes el director de producción español tiene un valor relativo. Éste se ocupaba de gestiones de tipo administrativo, convirtiéndose, también, en el intermediario entre rodaje y estudio, y proponiendo localizaciones al director y productor extranjeros. Los requisitos que debían reunir eran, fundamentalmente, cinco: ser españoles; tener facilidad con el idioma; experiencia en el trabajo con los estudios cinematográficos españoles; estar censado en el Sindicato del Espectáculo; y el suficiente conocimiento de la geografía del país, que le permita ofrecer interesantes localizaciones para los rodajes.

Acebal reunía todos estos requisitos, pero antes de hablar de sus trabajos, hemos de explicar la labor de un director de producción que se convirtió en la referencia de todos ellos: Eduardo García Maroto.

3.1. LA DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN SEGÚN EDUARDO GARCÍA MAROTO

Eduardo García Maroto fue un director de cine que obtuvo éxito realizando cortometrajes cómicos en la República. Con la llegada del franquismo y la transformación de la industria del cine, Maroto irá sobreviviendo a través de pequeños trabajos hasta que empieza a trabajar en rodajes extranjeros que se realizan en España.

Maroto había sido elegido por su amplia experiencia y por su capacidad de trabajo, de ahí que fuese considerado el mejor director de producción de las películas extranjeras rodadas en España. Hagamos un pequeño repaso sobre su trabajo y sus ideas, siempre provechosas, sobre el cine español. Y sobre todo, muy útiles para conocer a fondo el trabajo desempeñado por el director de producción / dirección segunda español en estos rodajes.

Según García Maroto, la manera de hacer cine en España cambia a partir de la posguerra, según él declara en su autobiografía *Aventuras y desventuras del cine español*, hacer cine se va a convertir en una tarea complicada y burocráticamente engorrosa:

“Ahora iba a empezar una nueva manera de producir películas, llena de normas, reglamentaciones, prohibiciones y lo más triste: la censura. Frente a la simpleza de trámites anteriores, ahora se sucederían un sinfín de limitaciones. Porque, hasta 1936, el que quería producir una película sólo tenía que solicitar un permiso de la Dirección General de Seguridad, contratar al servicio técnico y obrero, firmar una letra a noventa días a Agfa o a Kodak y rodar²⁶⁶”.

Además, otro de los cambios importantes en el franquismo sería la creación del NO-DO (1942) y su obligatoriedad en todas las salas de cine, que perjudicará a los productores, realizadores y distribuidores de cortometraje:

“Antes de nuestra Guerra Civil se proyectaba, en la mayoría de los cines de las principales ciudades, una primera parte de cortometrajes que duraban unos treinta minutos, repartidos de la siguiente manera: un noticiario, al que estaba abonado el empresario del local entre los diez que aparecían semanalmente; una película de dibujos y otra cómica o un documental. Había un descanso de diez a quince minutos en el que se proyectaban unos cuantos cristales de anuncio y, a continuación, la película base de largometraje. Fue un grave error consentir que fueran desapareciendo los complementos de programa, a lo que contribuyó eficazmente la obligatoriedad del Nodo. El Gobierno puso por excusa “la necesidad de ahorrar divisas”, y uno se preguntaba ¿qué divisas distraían los cortometrajes, si la mayoría de ellos eran cedidos casi gratuitamente por las casas americanas?²⁶⁷”.

²⁶⁶ Eduardo GARCÍA MAROTO, *op. cit.*, p.134.

²⁶⁷ *Ibidem*, p.146.

Las cortapisas a la producción de cortometraje también supuso que se fracturase no sólo la estructura del programa de exhibición, sino también la oportunidad de muchos directores a exhibir su primera película. La producción de cortometrajes forma parte del proceso de formación de todo director. Pese a que no todos los realizadores de cortometraje terminan haciendo largometrajes, sí que se considera al primero como un medio para acceder a la producción del segundo. Esta concepción responde a una cuestión de tipo industrial: el largometraje tiene un mayor atractivo para el distribuidor, que no encuentra mercado para el corto, desde la imposición del NO-DO.

Por otro lado, la creación del NO-DO perjudicaría a los productores de noticiarios. El organismo NO-DO absorbió algún técnico especializado en noticiarios y lo integró en su plantilla, pero muchos otros profesionales dejaron de producir este tipo de films.

En 1941 Serafín Ballesteros, como ya se explicado en el apartado dedicado al trabajo de los “Estudios Ballesteros”, contrató a Maroto para dirigir una película titulada *Reolina* según un guión de Ramos de Castro. Recordemos que Maroto introdujo algunos cambios (nuevas escenas, algunos *gags*) y se le cambió el título a la película por el de *¿Por qué vivir tristes?*.

Ballesteros quería realizar un folletín musical titulado *Schottis* y para ello se había puesto de acuerdo con Carlos Sierra como director. Maroto haría de supervisor técnico. Durante el rodaje surgieron una serie de problemas que provocaron la despedida del director y Maroto se vió obligado, por contrato, a continuar y finalizar la tarea de dirección. Maroto entregó finalmente la película al productor, ofreciéndose, además, a realizar las rectificaciones pertinentes. Otra prueba más de la disconformidad de Maroto con las nuevas maneras de trabajar en esta etapa.

Este panorama provoca que Maroto declare el año 1944 una “separación temporal de la cinematografía española”. El autor considera que ya no puede adaptarse a las normas oficiales, ni al tipo de cine que se hacía, ni a las nuevas reglamentaciones. Él, como tantos otros profesionales, abandonan, momentánea o definitivamente, su carrera cinematográfica.

Pasado el tiempo, Maroto se incorpora de nuevo al trabajo cinematográfico. Contra la mediocridad de medios técnicos y de capacidad industrial en España, llegan los rodajes extranjeros. Las grandes productoras norteamericanas tenían un plan de producción anual que daba a su industria una continuidad efectiva y su entramado industrial era tan solvente que carencían de protección estatal. Ante la posibilidad de poder trabajar para un industria de esas características, Maroto acepta el cargo de director de producción. El autor tomó esta decisión porque su cine estaba cayendo en la mediocridad que no pretendía y porque eran pocas las oportunidades que se le brindaban. De otra manera, con la aceptación de este nuevo trabajo podría conocer de primera mano la manera de trabajar de otros países. El trabajo en algunas superproducciones le permitieron conocer una manera diferente de hacer cine: la planificación del trabajo, la organización de los equipos, el trabajo con las estrellas de *Hollywood*, las exigencias de cada director, etc.

Recordemos que las películas extranjeras que se rodaban en España estaban obligadas a incluir en su equipo un plantilla mínima de profesionales españoles censados sindicalmente. En un primer momento, director adjunto se limitó a “ver, oír y callar” cobrando un modesto sueldo. Esta situación es comprensible, ya que los equipos extranjeros desconocían la capacidad profesional de los técnicos españoles y, por ello, se negaban a responsabilizarles del proyecto. Por otra parte, también se consideraba que los actores españoles no podían figurar como protagonistas en estas producciones por no tener la popularidad necesaria para competir en mercados internacionales. Esta situación cambia a medida que avanzan los rodajes y comprueban la valía de algunos de ellos, a los que le otorgarán (según los casos) máxima confianza. Así, encontraremos una habitual plantilla de técnicos en estos rodajes.

Maroto comenzaría su carrera como director de producción en películas extranjeras con *Alejandro Magno* en 1955, producida por United Artists, Robert Rossen y “C.B.Films” en asociación. Con esta contundencia define el rodaje: “Mis observaciones me convencieron de que el cine americano se basaba en gastar todo el dinero que fuera necesario, sin limitaciones, para sacar adelante la película en

producción²⁶⁸”. Algo que llamó poderosamente la atención a todos los profesionales españoles allí presentes fue el enorme gasto producido por los americanos. Como ya se ha explicado, el capital norteamericano bloqueado en España fue el “culpable” de aquel dispendio. Por ello, estas producciones se basaban en la fastuosidad de sus decorados, en el empleo de un gran número de extras (cifrado en miles), la posibilidad de servirse de los estudios cinematográficos cercanos, y, en resumen, de tener al servicio de su producción a la industria del cine español, al Estado o al Ejército.

Pese a las especiales condiciones en las que desarrollaban estos rodajes, Maroto hace un balance positivo de su experiencia:

“Los “terribles americanos” le agradecían a uno su trabajo, te escribían cartas y se pasaban tu nombre de unos productores a otros recomendándote insistentemente. Esto te permitía continuar en activo en el mismo ambiente enriqueciendo mis conocimientos. También me fui enterando de que, a pesar de ser la industria americana la más potente del mundo, ocurrían casos de las mismas características que en España. Se preparaban películas que luego no se rodaban ni se volvía a hablar de ellas²⁶⁹”.

Por otra parte, declara que Robert Goodstein fue gran defensor de los técnicos españoles que trabajaron con él, hecho que se demuestra en sus películas rodadas en España, donde cuenta con pocos técnicos extranjeros. Por otra parte, Stanley Kramer dedicaría unas palabras de agradecimiento, tras el fin del rodaje de *Orgullo y pasión*, dirigidas a los directores de producción Maroto y Acebal.

3.2. ALFONSO ACEBAL EN LOS RODAJES EXTRANJEROS

A continuación, veremos los diferentes films en los que aparece Alfonso Acebal en tareas de dirección o producción. No se trataría tanto de hacer un análisis en profundidad del film, sino de ver el trabajo desarrollado en ellos por el equipo español durante el rodaje. Mientras el resultado del film recae bajo la responsabilidad del equipo americano, el trabajo de rodaje es fruto del trabajo del equipo español.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.167.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 186.

Por otra parte, he de aclarar que los comentarios de los films se realizarán en relación a los documentos con los que cuento. En ocasiones, los archivos cinematográficos no nos ofrecen el material completo sobre la vida administrativa de las películas, por lo que sólo podemos valorar los datos que éstos nos ofrecen.

3.2.1. *Decameron Nights (Tres historias de amor, Hugo Fregonese, 1953)*

Producción: M. J. Frankovich (director), Montagu Marks (asociado), William A. Szekeley. **Productora:** Amerit-Telefilm-Corporation, Suevia Films. **Productor Ejecutivo:** Fred Jun (Jefe de producción). **Jefe de producción adjunto:** Juan Solórzano. **Ayudantes de producción:** Víctor Scholz, Fernando Mourelles. **Diseño de Producción:** Thomas N. Morahan. **Secretaria de producción:** Audrey Brand. **Nacionalidad:** Norteamericana. **Fecha Producción:** 1953.

Director: Hugo Fregonese. **Argumento:** basado en el libro *Decameron* de Giovanni Boccaccio. **Guión:** Giovanni Boccaccio, George Oppenheimer, Geza Herczeg. **Género:** Drama/Aventura/Romance. **Fotografía:** Guy Green. **Música:** Anthony Hopkins. **Montaje:** Russell Lloyd. **Color:** Technicolor . **Paso:** 35 mm.

Director adjunto: Alfonso Acebal. **Ayudantes de dirección:** Basil Keys (Assistant director), Max Varnell. **Secretaria de dirección:** Betty Reynolds. **Operador:** Arthur Ibbetson. **Continuity:** Betty Foster. **Maquillaje:** Dave Aylott, David McCormick. **Vestuario:** Phylax Brown, Carl Tombs, Humberto Cornejo. **Peluquería:** Maud Onslow, Mood Demsy. **Atrezzo:** Luna. **Ayudantes de decoración:** Gil Parrondo, Ballester. **Secretaria de decoración:** Joe Ochoa. **Sonido:** Maurice Askew, Terry Cotter, Betty Forster, Fred Gunn. **Técnicos de technicolor:** Ken Gray, John Cabrera.

Distribuidor: Metro Goldwyn Mayer. **Duración:** 129 min. (U.K.); 94 min. (ESP.); 93 min. (U.S.A.) **Estreno:** Palacio de la Música (Madrid) 11/02/1954. **Copyright 1952 (Western Electric).**

Intérpretes: Joan Fontaine, Louis Jourdan, Godfrey Tearle, Joan Collins, Binnie Barnes, Meinhart Maur, Gordon Whiting, Gordon Bell, Díaz de Mendoza, Carlos Villarías, Elliot Makeham, Marjorie Rhodes, Noel Purcell, Hugh Morton, Aurora de Alba, Mara Lane, Stella Riley, Gerard Tichy, George y Bert Bernard (Guest artist).

Sinopsis:

Tres historias de amor, dirigida por Hugo Fregonese, es una adaptación de tres cuentos del humanista italiano Giovanni Boccaccio. Los cuentos son *Paganino el pirata*, *La mujer fiel* y *La doctora*. La acción de la película se desarrolla en Marruecos, Italia, Francia y España como escenarios principales. El hilo conductor de las tres historias es una trama amorosa que interpretan los mismos actores, principalmente los protagonistas Joan Fontaine y Louis Jourdan. El resto del reparto está compuesto por Binnie Barnes, Joan Collins y Sir Godfrey Tearle.

El film está coproducido por el productor inglés Frankowich y la española Suevia Films-Cesáreo González. La fotografía corre a cargo de Guy Green que en los sesenta pasará a ser un director interesante. Los ayudantes de dirección extranjeros serán Basil Keys y Max Varnell y como director adjunto español, Alfonso Acebal.

Una de las características de este film que es los actores principales interpretan diferentes papeles a lo largo de las historias de Boccaccio:

Joan Fontaine:

Fiametta

Bartolomea

Ginevra

Isabella

Louis Jourdan:

Boccaccio

Paganino

Guilio

Don Bertando

Joan Collins:

Pampinea

María

Godfrey Tearle:

Ricciardo

Bernabe

Binnie Barnes:

Contessa de Firenze

The Countess

Rerina the Chambermaid

The Old Witch

La película está dividida en tres historias paralelas que tienen una característica común: la consecución del amor. Las tres historias están contadas por Boccaccio (Louis Jourdan) ante un grupo de mujeres. La diferenciación entre la imagen de Boccaccio (presente) y la imagen de las historias que narra (pasado) se produce a través del uso de color y de, obviamente, los decorados. Veámos de qué tratan cada una de las historias:

PRIMERA HISTORIA:

Es la historia de Paganino, un ladrón veneciano. Éste se va de pesca junto a unos hombres y una mujer. La mujer está casada con un hombre rico, pero intenta llamar la atención del pirata, tirando el ancla al mar.

Llega la noche y la mujer sale a cubierta. El pirata le manda a su camarote, pero como ella no hace caso, él la coge en brazos y se la lleva a sus aposentos.

En un momento dado, aparece un niño hablando español. Supuestamente, están en Venecia, por lo que es una absoluta incoherencia que el niño hable español. Aunque estas irregularidades son frecuentes en este tipo de películas. Films cuyo objetivo era invertir las ganancias obtenidas por la distribución en producciones con grandes presupuestos y opulentas ambientaciones.

Cuando aparece el hombre casado (con bolsas de dinero colgadas del cuello), le ofrece dinero al protagonista por su mujer y ésta se ofende por la baja suma y prefiere quedarse con el hombre. “Sé que eres mi marido, ¿de qué color tengo los ojos en la oscuridad?” Él no lo sabe y ella dice que no le quiere ya que no se fija en esas cosas.

Esta primera historia está rodada como una película de aventuras; existen tomas al aire libre y el marco histórico se adapta de una manera muy forzada. El decorado y la ambientación están más caracterizados por el sentido acumulativo que por la coherencia histórica.

SEGUNDA HISTORIA:

En un marco y ambiente parecido al anterior, un hombre joven le pregunta a otro mayor por qué no tiene mujer. Los escenarios son muy coloridos y se distinguen de la narración principal (Boccaccio contando las historias) porque éstas son más sobrias (azules / grises, más realistas) y las otras son más coloridas (amarillos, rojos, verdes, colores intensos, ensoñaciones amorosas).

Aparece de nuevo un personaje anónimo, en este caso, la doncella del personaje de *Ginebra* (Joan Fontaine), que habla en castellano sin ningún sentido narrativo, siendo más resultado de las circunstancias de su rodaje en España.

Ginebra huye de unos forasteros que quieren matarla, pero a la hora de la verdad, ellos desisten. La señora se esconde entre las rocas, sin ropa (con el camisón roto) y encuentra unas ropas que decide ponerse. La ropa es de un hombre que está por allí oculto entre las rocas. Ella se quita el anillo de casada y lo deja tirado junto al camisón. Se hace pasar por un chico y se sube a un barco (“Mañana llegaremos a Marruecos”).

Todos los escenarios buscan lo exótico para relacionarlo con la pasión, el amor a la mujer, usando colores muy intensos y decoración recargada.

TERCERA HISTORIA:

En esta tercera historia vemos imágenes de caballerías y de la vida cortesana. En esta parte reconocemos monumentos españoles como el Alcázar de Segovia. Recordemos que las autoridades daban permiso para que el rodaje se realice en torno a este monumento, que es utilizado como decorado de la película.

Prueba del batiburrillo lingüístico de este tipo de films de aventuras, es la enorme confusión entre el castellano y el italiano. Y esto ocurre porque existe un vago esfuerzo por conocer la cultura del país donde se inspira el film o donde se rueda.

La tentación amorosa es el tema central de las tres historias y las tres acaban con un *happy-end* en su sentido más estricto.

Este film era la décimo primera película del director argentino Hugo Fregonese y la séptima que rodaba con los norteamericanos. Este director había empezado a trabajar como ayudante de dirección en Argentina para aprender el oficio y convertirse en director de cine. Empezaría su carrera como ayudante de dirección del film *Guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). Más tarde, realizaría como director dos films en Buenos Aires titulados *Donde mueren las palabras* (1946) y *Apenas un delincuente* (1948). Debido al éxito de estas películas, Fregonese se traslada a Estados Unidos donde realizará *One Way Street* (1950), *Saddle Tramp* (1950), *Apache Drums* (1951), *Mark of the Renegade* (1951), *Untamed Frontier* (1952) y *Mis seis presidiarios* (1952).

Hugo Fregonese tenía predilección por los rodajes en exteriores naturales y por el cine realista. Sin embargo, pocas veces podrá llevar a cabo ese tipo de films, ya que las productoras para las que trabajaba le ofrecían películas de tipo más comercial. De este film, lo más importante para el director ha sido trabajar en escenarios naturales y con una luz, que según él, la mejor luz que podía tener para esta película.



Acebal junto a los dos actores principales: Louis Jourdan y Joan Fontaine.

Intentando convertirse algún día en director de cine de largometraje, Alfonso Acebal trabajará en este film como ayudante de dirección. El ayudante de dirección español era considerado un director adjunto y era obligatorio anunciar su nombre en los carteles publicitarios de la película. En muchas ocasiones los historiadores del cine español han considerado a los adjuntos simples convidados de piedra en los rodajes internacionales que se realizaban en nuestro país. Sin embargo, es más justo particularizar los casos. En este caso, Alfonso Acebal era un persona preparada para

desempeñar su papel y, como adjunto, se convierte en la mano derecha del director. No sólo desempeñará su tarea en los rodajes sino, como veremos más adelante, también hará de relaciones públicas e intermediario entre las estrellas de cine y la prensa y/o autoridades debido a su buen conocimiento del idioma anglosajón.



El director Hugo Fregonese, junto a su adjunto Acebal, en el rodaje del film.

En una entrevista que realizaron a Acebal para “Primer Plano”, éste explica que le ha encantado trabajar con Hugo Fregonese, quien es considerado como uno de los mejores directores de *Hollywood* del momento. “Es lamentable -añade- que a España no hayan llegado sus películas, algunas de fama universal como *Mis seis presidiarios*²⁷⁰”. Debido a sus éxitos cinematográficos recientes, se le encomendará esta gran producción, realizada con un presupuesto de cuarenta y seis millones de pesetas. Todo esto supone una gran experiencia para un joven y poco experimentado Acebal, quien comenta en la entrevista, cómo ha sido el trabajo de adjunto, el cual ha sido

²⁷⁰ Ramón Eugenio DE GOICOECHEA. “Mirador de Segovia, en tres secuencias (III). Hablando con Alfonso Acebal, director adjunto español de *Érase una vez...*”. en: *Primer Plano*. Nº 615. Madrid: 27 de julio 1952. *Érase una vez...* era el título provisional del film *Decameron Nights (Tres historias de amor)*

considerado como extraordinario por su director. Su trabajo en el film ha sido fundamental en cuanto al rodaje, estando absolutamente concentrado en su trabajo y anticipándose a todos los posibles problemas que pudieran suceder.



Escena de rodaje del film, con el adjunto Acebal sobre la barca. Sitges (Barcelona).

En el periódico local “El Diario de Ávila”²⁷¹ se realiza otra entrevista al director adjunto. Fue precisamente en Ávila donde se finalizaría el rodaje del film. El artículo comenta sobre la superproducción en technicolor, que en Ávila se han rodado cinco planos de masas que toman las murallas de la ciudad como escenario. En estas tomas participaron más de ochocientas personas y alrededor de cien animales, y, pese a la gran dificultad que entrañaban, el trabajo de tres días se pudo realizar en una sola tarde. Por último, se destaca la labor de Acebal, quien fuera enviado por la productora Suevia Films, como director adjunto y asesor técnico en este rodaje.

En la década de los cincuenta, con el fenómeno de la coproducciones, comenzaría el desembarco de estrellas de cine extranjeras en nuestro país. Estas

²⁷¹ Antonio RIBAS M. DE LA VEGA-INCLÁN. “Con las escenas rodadas en Ávila, terminó la filmación de la superproducción en technicolor *Érase una vez...*”. en: *El Diario de Ávila*. Ávila: 21 septiembre 1952.

llegadas eran fervorosamente recogidas por la prensa general y la especializada, que encuentra su voz preferencial en la revista “Primer Plano”.

En el año 1952 la revista “Primer Plano” informa de la llegada de la actriz Joan Fontaine al aeropuerto madrileño de Barajas. A su llegada le esperan el productor William A. Szekeley y el ayudante de dirección Alfonso Acebal. El periodista Barreira que firma el artículo le realiza una pequeñísima entrevista a la actriz y aprovecha para preguntarle si le agrada el guión de *Once Upon a Time*, a lo que ella responde que le gusta mucho. Otras revistas titularán la noticia con un “Rebeca, en Madrid”, ya que sería el film *Rebeca* (1940) de Alfred Hitchcock el que le daría fama mundial.

Por otra parte, la prensa²⁷² también recoge la llegada de la otra estrella protagonista, Louis Jourdan. De nuevo, Alfonso Acebal será la persona encargada en recogerlo en el aeropuerto, llevarlo hasta su hotel y pasar tiempo con él. El dominio del inglés hace que sea Acebal en intermediario entre los actores y la prensa, aunque ambos actores tenían algún conocimiento del castellano. Acebal cita a los periodistas para que éstos realicen las pertinentes entrevistas e interviene en el caso sea necesario como traductor.

Conscientes del país que visitan, los actores, en estos casos, suelen mostrarse agradecidos y poco críticos. Por una parte, vienen a trabajar y son recibidos con grandes alabanzas con lo que nos se les hace difícil corresponder. Y, por otra parte, saben (por indicaciones que se les haya dado desde la producción, agentes o compañeros) que han de ser prudentes en sus declaraciones y no realizar ninguna crítica de tipo político. Por ello, en algunos casos, vemos como los actores o bien evitan dar declaraciones de ese tipo o bien terminan cantando las alabanzas del nuevo Régimen. Este último es el caso de Jourdan que se congratula de haber entrado en España sin pasaporte, algo que, según él, en América no le ocurriría.

La revista “Fotogramas²⁷³” realiza un reportaje sobre la película a partir del rodaje que presencian los reporteros en la localidad barcelonesa de Sitges. En el

²⁷² Las revistas serán, principalmente, “Primer Plano” y “Cine Mundo”.

²⁷³ Jaime PICAS; Luis G. DE BLAIN. “Sitges. Reportaje en forma de poker. Joan Fontaine, Louis Jourdan, Binnie Barnes, Sir Godfrey Tearle”. en: *Fotogramas*. Nº183. Madrid: 16 mayo de 1952.

reportaje se informa que el film se está rodando en technicolor, procedimiento que necesita mucha luz. De ahí que la escena que se rueda en ese momento, se haga a plena luz del día y en calendario casi estival. Los reporteros aprovechan la ocasión para realizar entrevistas a los cuatro protagonistas de la película. Las preguntas que les hacen son de tipo general, sobre quién su actor o actriz favorito, con qué director les gustaría trabajar, o su opinión sobre la película que están rodando. Todos se muestran conformes con el film y aprovechan para dar su opinión sobre cuestiones relacionadas con el cine en términos generales. Por ejemplo, muy valiosa es la opinión de Jourdan sobre la diferencia entre el sistema de producción americano con el europeo. Según él, el cine americano intenta gustar a todo el mundo, internacionaliza sus temas para ser comercial. Eso provoca que no pueda tener excesivas pretensiones artísticas, ya que éstas conllevan un riesgo comercial que los productores no quieren correr. Aunque en ese ambiente, el actor cita al productor Darryl F. Zanuck, quien busca que sus films gocen de prestigio comercial y artístico a la vez. Otro productor en esta línea sería Stanley Kramer, quien según Jourdan, compra una obra de teatro de éxito asegurado y la amaña artísticamente.

Otra de las publicaciones que recogen el rodaje del film será “Los Sitios” (hoy, “Diari de Girona”), donde explican el rodaje que se está llevando a cabo en la provincia catalana de Blanes. Además de contar con beneplácito de las autoridades para la realización del film, también contaron con la ayuda de la Armada española. Según informa el diario, “gracias a la colaboración de la Armada española, les ha sido cedida, para el rodaje, la reproducción exacta de la “Santa María” de Cristóbal Colón, construida para la filmación de *Alba de América*, y que ahora se halla anclada en el puerto de Blanes, al que fue conducida desde Cartagena por un remolcador de nuestra Marina de guerra²⁷⁴”.

Los lugares de rodaje son Blanes, Sitges, Segovia, Granada, Mallorca y Ávila. En la costa catalana se ambientarán las escenas ambientadas en Italia y alguno de Francia; en Granada, los ambientes marroquíes y el resto de los franceses; en los demás lugares, escenarios decorados con ambientación española. En Londres se rodarán los interiores en estudios.

²⁷⁴ Joaquín José SAURINA. “En Blanes se filma *Érase una vez* con Joan Fontaine y Louis Jourdan”. en: *Los Sitios*. Girona:17 de mayo de 1952. Este periódico hoy se conoce como *El Diari de Girona*.

El film será distribuido por “Metro-Goldwyn-Mayer” y se estrenará en enero en Nueva York y en Madrid en febrero. En fechas posteriores, el film viajará a Francia e Inglaterra. La duración del film varía de un país a otro: España: 94 min.; Reino Unido: 129 min.; Estados Unidos: 93 min.; Alemania Occidental: 88 min.; Canadá: 91 min. Ello es debido a los cortes de censura, ya que el film exhibido en Estados Unidos contiene escenas de cierto tono sexual que han sido eliminadas en algunas versiones, como la española.

La productora “Amerit-Telefilm-Corporation” felicitaría en diversas ocasiones al equipo español y solicitará permiso para realizar más películas en territorio español. Por su parte, el director Hugo Fregonese también felicitaría al equipo, mostrando su conformidad con el resultado del film: “Creo que hemos realizado una gran película. Y particularmente, para mí ha sido un verdadero placer poder recoger en la pantalla, en toda en su belleza, los maravillosos paisajes de España, que es un paraíso cinematográfico. Por lo demás, no tengo más que palabras de gratitud para todos mis colaboradores españoles. En primer lugar, para este gran Alfonso Acebal, director adjunto, que facilitó incomparablemente mi labor²⁷⁵”.

3.2.2. *Thunderstorm (Tormenta, John Guillermin/Alfonso Acebal, 1955)*

Producción: Marco Films (Emilio Colomina de la Torre, dir. gerente) (es), Francovich Productions Inc (Mitchell Frankovich) (us). **Jefe de producción adjunto:** Juan N. Solórzano. **Director de producción:** Fred C. Gunn. **Ayudantes de producción:** Alfredo Ruescas y Fernando Moruelle. **Auxiliar de producción:** Esteban Gutiérrez. **Nacionalidad:** Norteamericana/Española. **Fecha Producción:** 1955.

Directores: John Guillermin y Alfonso Acebal. **Argumento:** George St. George. **Guión:** George St. George, Luis Fernando de Igoa. **Género:** Drama. **Fotografía:** Manuel Berenguer. **Música:** Dmitry Tiompkin. **Montaje:** Gaby Peñalva. **Ayudante de montaje:** Angelita Grau. **Decorador:** Juan Alberto Soler y Julio Molina. **Color:** B/N. Eastmacolor. **Paso:** 35 mm.

²⁷⁵ “Érase una vez, lista ya con un equipo de americanos, ingleses, argentinos, franceses, alemanes, húngaros, españoles... y 46 millones de pesetas”. en: *Primer Plano*. Madrid: 21 de mayo 1952.

Director adjunto: Luis Berraquero y Pedro Ferreiros. **Secretaria de dirección:** Luisa Delgrás Robles, Margarita Paddo. **Regidor:** Ángel Sevillano. **Operador:** Eduardo Noe Burmann (segundo operador). **Ayudante de cámara:** Jesús Rosellón. **Foto-fija:** Claudio Gómez Grau. **Maquillaje:** Rodrigo Gurucharri y Teresa Plumet. **Vestuario:** Carlos Santiesteban. **Peluquería:** Vicenta Salvador. **Ayudantes de decoración:** Julio Molina. **Ingeniero de sonido:** Alfonso Carvajal. **Laboratorios:** Technicolor (Londres). **Estudios:** Chamartín (para interiores). Orphea Films. (M^o Industria y Comercio lo certifica). **Estudios de sonorización:** Fono-España.

Distribuidor: Interpeninsular Films S.A. **Duración:** 81 min. **Estreno:** 19/10/1959. **Calificación:** Tolerada a menores de 16 años.

Intérpretes: Linda Christian, Carlos Thompson, Charles Korvin, Erika Vall, Lina Rosales, José Maria Davo, Tito Junco, Félix de Pomés, Carlos Díaz de Mendoza, Isabel de Pomés, Conchita Bautista, Amalia Iglesias, José Néstor, Julia Caba Alba, Manuel San Román. 300 extras.

Datos de Distribución:

Copia de 35 mm., distribuida por “Interpeninsular Films S.A.”:

190 espectadores.

113,80 euros de recaudación.

Sinopsis:

“La llegada de la joven María al pequeño pueblo pescador donde nació su padre, produce diversas reacciones entre varios habitantes del pueblo. Diego, joven pescador que añora convertir el pueblo en un centro industrial de conservas de pescado, se enamora de ella; pero en este amor incide el brutal dominio caciquil de Pablo, el dueño del único bar del pueblo, quien inventa una calumnia que conduce a Diego a la cárcel, mientras Pablo obliga a María a casarse con él. Diego se escapa y con ayuda del

párroco logra deshacer la calumnia, pero es atacado brutalmente por la ferocidad de Pablo, que muere en la pelea²⁷⁶”.

Antes de comenzar el comentario del film, he de aclarar que el film se encuentra desaparecido. En un primer momento, la Filmoteca Española creyó tener una copia en nitrato del film, pero, resultó ser otro film. Pese a este inconveniente, tratemos de comentar el film desde los documentos administrativos y periodísticos que tenemos del film, una manera de constatar su existencia.

El día 13 de octubre de 1954, Mitchell J. Frankovich solicita²⁷⁷ a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un permiso de rodaje para la película argumental *Tormenta*. Frankovich solicita el permiso de rodaje en calidad de director propietario de “Frankovich Productions Inc.”. En esta solicitud se describen los miembros del cuadro técnico y artístico, en el que destaca Alfonso Acebal como director adjunto. Se estiman unos tres mil metros de metraje (dos mil para exteriores y mil para interiores) y diez millones de pesetas de presupuesto, así como también se destacan los lugares de rodaje, que serán Vigo, Palma de Mallorca, Cádiz y Madrid. Se prevé que el rodaje comenzará el 15 de noviembre de 1954 y durará unas diez semanas.

El Sindicato Nacional del Espectáculo concede, en octubre de 1954, el cartón de rodaje a la película *Tormenta*, siempre que se atenga a las condiciones establecidas para la contratación de técnicos y actores. Además, informa que el cargo de director adjunto debe ser desempeñado por uno que esté censado como tal en la Sección de Directores-Realizadores del Subgrupo de Técnicos.

Los días 6 de noviembre de 1954 y 29 de abril de 1955 se pide a las diferentes Delegaciones Provinciales de Información y Turismo la autorización de rodaje del film *Tormenta* en las provincias de San Sebastián, Barcelona, Vizcaya, Santander, Pontevedra, Palma de Mallorca, Madrid y Cádiz. Más tarde, la producción solicita la inclusión de Guipúzcoa.

²⁷⁶ AGA Caja 36/4759.

²⁷⁷ *Ibidem*.

Los informes de los lectores de guión consideran que el valor cinematográfico y literario del guión es bueno y autorizan su realización. Manuel Nolla Rubio apuntaba que “entendemos que es una película discreta. Se logran efectos dramáticos y el argumento logrará, seguramente, mantener el interés del espectador. Los exteriores se prestan a una lúcida actuación de cámara y como por otra parte no encontramos ninguna objeción que hacer en los distintos aspectos de la censura, proponemos su autorización²⁷⁸”. También anota que pese a que los personajes tienen nombres españoles, la acción parece desarrollarse en pueblos de nombre italiano como *Solletto*, *Valeto*, etc.

Por otra parte, el lector Juan Esplandiu considera que debe ser autorizada porque “además de un gran decoro artístico y cinematográfico, no roza ningún sentimiento, que no sea noble, bien intencionado y además está visto y resuelto, con lógica, buen criterio y tiene no sólo una movilidad que le hace interesante y ameno, además de bello, puede ser una gran película²⁷⁹”.

Sin embargo, el lector Juan Fernández Rodríguez es más puntilloso que los anteriores y sí que pone reparos de tipo moral al film. Fernández sentencia que “abundan las escenas picarescas; no es muy moral el que *María* pase toda la noche en la escotilla de la barca de *Diego* sin que ocurra nada malo; ni tampoco es moral que el *Padre Flórez* esté al final de la película viendo a los dos hombres que luchan sin que se mueva a separarlos, aparte de otras intervenciones de dicho *Padre* no muy afortunadas. Procede por tanto que se introduzcan las adaptaciones que a continuación se señalan para que unos reparos desaparezcan totalmente, y otros se suavicen con el fin de que la película no sea reprobable²⁸⁰”. Las correcciones que el lector aplica se refieren, principalmente, a las menciones que se hacen de *Dios*, proponiendo que sea más decorosas. También hacen referencia a un baño que se toma *María* y a la relación de ésta con los personajes masculinos, advirtiendo que se ha de tener prudencia con estas escenas, ya que si se realizan insinuaciones de tipo sexual, pueden resultar reprobables. Por último, también le preocupa el personaje del *Padre Flórez*, ya que considera que su imagen no se corresponde con la de un hombre recto y siervo de Dios. En consecuencia,

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰ *Ibidem.*

propone que se arregle la escena de la pelea final entre *Diego* y *Pablo* en la que el sacerdote no interviene y que éste último tenga unas intervenciones más juiciosas. A condición de que estas adaptaciones se cumpliesen, el lector cedería a la autorización de la película.

El día 5 de noviembre de 1954 la Dirección General de Cinematografía y Teatro, perteneciente a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional concede el permiso de rodaje que permite llevar a cabo la película. El rodaje no puede llevarse a cabo hasta el día 10 de mayo (habiéndose notificado el rodaje para el 15 de noviembre) por causas climatológicas. El propio Frankovich solicita a la Dirección General de Cinematografía y Teatro que se le conceda un prórroga del permiso debido a la “inestabilidad del tiempo²⁸¹” y, en menor medida, por la dificultad encontrada en la contratación de algunos actores y material de rodaje. La prórroga es concedida por noventa días a partir de la presente.

Comienza el rodaje y comienza también la llegada del equipo de la película, encabezada por sus principales estrellas. La prensa informa de la llegada de la actriz Linda Christian y el actor Carlos Thompson a Barajas, donde le esperan los directores de la película John Guillermin y Alfonso Acebal, y el productor Victor Pahlen. Además la publicación comenta que también se encuentra allí Manuel Berenguer, “que lleva en *Tormenta* la responsabilidad de la dirección de fotografía, cargo que por primera vez ostenta un operador español en una producción norteamericana. Acebal, que lleva ya el guión de *Tormenta* debajo el brazo, nos dice el nombre de su autor: Geoffrey Homes, que ha estado en España ambientándose para escribirlo. Todo sucede en el norte, así es que los exteriores prometen ser a buena temperatura. Esperan también a Linda y a Carlos el jefe de producción de Suevia, Solórzano...[...] Preguntamos a Acebal si trabajan actores españoles en esta película. Y me da los nombres de Lina Rosales, Isabel de Pomés, Marco Davó, Gerardo Tichy, Félix de Pomés y Carlos de Mendoza²⁸²”.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Triunfo*. Nº491. Madrid: julio 1955.



Los directores John Guillermin y Alfonso Acebal dan instrucciones a la actriz Linda Christian.

Un reportaje de la revista “Triunfo” describe algunas anécdotas del rodaje, lleno de incidentes. En primer lugar, los actores principales se pasaban el tiempo constantemente en remojo, debido a la cantidad de escenas lluviosas, ya que el film está ambientado en la costa vasca. En segundo lugar, el artículo cuenta los diversos contratiempos que sufrió el actor Carlos Thompson, como su lesión en una rodilla a causa de la pelea que tiene su personaje con el de Charles Korvin, así como un corte en la mano que sufrió en otra pelea con el personaje de Tito Junco. En tercer y último lugar, nos describe un buen ambiente de trabajo y cierto tono de familiaridad en el equipo, partiendo de sus propios directores:

“Acebal y Guillermin, los directores de *TORMENTA*, no se dejan preguntar nada. Están entregados a su trabajo de manera febril. Les observo. Me sorprende algo. Guillermin, inglés, rubio, delgado, es el dinámico. Un manojito de nervios al servicio de un espíritu avasallador y tumultuoso, casi latino. Acebal, español, simpático, activo, da, en contraposición, la sensación de calma, de mesura. Parece que de un momento a otro se va a acercar a su colega

para decirle, como nuestro rey Felipe II a sus cortesanos: “Sosegaos”. Sin embargo, tampoco cesa en su actividad. Ambos me sugieren un símil futbolístico. Acebal, trabajando, marca por zonas. Guillermin marca al hombre. Pero entre los dos se complementan a la perfección. John Guillermin es el hombre que llegó a director por el camino de la vocación. Muy joven heredó algún dinero y se lo gastó todo en una cámara tomavistas y en los cacharros para montar un humilde laboratorio. Comenzó por realizar películas comerciales y de propaganda que se hacía él solito. Hoy, aparte de los numerosos programas que ha realizado para televisión, ha dirigido ocho films importantes. Acebal es un universitario español que ahorcó libros y periodismo por dedicarse al cine. En éste ha hecho de todo. Y ahí está, joven aún, y ya dirigiendo películas como esta *TORMENTA*, coproducción que por el plantel español, superior, de técnicos y actores, honra a los hombres que la acometieron y a la productora, Marco Films, que supo encauzarla²⁸³”.

El día 12 de mayo de 1955 Frankovich solicita a la Dirección General de Cinematografía y Teatro que considere la película como una coproducción hispano-americana. El film se había autorizado anteriormente como una película americana y Frankovich cree que sería más interesante para la producción que se produjese este cambio de consideración. Así pues, el día 18 de junio de 1955 se le concede el permiso de rodaje para la edición de película cinematográfica en coproducción.

El proyecto *Tormenta* sufrirá modificaciones debido al problema para contratar a determinados artistas. La parte española modificó el guión de la obra y pasó a tener una parte activa de la producción, así como también incluyó artistas y materiales españoles en la proporción casi de más del ochenta por ciento.

El día 29 de julio de 1956 se reunía la Junta de Clasificación y Censura compuesta por José Muñoz Fontan como Presidente, Alfredo Timermans como Vicepresidente, y el sacerdote Andrés Avelino Esteban, Miguel Cuartero y José Luis García de Velasco como Vocales de la Rama de Censura. También participó Francisco Ortiz Muñoz como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la versión española de la película *Tormenta*, la cual está compuesta de 9 rollos y 2.600 metros.

²⁸³ Ángel CUEVAS. “*Tormenta*, una película pasada por agua”. en: *Triunfo*. N°498. Madrid: julio 1955.

La película será clasificada como tolerada a mayores de dieciséis años. Los censores consideran que se trata de una película convencional, confusa y falta de originalidad. Para la mayoría de los censores, se trata de una “narración dura, sórdida y violenta, fruto de las pasiones que despierta la protagonista femenina²⁸⁴”. El sacerdote Andrés Avelino Esteban cree que, “a pesar de existir frecuentes besuqueos y actitudes brutas por parte de los personajes, no ofrece peligro para mayores²⁸⁵”. También exigen que se suavicen los enfrentamientos entre el cacique y los pescadores, para no resultar excesivamente violenta. Y, por último destacan que, a pesar de lo anterior, se trata de un film que tiene una buena realización técnica.

El día 18 de diciembre de 1956 se reunía la Junta de Clasificación y Censura compuesta por José Muñoz Fontan como Presidente, Alfredo Timermans como Vicepresidente, y Jesús Orfila, Ángel Yague, Ramón P. Martín López, Alberto Reig, Eduardo Moya, Gaspar Gómez de la Serna, Jorge Tusell y Mario Guerrero como Vocales de la Rama de Clasificación. También participó Francisco Ortiz Muñoz como Secretario de la reunión y todos ellos proceden a clasificar la versión hispano-norteamericana de la película *Tormenta*, la cual está compuesta de 9 rollos y 2.600 metros.

Esta Junta considera el film con una clasificación de Segunda B, acordado por mayoría, aunque Ángel Yague o Mario Guerrero proponen la categoría Segunda A. También acuerda un valor estimado del film de 1.924.957, 20 pesetas, prácticamente dos millones de pesetas. La protección económica de la que gozará el film será de un veinticinco por ciento del coste de producción reconocido. Alberto Reig²⁸⁶ opina que esta co-producción tiene grandes ribetes de originalidad, aunque se desenvuelve de un modo extraño. Gómez de la Serna²⁸⁷ apunta que se trata de un argumento flojo, vulgar y sin interés.

Como he mencionado al inicio, el presupuesto total previsto para la realización de la película era de diez millones de pesetas, pero el presupuesto final será de 8 millones de pesetas. Los detalles del presupuesto inicial son los siguientes:

²⁸⁴ Caja 36/4759.

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *Ibidem.*

²⁸⁷ *Ibidem.*

Obra y guión- 315.000 pesetas
 Dirección- 253.200 pesetas (de las que 125.000 se destinan al adjunto español)
 Técnicos- 447.000 pesetas
 Personal artístico- Principales- 350.000 pesetas
 Personal artístico- Secundarios- 274.000 pesetas
 Personal artístico- Extras y Figuración- 200.000 pesetas
 Personal artístico- Música- 400.000 pesetas
 Personal administrativo- 100.000 pesetas
 Vestuario- 174.000 pesetas
 Ambiente- 345.000 pesetas
 Decorados- 674.000 pesetas
 Estudios- 750.000 pesetas
 Rodaje de interiores- 410.000 pesetas
 Rodaje de exteriores- 2.485.500 pesetas
 Materiales- 30.000 pesetas
 Laboratorio- 40.000 pesetas
 Varios- 597.000 pesetas
 Imprevistos- 773.470 pesetas
 SUMA TOTAL: 8.618.176 pesetas.

El presupuesto final después de que el proyecto sufra modificaciones debido a problemas en la contratación de cierto actores y técnicos. Éste se divide entre el presupuesto que destina la productora (“Marco Films S.A.” y “Frankovich Productions Inc.”) y el que destina el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía perteneciente a los Ministerios de Industria y de Comercio:

	Productora	S.O.E.C.
Letra y música-	119.500	33.500
Personal artístico-	732.000	295.000
Personal técnico-	744.330	418.600
Escenografía-	803.575,40	317.600
Estudios-	393.135,20	253.185,20
Exteriores-	1.000.255,70	387.600

Película virgen-	246.963,59	289.909,50
Laboratorios-	57.679,65	83.450
Títulos e insertos-	5.900	3.900
Seguros e impuestos-	239.746,50	89.550
Gastos generales-	138.600	187.705,30
SUMA TOTAL-	4.481.686,04	2.360.000

“Marco Films S.A.” aportará cuatro millones de pesetas, y los otros cuatro salen de “Frankovich Productions S.A.”. Éste último habría solicitado el desbloqueo de los fondos procedentes de la Sociedad “SOCONY-VACUUM OIL CO. INC.”, que fueron obtenidos a través de su filial española “Vacuum Oil Company S.A.E.”, fruto del acuerdo de la J.E.C.O.E.X., el día 12 de enero de 1953.

En julio de 1956 la productora “Marco Films S.A.” presentó su disconformidad ante la Dirección General debido a que la Comisión de Coste había asignado al film la cantidad de dos millones trescientas mil pesetas (2.300.000 Ptas.). La productora dejó constancia de que en esta película había intervenido un ochenta por ciento de personal técnico y artístico de origen español, y que el convenio de coproducción firmado por ambas entidades (“Marco Films S.A.” y “Frankovich Productions Inc.”) para la financiación de la película, acordaba que cada una de las partes aportaría la mitad del presupuesto total, esto es cuatro millones de pesetas por cabeza. Para conseguir que el convenio se cumpla, la productora española recuerda a las altas instancias que existen antecedentes de una película en coproducción hispano-suiza llamada *Mr. Arkadin*, “rodada en las mismas condiciones de *Tormenta*, y a quien se le estimó el valor de la aportación española, exactamente en las cifras que figuraban en los contratos respectivos²⁸⁸”.

El convenio de coproducción que ambas productoras firman el 12 de mayo de 1955 establece una serie de puntos entre el que destaca, en primer lugar, la aportación de cuatro millones de pesetas que hace cada productora para la financiación de la película. Se declara que la película se rodará en blanco y negro, y que el grupo americano aportará todos los tipos de material virgen y todo el material técnico

²⁸⁸ AGA Caja 36/3564.

necesario para el buen fin de la película. El plan de trabajo y presupuesto se establece de común acuerdo entre las dos partes, y aceptado y firmado por el director. El periodo de rodaje será de diez semanas, y la producción será controlada y administrada por ambos grupos según el plan de trabajo aprobado. Ninguno de los grupos tendrá potestad para cuestionar o rechazar cualquier modificación que sea hecha por la Censura para favorecer la película. La productora española “Marco Films S.A.” recibirá la propiedad exclusiva de la película en España, Colonias, Plazas de Soberanía, Protectorado de Marruecos, Portugal, Imperio Colonial Portugués y la República Argentina. Por otra parte, también recibirá todos los premios, subvenciones o gratificaciones de todo género que las autoridades españolas pudieran conceder a la película y el veinte por ciento de los beneficios mundiales de la películas. La productora norteamericana “Frankovich Productions Inc.” recibirá la propiedad exclusiva de Estados Unidos de Norteamérica, Inglaterra y sus colonias, así como también el ochenta por ciento de los beneficios mundiales.

La Dirección General de Cinematografía y Teatro acepta y exige el cumplimiento de todos los puntos del convenio, su plan de trabajo y su presupuesto. También indica de manera clara que las versiones española y norteamericana del film sean sustancialmente iguales, tanto en imagen como en contenido, de tal modo que la película sea argumentalmente única en los países que se proyecte. Aunque se sobreentiende que pudieran existir leves modificaciones, que pudieran aplicarse en beneficio del film, para ajustar ambas versiones a las exigencias culturales de los espectadores de cada uno de los países coproductores. Asimismo, la Dirección General exige que la película sea exhibida en todo el mundo como coproducción hispano-norteamericana, condición que se hará en los créditos de la película.

El 31 de marzo y el 25 de abril de 1958, mayo 59, junio 59 se pagan los derechos de censura de la película a la caja del Instituto de Orientación Cinematográfica y se le concede a la película la licencia de exhibición. Posteriormente “Marco Films S.A.” solicita (abril 58) a las altas instancias siete certificados de exhibición (abril 59, otro certificado; junio 59, otro más; junio 59, dos certificados más). “Marco Films S.A.” certifica la existencia de veintinueve copias de la película para su explotación en el laboratorio cinematográfico de “Cinematiraje Riera S.A.” que correrán a cargo de la

distribuidora “Interpeninsular Films S.A.”. En definitiva, se realizan veintinueve copias de explotación y quince tráileres.

Algunas de la cartas que se expiden desde la productora “Frankovich Productions Inc.” están firmadas por Alfonso Acebal²⁸⁹. Además él es el único profesional que se mantiene vigente, dentro del personal de la película, en el proyecto inicial y el definitivo. Incluso el director extranjero es cambiado, de Richard Sale a John Guillermin. Por ello, es incuestionable lo fundamental del trabajo de Acebal para llevar a cabo esta película.

3.2.3. *Around the World in Eighty Days (La Vuelta al mundo en ochenta días, Michael Anderson, 1956)*

Producción: Kevin McClory, William Cameron Menzies, Michael Todd. **Jefe de producción:** Percy Guth. **Director de producción adjunto:** Luis Barraquero. **Diseño de Producción:** Ken Adam. **Nacionalidad:** Norteamericana. **Fecha Producción:** 1956.

Dirección: Michael Anderson. **Argumento:** Basado en la novela homónima de Julio Verne. **Guión:** Julio Verne, James Poe, S. J. Perelman, John Farrow. **Género:** Aventura/Comedia. **Fotografía:** Lionel Lindon. **Música:** Victor Young. **Montaje:** Howard Epstein, Gene Ruggiero, Paul Weatherwax. **Dirección Artística:** James W. Sullivan. **Color:** Technicolor. **Paso:** 35 mm. **Formato:** Todd-AO/CinemaScope.

Dirección Segunda Unidad: Isidoro M. Ferry, Alfonso Acebal (No acreditado). **Maquillaje:** Gary Morris. **Vestuario:** Miles White. **Peluquería:** Edith Keon. **Decoración:** Ross Dowd. **Sonido:** Ted Bellinger. **Sistema de Sonido:** Soundmix.

Distribuidor: United Artist. **Duración:** 188 min. **Calificación:** Tolerada a menores de 16 años.

²⁸⁹ *Ibidem*. Existe una carta remitida por Acebal, que está dirigida al Director General de Cinematografía, Joaquín Argamasilla. Llama la atención la cercanía con la que Acebal se refiere al Director General, y la referencia que hace Acebal al engorroso papeleo, rogándole, en nombre de Mitchell Frankovich, que firme el cartón de rodaje lo antes posible porque necesita su firma por cuestión bancaria. Acebal le explica que falta un documento, el que acredita la personalidad del productor, que le será entregado en unas semanas debido a que éste ha sido enviado desde una de sus oficinas de Londres.

Intérpretes: David Niven, Cantinflas, Robert Newton, Finlay Currie, Robert Morley, Ronald Squire, Basil Sydney, Noel Coward, John Gielgud, Trevor Howard, Harcourt Williams, Martine Carol, Fernandel, Charles Boyer, Evelyn Keyes, José Greco, Luis Miguel Dominguín, Shirley MacLaine.

Datos de distribución:

Copia de 70 mm. Cinerama, distribuida por C.B.Films S.A.:

1.667.967 espectadores.

260.726,52 euros de recaudación.

Copia de 35 mm., distribuida por C.B.Films S.A.:

498.544 espectadores.

297.593,20 euros de recaudación.

Copia de 35 mm., distribuida por Enrique Jiménez Pereira:

185.204 espectadores.

303.909,51 euros de recaudación.

Sinopsis:

Adaptación cinematográfica de libro homónimo del escritor Jules Verne. Cuenta la historia del aristócrata inglés Phileas Fogg, quien apostó toda su fortuna con sus compañeros del club a que era capaz de realizar un viaje alrededor del mundo en ochenta días. La expedición sale de Inglaterra y atraviesa Francia, España, El Canal de Suez, La India, Hong Kong, Japón y el Oeste de Estados Unidos.

Este film utiliza un sistema de rodaje y proyección conocido como CinemaScope²⁹⁰. Por otro lado, Michael Todd, productor de este film, creó un nuevo sistema llamado Todd-AO²⁹¹. Sólo se rodó una película con este sistema, *Oklahoma*, versión de la conocida comedia musical. *La vuelta al mundo en ochenta días* será la segunda película rodada con este sistema. La aparición de estos formatos está en

²⁹⁰ Formato anamórfico que se entrena con el film *La túnica sagrada* (H. Koster, 1953).

²⁹¹ Formato panorámico plano sobre película de 65mm.

relacion directa con la crisis económica de *Hollywood*, tras la llegada de la Televisión. Estos formatos va en busca de la espectacularidad de la imagen cinematográfica.

El modelo *service* instalado por los hermanos Roberts se inaugura con *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson). Este sistema consistía en contratar a una productora local para que coordinase los servicios de contratación y localización necesarios para el rodaje.

La vuelta al mundo en ochenta días, dirigida por Michael Anderson, se rodó en diferentes países. En España se rueda en la plaza mayor de Chinchón. Los norteamericanos localizaron esta plaza gracias a una fotografía de Barnaby Conrad sobre la misma publicada en *Fiesta brava*. Para el rodaje de la película, se compraron catorce novillos de la ganadería de Luis Miguel Dominguín, que se encargaría del asesoramiento de los actores en temas taurinos. Alfonso Acebal trabajará como adjunto y se convertirá, de nuevo, en un pilar fundamental para el buen desarrollo del rodaje del film en España. Una vez más, es el encargado de ir a recoger a estrellas como Cantinflas, Michael Todd o Evelyn Keyes al aeropuerto. Sin embargo, esta última no rodaría ningún plano de la película, simplemente aprovechaba el desplazamiento del equipo para visitar España. El auténtico protagonista de lo rodado del film en España es Cantinflas, que se viste de torero y se lanza al ruedo de la plaza de Chinchón. La prensa de la época se hace eco de llegada de las estrellas de cine y de la expectación levantada en la localidad madrileña. También Acebal conserva algunas fotografías del momento.

La película costará unos tres millones seiscientos mil dólares; unos ciento cincuenta millones de pesetas. Las escenas que se ruedan en España -que son la secuencia taurina en la plaza de Chinchón y una escena que se rodará en Peñíscola- costarán casi dos millones de pesetas.

El productor norteamericano se queda satisfecho con el trabajo realizado en España, declarando, como ya lo hicieran otros con anterioridad, que se ha trabajado con eficacia y se ha ahorrado mucho tiempo. Según él, se rodó en tres días lo que en *Hollywood* hubiera costado dos semanas. Pero la disciplina de los técnicos españoles ya empezaba a tener fama en la producciones extranjeras, así como también el buen hacer

de los extras, concentrados en masas y con muy buena disposición de trabajo. En esta ocasión los extras superaban los tres mil.



Acebal junto a la actriz Evelyn Keyes durante el rodaje del film.

Finalizado en rodaje, el equipo se desplaza a Londres para rodar unas escenas delante del palacio real de Buckingham.

El 11 de mayo de 1959 Luis Farrés Miró en calidad de representante de la entidad C. B. Films S. A. solicitó²⁹² a la Dirección General de Cinematografía y Teatro que le fuese concedida la licencia de exhibición para la versión doblada al español de la película *La vuelta al mundo en ochenta días*. Y el 5 de junio se pagarían los derechos de examen de la película, que se ingresan en la Caja del Instituto Nacional de la Cinematografía. Estos son los vestigios administrativos que este film dejó en España.

²⁹² Caja 36/3713.

Recordemos que los films son norteamericanos casi en su totalidad, exceptuando los casos en los que se trate de coproducciones.



Acebal junto al equipo de producción del film reciben a la estrella de cine Cantinflas en el aeropuerto.

3.2.4. *The Pride and The Passion (Orgullo y pasión, Stanley Kramer, 1957)*

Productora: UNITED ARTISTS. **Jefe de producción norteamericano:** Stanley Goldsmith. **Jefe de producción español:** Agustín Pastor. **Primer ayudante de producción:** Fernando Navarro. **Ayudantes de producción:** Manuel Castedo y Juan José Molina. **Supervisor de producción:** Eduardo García Maroto. **Coordinador de producción:** Hank Werba. **Nacionalidad:** Norteamericana. **Fecha Producción:** 1957.

Director: Stanley Kramer. **Argumento:** Basado en la novela “The Gun” de C.S. Forester. **Guión:** Edward Anhalt, Edna Anhalt. **Género:** Drama/Romance/Aventura/Epopeya dramática (según anota la productora “C.B. Films”). **Fotografía:** Franz Planer.

Música: George Anthell. **Montaje:** Frederic Knudtson. **Montador adjunto:** Ramón Biadiu. **Decorador:** Rudolph Sternad. **Color:** Technicolor. **Paso:** 35mm. **Formato:** Vistavision.

Dirección Segunda Unidad: Isidoro M. Ferry. **Ayudante de dirección norteamericano:** Carter De Haven. **Primer ayudante de dirección español:** Alfonso Acebal. **Ayudantes de dirección españoles:** José María Ochoa, Isidoro Ferry, Guy de Monceau, Enrique Gutiérrez, Franco Quirino y José López. **Operador adjunto:** Manuel Berenguer. **Foto-fija:** Ken Danvers. **Foto fija adjunto:** Antonio Ortas. **Jefe de maquilladores:** Beans Pondel. **Maquillador adjunto:** José María Sánchez. **Vestuario:** Humberto Cornejo. **Atrezzo:** Mateos Luna. **Ayudante de atrezzo:** Antonio Mateos. **Decorador adjunto español:** Gil Parrondo. **Constructor decorados:** Francisco Asensio. **Sonido:** Joseph de Bretagne. **Efectos especiales:** Fernando Carrère, Willis Cook. **Asesor militar:** el teniente coronel de Estado Mayor Luis Cano. **Asesor jurídico:** Gregorio Marañón Moya. **Laboratorios:** Technicolor, Londres. **Estudios:** “CEA” (Madrid).

Distribuidor: “United Artists”. **Duración:** 150 min. **Calificación:** Tolerada a menores de 16 años.

Intérpretes: Cary Grant (*Anthony*), Frank Sinatra (*Miguel*), Sofía Loren (*Juana*), José Nieto (*Carlos*), Carlos Larrañaga (*José*), Paco, “el laberinto” (*Manolo*), José Maria Lado (*General Larena*), Félix de Pomés (*Obispo*), Carlos Casaravilla (*Leonardo*), Julián Ugarte (*Enrique*), Nana de Herrera (*María*), Carlos Díaz de Mendoza (*Francisco*), Gerard Tichy (*Coronel francés*), Barta Barry (*Coronel español*), José Néstor (*Capitán*), Juan Olaguibel (*Ramón*), Miguel del Castillo (*Jacinto*), Nicolás Perchicot (*Juan*), Theodore Bikel, Jay Novello, John Wengraf, Philip Van Zandt, Xan Das Bolas.
Ciento cincuenta guerrilleros especialistas.
Catorce mil seiscientos extras.

Sinopsis:

Basada en la novela *The Gun* de C.S. Forester que había obtenido un gran éxito en Estados Unidos. La acción transcurre durante la invasión napoleónica de España en 1810, con un trío inusual de actores principales compuesto por Frank Sinatra en el papel de un guerrillero español que ayudado por un capitán de la marina inglesa, interpretado por Cary Grant, se disputan los favores de Juana, una feroz y patriótica mujer a la que da vida Sofia Loren, al tiempo que intentan trasladar un gigantesco cañón para derribar las murallas de Ávila, donde las tropas francesas están acuarteladas. Según el director de la película, Stanley Kramer, se trataba de mostrar el coraje y la perseverancia de un pueblo para conseguir la libertad a través del orgullo y el valor del personaje de Miguel y de la pasión de Juana, dos caracteres muy españoles. Para algunos críticos no pasa de ser una visión muy tópica del pueblo español.

“C.B. Films” prepara un rodaje para “United Artist” (que había producido en 1955 el film *Alejandro Magno*). En esta ocasión va a ser dirigido por Stanley Kramer con el tema de la invasión napoleónica en España de fondo. Antes de comenzar el proyecto, Stanley Kramer se entrevistó con el General Franco poniendo mucho énfasis en el coraje de los guerrilleros españoles pero ocultándole el destacado papel que iban a tener los ingleses en la salvación del país²⁹³. A Franco le gustó la idea de la película y ofreció todo el apoyo oficial para un rodaje que suponía una gran operación de logística con multitud de extras, así como la utilización de lugares y monumentos históricos.

En muchas ocasiones aparecían en este tipo de rodajes una especie de “observador a distancia” enviado por el Gobierno, cuya misión era la de conocer todos los avatares del rodaje en primera persona para informar a sus superiores. De todas maneras, a raíz de los Acuerdos firmados con Estados Unidos a mediados de los años cincuenta, estos rodajes contaban con el absoluto consentimiento del Estado franquista.

Para este film, se seleccionó un elenco de estrellas encabezado por Frank Sinatra, que aceptó el papel que antes había rechazado Marlon Brando porque el rodaje era en España y podía estar cerca de su adorada Ava Gardner. El actor odiaba estar en

²⁹³ Víctor MATELLANO y Miguel LOSADA, *op. cit.*, p.73.

esta película y no mostró ninguna simpatía por España llegando a decir: “¿Quién encontró este lugar? ¿Un piloto de helicópteros borracho?”. Cobraba diez mil dólares por semana y aún así pidió otros cinco mil para transportar su cádillac desde Los Ángeles a Madrid. El actor tenía muchos caprichos como varios coches Mercedes que acabó destrozando al llevarlos por el monte. Exigió tener un tocadiscos estéreo en su suite del Hilton y dijo que si veía un solo periodista en el aeropuerto se volvía a Estados Unidos. Llegó acompañado de Peggy Connolly, de 24 años, para molestar a Gardner, que no quiso ni verlo. Precisamente la primera opción para el papel de Juana era Ava pero por entonces estaba contratada para otra película.

Otra de las estrellas sería Cary Grant, que tenía derecho por contrato a elegir a la estrella acompañante. Ni la productora ni Grant querían a la Loren porque no era muy conocida en América pero Kramer, que había visto en *La chica del río*, se empeñó en darle el papel. Así que su representante Carlo Ponti consiguió doscientos mil dólares y el contrato para Sofía que apenas hablaba inglés por lo que procuraron que ésta tuviera pocos diálogos.



La actriz Sofía Loren conversa junto al director adjunto español Alfonso Acebal.

Había dos equipos: el norteamericano y el español. Ambos sumarían unas quinientas personas y contarían con un incontable material para el rodaje. El director Stanley Kramer eligió a sus colaboradores entre los que tenían experiencia en el rodaje de películas extranjera.

Los estudios “C.E.A.” (Madrid) se convirtieron en el cuartel general y sus oficinas fueron ocupadas casi en su totalidad. El equipo de Eduardo García Maroto (supervisor de producción) se ocupaba de la preparación, rectificación de presupuestos, contratos de personal, de alquiler de tierras, de los permisos de rodaje, etc. A medida que iban apareciendo problemas, el equipo de Maroto se ocupaba de resolverlos con cuidado.

Unas de las primeras preocupaciones de Stanley Kramer, en cuanto se decidió a realizar la película *Orgullo y pasión* fue el encontrar un ayudante de dirección español que reuniera una serie de condiciones. Además de ser una persona con conocimientos técnicos, hablar un buen inglés y poseer conocimiento de su propio país, geografía, historia, costumbres y cultura. Según informa la prensa del momento, “varios de los productores extranjeros que habían precedido a Kramer en España, coincidieron en señalar a Alfonso Acebal como la persona más idónea para la complicada misión. Acebal se convirtió en algo así como hombre-brújula en la andanzas de Stanley Kramer y Rudolph Sternad por montes y valles de España, por ciudades cargadas de tradición y aldeas de insospechado pintoresquismo. Sternad no se ha cansado de decir que sin el asesoramiento cultural y hasta psicológico de Acebal, las cosas no hubieran tomado el mismo rumbo²⁹⁴”.

Alfonso Acebal, como ayudante de dirección del rodaje en España del film, ayuda al equipo de producción a localizar escenarios naturales en el país. Cuando Acebal lleva a Stanley Kramer de visita a la ciudad de Ávila, éste se queda asombrado con la visión de las populares murallas y exclama que ha encontrado el escenario ideal para su película. Siendo Ávila uno de los escenarios principales, habrá un total de treinta y seis escenarios localizados en las comarcas de Galicia, Asturias, Aragón, Castilla, Andalucía, Extremadura y Cataluña. Además de incontables pueblos, también saldrán

²⁹⁴ ABC. Madrid: 13 de noviembre 1955.

las ciudades de Ávila, Segovia, Trujillo, Guadalupe, Zaragoza, Santiago y Salamanca. Localizar todos estos escenarios llevó al equipo dos meses y medio de viajes. Estos viajes fueron realizados, principalmente, por el director Stanley Kramer, el director de arte Rudolph Sternad y el ayudante de dirección Alfonso Acebal.

En un encuentro con la prensa²⁹⁵ el director Kramer y su ayudante Acebal muestran los diferentes dibujos y bocetos de figurines, así como también ocho álbumes con fotos de paisajes y pueblos de España. La confección del vestuario se realizará en los talleres de Madrid y se recurrirá a parte del vestuario de *Guerra y paz* de King Vidor.



Equipo de vestuario del film con los uniformes militares que vestirán los extras.

La prensa local segoviana recoge el rodaje de la película, incluyendo una pequeña entrevista a Alfonso Acebal. En relación a la consideración de éste hacia su director, Acebal piensa que Kramer “reacciona ante mínimos detalles. Por ejemplo, hace

²⁹⁵ *Triunfo*. N°510. Madrid: 23 de noviembre 1955.

unas horas veníamos de Ávila y paró el coche porque le encantó una inmensa llanura pelada en la que se había posado un pájaro de gran tamaño. Estuvo extasiado casi un cuarto de hora. Para definirlo mejor, te diré que Kramer ve todo a través de un encuadre cinematográfico. Es un cineasta, un productor, en toda la extensión de la palabra²⁹⁶. El rodaje en Segovia estuvo lleno de incidentes, uno de los más relatados por la prensa²⁹⁷ será el aislamiento que sufrió el equipo a causa de una gran nevada. Algunos técnicos norteamericanos quedaron atrapados en sus coches y hubo que enviar a miembros de la Cruz Roja en su búsqueda. Acebal y Agustín Pastor parten voluntariamente con la comitiva de auxilio y finalmente encuentran a los accidentados, los cuáles estaban a punto del congelamiento.



El actor Cary Grant conversando con parte del equipo artístico del film.

El equipo español hubo de demostrar nuevamente su capacidad para acoger una superproducción y de solucionar los problemas que iban surgiendo en cada

²⁹⁶ “Orgullo y pasión”. en: *El adelantado de Segovia*. Segovia: 28 enero de 1956.

²⁹⁷ Sofia MORALES. “Chismescopio”. en: *Primer Plano*. Madrid: 4 de marzo de 1956.

localización. Un ejemplo fue el alquiler del ruinoso Castillo de Escalona, cuyo propietario pedía una fortuna. Recordemos que, a medida que avanza la década, sube la oferta de los alquileres. Igualmente el prior del Monasterio de El Escorial negaba el permiso de rodaje desconfiado por el comportamiento del equipo de rodaje durante el rodaje de *La princesa de Éboli* (Terence Young, 1955). El jefe de producción español, Maroto, consiguió filmar en el real sitio a cambio de mantener un cuidado exquisito:

“Los rodajes en la Basílica del Escorial también presentaron problemas. Disponíamos ya del permiso del Patrimonio Nacional, pero nos faltaba el del prior del Monasterio, que se negaba a concederlo. En una de mis visitas, el hombre me dijo que después de *La princesa de Éboli* había decidido no permitir nuevos rodajes en el interior del templo porque en aquella ocasión los del equipo habían, gritado, fumado y pegado las luces a los cuadros y objetos artísticos. Le prometí que eso no volvería a ocurrir porque yo estaría presente en todos los rodajes allí y haría respetar todas las condiciones, previa comunicación por escrito al personal. Logré, finalmente, el permiso al recibir su superior informes positivos sobre mí. Rodamos en la nave central con un gran cañón y ciento cincuenta soldados, en la sacristía, en la puerta principal y en la explanada con absoluto orden y silencio dignos del Monasterio. Días después, se acercó a despedirse y a dar un donativo, el superior le dio felicitaciones para su equipo y le ofreció su apoyo en futuras ocasiones²⁹⁸”.

Eduardo García Maroto también recuerda otro de los contratiempos del rodaje derivados de las nuevas exigencias económicas de los dueños o responsables de las localizaciones donde se pretendía rodar:

“Yo había concertado con el alcalde de Escalona los rodajes en el castillo, completamente destruido, durante tres noches, por una subvención que se destinaría a la reparación de la escuela, de la que también era maestro el alcalde. Estaba ya todo listo para la firma del contrato, cuando me llamó para comunicarme que el propietario, dueño del terreno y del castillo además de otras propiedades, exigía doscientas mil pesetas para la autorización del rodaje. Lo que habíamos tratado el alcalde y yo no valía para nada, porque un “amigo” suyo muy enterado de las cosas del cine le había dicho que si tuviéramos que construir las ruinas del castillo en Hollywood, nos costaría más del doble de lo que él pedía.

²⁹⁸ Eduardo GARCÍA MAROTO, *op. cit.*, p.170.

Como Kramer se empeñó en rodar precisamente allí, a pesar de que en España hay muchos castillos en ruinas, tuvimos que buscar el modo de que el “desinteresado” propietario rebajara la cantidad, que sobrepasaba nuestro presupuesto. Finalmente, el hombre lo dejó en cincuenta mil pesetas, que desde luego no se invirtieron en la escuela de Escalona²⁹⁹”.

Otras de las escenas complicadas fueron la multitudinaria procesión junto al acueducto de Segovia o la voladura de la muralla de Ávila. Los explosivos fueron traídos de Italia, las caravanas de Alemania y muchos técnicos vinieron de *Hollywood*. La última secuencia de la película, el asalto a las murallas de Ávila, se rodó el 10 de junio de 1956. En pantalla duraba tres minutos y supuso una de las partes más caras de rodaje de todos los efectuados hasta aquel momento en Europa, con un coste de 30.000 dólares, un millón doscientas mil pesetas, en un solo día.



Rodaje de la escena de la explosión de las murallas de Ávila.

Se dice que durante las escenas de Ávila se pretendió dinamitar la auténtica muralla del siglo XII -hoy declarada Patrimonio de la Humanidad-. Existen varias

²⁹⁹ *Ibidem.*, p. 169.

versiones al respecto³⁰⁰: según unos fue Kramer quien quería volarla, según otros los propios representantes de la ciudad se ofrecieron a hacerlo diciendo que luego la reconstruían y ya estaba. Lo cierto es que se levantó un lienzo de muralla al lado de la original que luego se volaría en una escena muy espectacular.

La plaza de Azoguejo de Segovia fue el escenario de otra de las más aparatosas escenas de la película. La gran procesión de monumentales pasos debía atravesar los arcos del acueducto; cada paso iba rodeado de penitentes y pueblo entre la vigilancia del Ejército francés. Actuaban en esta escena cinco mil personas, para lo que se contó con la colaboración del Ejército y de las autoridades.



La actriz Sofía Loren y el actor Frank Sinatra, en el centro de la imagen, en el rodaje del film.

Muchas de estas escenas fueron consideradas peligrosas hasta el punto de contratar dobles especialistas para rodarlas. Maroto recuerda que el momento más difícil y peligroso de la película fue el paso de una columna francesa por un puente tendido

³⁰⁰ Víctor MATELLANO; Miguel LOSADA. *El Hollywood español*. Madrid: T&B Ediciones, 2009.

sobre el río Tajo, cerca de Toledo. En el lugar donde se desarrollaba la escena, el río tenía una profundidad de treinta metros. El puente había sido dinamitado por Cary Grant y Carlos Larrañaga para volarlo cuando la columna estuviera situada en el mismo. Si al producirse la explosión los mulos de los carros se espantaban o los trozos de madera de balsa lanzados por la misma conmocionaban a alguien, podrían registrarse víctimas. Ante la alarmante situación, Maroto recomendó a los jefes de grupo de los ciento cincuenta guerrilleros que formaban la columna que, inmediatamente después de oír el “corte” vieran si faltaba alguno. Afortunadamente, la escena salió perfecta. Tras unos momentos de verdadera angustia, los equipos salieron victoriosos.

El presupuesto de la película será de más de cien millones de pesetas, incluido equipo y actores. La partida destinada a los actores es lo suficientemente ilustrativa de la relevancia de las estrellas en el cine de *Hollywood*: Sofia Loren cobraría en torno a los cuatro millones de pesetas. Las estrellas eran consideradas como parte importante de la promoción de la película, al margen de que su contratación se debiese a cuestiones profesionales.

La confianza de Kramer fue ganada en Hoyo de Manzanares con el rodaje de la derrota del ejército español y su retirada ante las tropas napoleónicas. Miles de figurantes y una gran extensión de hectáreas de diferentes propietarios en las que se derribaron los muretes para una secuencia que salió a la perfección. Kramer, satisfecho, volcó su confianza en los españoles frente a sus detractores. La prensa³⁰¹ recoge con numerosos reportajes el desembarco de esta superproducción en la localidad y acompaña el texto con panorámicas donde se ven los más de cuatro mil extras vestidos de soldados avanzando posiciones a través de la llanura de Hoyo de Manzanares.

El rodaje resultó ser más aparatoso de lo previsto, hasta el punto que tuvo que alargarse. La impaciencia de algunos actores, como Frank Sinatra, les impulsó a abandonar el rodaje y acabar las escenas en los estudios californianos de *Hollywood*. Pese a ello, la mayor parte de film se rodó en España.

³⁰¹ *Triunfo*. Madrid: 26 enero, 1956

Tras el rodaje, Kramer organiza una cena para agasajar a los españoles. En los postres brinda por el director de producción español y por todo el equipo técnico español, todo un signo de gratificación por el trabajo realizado. Todos los departamentos trabajaron con eficacia y Kramer, a raíz de las complicaciones solventadas por los españoles durante el rodaje, cambió de actitud y empezó a distinguirlos, marginando diplomáticamente a sus detractores.

El 20 de junio de 1958 se le concede a la productora C. B. Films la licencia de importación³⁰² para que puedan ser distribuidas veinticinco copias a color de la película *Orgullo y Pasión*. La película estaba compuesta de catorce rollos y tres mil seiscientos quince metros y la Junta resuelve en no efectuar ninguna supresión, modificación o adaptación de la misma.



Acebal en compañía del director norteamericano Stanley Kramer.

El día 3 de julio de 1958 se presenta la película ante la Junta de Clasificación y Censura para su visionado para proceder posteriormente a concederle la licencia de

³⁰² AGA Caja 36/3664.

exhibición. Y el día 8 de septiembre se pagan los derechos de examen del film *Orgullo y Pasión*.

El film resultó poco exitoso en taquilla. Sin embargo, sí que significó un triunfo para el equipo español, que había demostrado su profesionalidad. Resume la situación la frase impresa en los créditos finales que sigue al reparto: “Y las decenas de miles de personas que han hecho posible esta película”.

Después de este gran esfuerzo, el film no obtuvo el éxito esperado, a pesar de que fue promocionada como un “espectáculo excepcional”. Sin embargo, el protagonista del film no es otro que un enorme cañón, que pasea por diferentes lugares ocupados por las fuerzas francesas. Y la aparatosidad de las escenas dieron como resultado un film lento y las interpretaciones poco creíbles. Los bailes flamencos de Loren o el aspecto español incomprensible de Sinatra causaban más risa que emoción. La linealidad en el personaje de Grant, unida a ciertos anacronismos históricos hizo del film un producto de explotación media.

Lo único que podemos sacar de positivo en este film serían dos cuestiones: la reputación al alza del equipo español y el gasto producido por los equipos en las localidades donde se rodó. Un dato significativo de este hecho lo explica Maroto: “En la carta que me dirigió el Presidente de la Diputación de Segovia, me daba las gracias porque el 80% de las prendas empeñadas por la gente humilde la ciudad habían sido desempeñadas, gracias a los ingresos obtenidos por los figurantes en los rodajes de las películas³⁰³”.

³⁰³ Eduardo GARCIA MAROTO, *op. cit.*, p.173.



Acebal en el rodaje del film *Orgullo y pasión*.

3.3. OTRAS COLABORACIONES MENORES

Alfonso Acebal no sólo será desempeñará trabajos de dirección o producción secundarios, sino que, además, también hará labores de relaciones públicas y de embajador de las productoras norteamericanas en España. De este modo, será frecuente verlo en la prensa acompañando a estrellas y directores en su estancia en España. Sus conocimientos sobre el idioma y la cultura norteamericana lo hacían idóneo para este trabajo. Además, de ser uno de los pocos españoles que había visitado los principales estudios de *Hollywood*, cuando viajó en 1948.

La prensa también testimoniará el recibimiento del actor José Ferrer por Alfonso Acebal. El actor viene a España a rodar el film *Moulin Rouge* (John Huston, 1952), en el que interpretará al pintor Henri Toulouse-Lautrec.

En 1956 llega a España el director de cine Richard Torpe, y Alfonso Acebal va a recogerle al aeropuerto. El objetivo del viaje es la preparación de una coproducción que se ambientará en la ciudad de Madrid.

Otras estrellas con las que tendrá contacto será con el actor Van Johnson y la actriz Martine Carol, haciendo de intérprete entre ellos y la prensa a finales del año 1956.

Además de estas tareas de tipo representativo, Acebal aparece como director adjunto en otros films como *Our Girl Friday / The Adventures of Sadie* (*El enamorado prudente*, Noel Langley, 1953), *Fire over Africa/Port of Spain* (*Fuego sobre África*, Richard Sale, 1954) y *The Black Knight* (*El caballero negro*, Tay Garnett, 1954), según él mismo explicaría en una entrevista³⁰⁴. Sin embargo, su colaboración en estos films es muy relativa. Muchos de ellos necesitaban contar con personal técnico español, ya que así figuraba en los Convenios de Coproducción. A éste se le exigía, como requisito esencial, estar censado como técnico para poder firmar. Como hemos explicado con anterioridad el técnico también debería reunir otros méritos para ser seleccionado (facilidad con el idioma, experiencia con estudios cinematográficos, conocimiento de la

³⁰⁴ TOCILDO. “Trece años al lado de famosos. Alfonso Acebal se prepara para debutar como director cuando termine como ayudante de Kramer en *Orgullo y pasión*”. en: *Primer Plano*. Madrid: mayo 1956.

geografía española con el fin de buscar localizaciones, etc.). Pero la realidad es que muchos técnicos españoles sólo firmaban y no se involucraban en la producción de las películas. A medida que iban adquiriendo experiencia, los equipos extranjeros comenzaron a confiar en su valor y los fueron contratando en sus siguientes films.

Por ello, es justo hacer valer el compromiso de Acebal en los films tratados en el apartado anterior y es necesario explicar que en estos otros rodajes no trabajó con la misma intensidad. De ahí, que sean tratados en un apartado diferente, en que nos limitaremos a anotar la información relativa a la presencia de Acebal en los mismos, sin mayor detenimiento.

3.3.1. *Our Girl Friday / The Adventures of Sadie (El enamorado prudente*, Noel Langley, 1953)

Producción: George Minter. **Productora:** Renown Films Productions. **Jefe de producción:** Ben Arbeid. **Nacionalidad:** Inglesa. **Fecha Producción:** 1953.

Director: Noel Langley. **Argumento:** Basada en la novela de Norman Lindsay. **Guión:** Noel Langley, Ernest K. Gann. **Género:** Comedia. **Fotografía:** Wilkie Cooper. **Música:** Ronald Binge. **Montaje:** Ann Coates, John Pomeroy. **Decorador:** Fred Pusey. **Color:** Color. Eastmancolor. **Paso:** 35mm. Eastmancolor.

Director adjunto: Denis O'Dell, Alfonso Acebal (No acreditado). **Operador:** Wilkie Cooper. **Maquillaje:** Harold Fletcher. **Vestuario:** Loudon Sainthill. **Peluquería:** Nora Bentley. **Sonido:** Basil Fenton-Smith.

Duración: 88 minutos. **Calificación:** Tolerada a menores de 16 años.

Intérpretes: Joan Collins, George Cole, Robertson Hare, Kenneth More, Walter Fitzgerald, Hermione Gingold, Hattie Jacques, Felix Felton, Lionel Murton, Anthony Tancred, Michael Meacham.

Sinopsis:

Cuatro náufragos procedentes de un lujoso y sumergido trasatlántico, llegan a una isla desierta: una bella y malcriada hija única, un profesor de Economía, un fogonero y un periodista criticón. Han de enfrentarse con el hambre, la fieras, la soledad. Y, sobre todo, los conflictos vendrán por la convivencia entre los tres hombres y la mujer.

El prudente enamorado es una comedia inglesa, que se rodó parcialmente en las playas de Mallorca. La “Playa de los Muertos” y los pinares de Paguera constituirán los paisajes de la isla desierta. La prensa³⁰⁵ recoge con imágenes el rodaje, donde Acebal aparece incorporado al equipo técnico de la película. Sus anteriores trabajos como director adjunto y su buen trato con las estrellas, hará que las productoras confíen en su labor y acudan a él para que sirva de auxiliar en los rodajes extranjeros. Este trabajo muy pocas veces se reconoce en los créditos de las películas, a no ser que se trate de una coproducción y el convenio firmado así lo disponga. Por ello, de nuevo Acebal no figura en los títulos de crédito de este film.



Escena de rodaje con los cuatro náufragos.

³⁰⁵ “Rodaje en Mallorca *El enamorado prudente*, película de náufragos”. en: *Primer Plano*. Madrid: 18 mayo 1953.

3.3.2. *Fire over Africa/Port of Spain (Fuego sobre África, Richard Sale, 1954)*

Producción: M. J. Frankovich. **Productora:** Frankovich Productions, Frankovich-Sale. **Jefe de producción:** Fred Gunn. **Diseño de Producción:** Vincent Korda, Wilfred Shingleton. **Nacionalidad:** Norteamericana. **Fecha Producción:** 1954.

Director: Richard Sale. **Guión:** Robert Westerby. **Género:** Policiaco **Fotografía:** Christopher Challis. **Música:** Benjamín Frankel. **Montaje:** A. S. Bates. **Decorador:** **Color:** Technicolor. **Paso:** 35mm.

Directores adjuntos: Alfonso Acebal (No acreditado), David Eady, Basil Keys. **Operador:** Arthur Ibbetson. **Continuity:** Olga Brook. **Maquillaje:** Tony Sforzini. **Vestuario:** Bridget Sellers. **Peluquería:** Gladys Atkinson. **Técnicos de technicolor:** Joan Bridge.

Distribuidor: Columbia Pictures. **Duración:** 80 minutos. **Calificación:** Tolerada a menores de 16 años.

Intérpretes: Maureen O'Hara, Mac Donald Carey, Binnie Barnes, James Lilburn, Leonard Sachs, Harry Lane, Bruce Beeby.

Sinopsis:

Para descubrir al jefe de una banda de contrabandistas que opera en Tánger la policía emplea los servicios de un agente femenino, que haciéndose pasar por una aventurera en busca de trabajo, va a parar a una casa de mala reputación. Poniendo en juego todas sus armas femeninas, logra atraer a uno de los principales de la banda haciendo con él un viaje a bordo del barco que lleva el contrabando. La muchacha, ayudada por un supuesto contrabandista que resulta luego ser también agente secreto, logran atrapar a los criminales y a su jefe, salvando la vida gracias a la oportuna intervención de las fuerzas armadas.

En el año 1953, la prensa informa³⁰⁶ de la llegada de la actriz escocesa Maureen O'Hara a España. A su llegada al aeropuerto de Barajas les espera Alfonso Acebal, quien será de nuevo director adjunto del film coproducido *Port of Spain*. Este film será producido por Frankovich y dirigida por el norteamericano Richard Sale y el inglés David Eady. Otras publicaciones hablan del director Vincent Korda.

Según la actriz “la película *Port of Spain* es un tema moderno. Mi papel es la historia de una mujer de la F.B.I. que viene a Málaga para trabajar con los policías de España e Inglaterra y buscar al jefe de los contrabandistas de estupefacientes. Y en technicolor³⁰⁷”.

A pesar de que se trata de una información extraída de “Primer Plano”, revista que realizaba la crónica cinematográfica del franquismo, no se han obtenido más datos sobre la posible participación de Acebal en esta película.



Bajo la fecha se encuentra Acebal, en un momento del rodaje.

³⁰⁶ *Primer Plano*. Madrid: 7 de noviembre 1953.

³⁰⁷ *Ibidem*.

3.3.3. *The Black Knight* (*El caballero negro*, Tay Garnett, 1954)

Producción: Irving Allen, Albert R. Broccoli. **Productor Adjunto:** Phil C. Samuel. **Supervisor de producción:** Adrian Worker. **Nacionalidad:** Norteamericana. **Fecha Producción:** 1954.

Director: Tay Garnett. **Guión:** Alec Coppel. **Diálogos:** Dennis O'Keefe. **Género:** Aventura. **Fotografía:** John Wilcox. **Música:** John Adisson. **Montaje:** Gordon Pilkington. **Decorador:** Alex Vetchinsky. **Color:** Eastmancolor. **Paso:** 35mm.

Directores adjuntos: Alfonso Acebal (No acreditado), Tedy Villalba (No acreditado), Philip Shipway, Tom Sachs. **Operador:** Ted Moore. **Maquillaje:** Fred Williamson. **Vestuario:** Beatrice Dawson. **Peluquería:** Gordon Bond. **Ayudantes de decoración:** John Box. **Sonido:** Charles Knott, J.B. Smith. **Técnicos de technicolor:** Joan Bridge.

Duración: 85 minutos. **Estreno:** 26 agosto 1954 (Reino Unido). **Calificación:** Tolerada a menores de 16 años.

Intérpretes: Alan Ladd (John), Patricia Medina (Linet), André Morell (Señor Ontzlake), Harry Andrews (Earl de Yeonil), Peter Cushing (Señor Palamides), Anthony Bushell (Rey Arturo), Laurence Naismith (mayordomo), Patrick Troughton (Rey Mark), Bill Brandon (Bernard), Ronald Adam (el abad).

Sinopsis:

Aventuras medievales que transcurren en Camelot, la Corte del Rey Arturo. John, un joven forjador de espadas, sueña con pertenecer algún día a los Caballeros de la Tabla Redonda. Leonette, la hija de un conde, está enamorada de John, un intrépido caballero, pero su padre desapruueba esta relación. Un día los sorprende juntos, y John se ve obligado a huir de la comarca. Pasado algún tiempo, unos vikingos asaltan el castillo, asesinando al Conde y a su familia. En su camino errante, John encuentra a uno de los Caballeros del Rey Arturo, que le adiestra en el manejo de la espada hasta convertirle en

un experto espadachín. Ahora, transformado en el misterioso "Caballero negro", regresa para realizar heroicas acciones.

En este caso, no se ha encontrado ningún artículo sobre la presencia de Acebal en el rodaje del film, por lo que debió figurar como director adjunto por motivos de naturaleza contractual.

5. RENOVACIÓN DE LA INDUSTRIA Y CONVERSACIONES NACIONALES DE SALAMANCA

5.1. LOS DIFERENTES PUNTOS DE VISTA DE LA INDUSTRIA.

Entre los días 14 al 19 de mayo de 1955 tienen lugar las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales promovidas por el Cine Club del SEU de Salamanca. En febrero del mismo año se había firmado un Manifiesto³⁰⁸ que sirviese de llamamiento a los profesionales del cine, jóvenes universitarios y al sector de la crítica cinematográfica española con el fin de reunirse en Salamanca para intentar dar solución a los problemas del actual cine español. El escrito pone de manifiesto la importancia que tiene el “cine como medio de expresión de nuestro tiempo” y de cómo no está cumpliendo con ese requisito que consideran fundamental.

La ausencia de una identidad cinematográfica propia es una acusación que se le hace al cine español desde los tiempos de la posguerra. La diferencia es que en aquellos momentos se acusaba el exceso de provincianismo del cine republicano y la necesidad de hacer un cine de calidad que acceda a mercados extranjeros; en esta ocasión, la crítica se centra en el caligrafismo de ciertos films de la década de los años cuarenta y de nuevo de la tendencia al tópico. Otra de las cuestiones que se plantean y que ya se encontraba en el debate “oficial” franquista en este llamamiento es cómo es posible que un país con nuestro patrimonio artístico, no sea capaz de realizar un cine donde trasladar su tradición artística. En un momento dado, se hace referencia a “llevar al cine lo que un Ribera³⁰⁹ y un Goya, lo que un Quevedo y un Mateo Alemán crearon en sus épocas”. Otro argumento que se expone en el texto es la falta de interés de los intelectuales hacia el cine español, también los críticos oficiales hacían hincapié en este tema.

³⁰⁸ Este manifiesto es enviado a diversos medios de comunicación de prensa. El 5 de mayo de 1955 el número 5 de la revista *Objetivo* publicaba dicho manifiesto (fechado en febrero) firmado por Basilio Martín Patino, José M^a Prada, Juan Antonio Bardem, Eduardo Duca, Marcelo Arroita Jáuregui, José M^a Pérez Lozano, Paulino Garagorri y Manuel Rabanal Taylor, en sustitución de Ricardo Muñoz Suay. Aquí se recoge la publicada en la revista cinematográfica *Arcinema*. N^o41-42. Barcelona: febrero 1955.

³⁰⁹ Aquí habría que anotar la coincidencia con un texto de Acebal, que se comentará en el siguiente bloque de esta tesis -producción crítica- sobre la relación entre la pintura de José Ribera y el cine.

Así pues, Salamanca se convierte en el epicentro del debate sobre el cine español, que será cobijado en la Universidad de Salamanca. Bajo el grito “El cine español está muerto. ¡Viva el cine español!”, Marcelo Arroita-Jáuregui, José M^a Pérez Lozano, Paulino Garagorri, Manuel Rabanal Taylor, Basilio Martín Patino, Joaquín de Prada, Juan Antonio Bardem y Eduardo Ducay firmaban este llamamiento en febrero de 1955.

Muchas publicaciones del momento recogían en sus editoriales tal llamamiento con gran entusiasmo. Juan Francisco de Lasa habla de un “despertar del cine español” en la publicación “Revista”:

“Y nosotros nos hacemos eco de su voz con el deseo de que su iniciativa no se pierda lamentablemente en unas jornadas de divagación y de intrascendentes charlas en las que los componentes de un simple círculo o de club de amigos vuelvan a repetir machaconamente todas esas cosas que ya nos sabemos de memoria desde hace muchos años y que, como en el momento en que fueron pronunciadas por vez primera, siguen sonándonos a vacío³¹⁰”.

Una propuesta que pretende aunar las voces dispersas de la tertulias, los encuentros de ambiente cinematográfico o universitario y tratar así de “profesionalizar” esas charlas y enumerar los problemas para encontrarles solución entre todos. Sin duda, un momento histórico en la historia del cine español.

Por otra parte José María García Escudero hacía referencia a las Conversaciones de Salamanca en un artículo publicado en la publicación “Arriba”. El entonces Director de Cinematografía afirmaba que “Las Conversaciones, que aparecen como organizadas por la Dirección General de Cinematografía y el Cine-Club del SEU de Salamanca, van a ser, además, la manifestación de un hecho sensacional, de cuya trascendencia puede que no todos se den cuenta: la aparición de un público nuevo para el cine. Este fenómeno se observa también con relación al teatro y puede producir nada menos que un cine y un teatro a tono con nuestro tiempo. Hay nombres nuevos, obras nuevas y, sobre todo, espectadores nuevos, que saben lo que quieren y, si persisten, obtendrán lo que quieren. Que estos espectadores sean universitarios, significa que

³¹⁰ Juan Francisco DE LASA. “Diríase que comenzamos a despertar”. en: *Revista*. Nº154. Madrid: 10 de mayo de 1955.

nuestro cine empieza a tener lo que le faltaba: Universidad³¹¹”. García Escudero celebra la llegada que nuevos profesionales formados en la universidad española, cuya juventud, entusiasmo y formación ayuden a mejorar la situación del cine español.

Los críticos de cine de la publicación “Arcinema”, J. A. Soler-Brú Carreras y Jorge Juyol, destacan la importancia de estas Conversaciones:

“...En Salamanca, nos hemos encontrado con toda una serie de hombres, jóvenes y maduros, que sentían esa misma rebeldía. Y allí, en aquella austera ciudad, bajo piedras milenarias, hemos intentado, por primera vez, ponernos de acuerdo y llegar a unas conclusiones. Unos resultados concretos, francos, llenos de amarga sinceridad sobre el verdadero estado de nuestra cinematografía. Nos ha bastado cuatro días para poner en claro nuestra situación y la del cinema patrio. Y ha podido ser en cuatro jornadas, porque ya en el primer minuto hemos expuesto a la luz pública las lacras de nuestra cinematografía. Hemos sido valientes y audaces, han resultado las conclusiones³¹²”.

De nuevo se pone de manifiesto que el cine español se encuentra en una mala situación y que las Conversaciones posibilitan localizar esos problemas y ponerles solución.

Por otra parte, Jorge Juyol confiesa que “para quienes pongan oídos de mercader a las voces jóvenes diciendo aquello de “...se dejan llevar por su ímpetu”, les diremos que en este embate es precisamente el que hace falta para derribar demasiados lugares comunes y toda la podredumbre; si podredumbre es el nombre que hace imposible Nuestro Cine.” Y, continúa diciendo que “las I Conversaciones Cinematográficas Nacionales no han sido un congreso de estudiantes ociosos, sino unas jornadas de apretado trabajo en las que ha habido paladines de la categoría de Manuel Villegas López, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez, Antonio del Amo, José María García Escudero y todas las primeras personalidades de la

³¹¹ José María GARCÍA ESCUDERO. “SALAMANCA capital del Cine Español”. en: *Arriba*. Madrid: 11 de mayo 1955.

³¹² J. A. SOLER-BRÚ CARRERAS. “Con las PRIMERAS CONVERSACIONES CINEMATOGRAFICAS NACIONALES, el cine español, ha entrado en la Primera Universidad Hispana”. en: *Arcinema*. N°41-42. Barcelona: febrero 1955, p.4.

*Crítica Honesta Española*³¹³”. Efectivamente, para algunos estas Conversaciones eran recibidas con una cierta incredulidad, de ahí que el crítico insistiera en el apoyo institucional y profesional con el que cuenta este encuentro. Una de las presencias más destacadas fue la del crítico italiano de cine Guido Aristarco, director además de la publicación “Cinema Nuovo”. En su intervención, Aristarco destacó la importancia del film *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem, película que había obtenido éxito en el Festival Internacional de Cine de Cannes y en cuyo Jurado formó parte. Concluyó su charla afirmando que la sede natural de la cultura cinematográfica son las aulas universitarias.

Pero dentro de este marco de exaltación del nuevo cine español, también existieron voces discrepantes. El director Luis García Berlanga, uno de los más elogiados en las Conversaciones, cuya aportación a la cinematografía nacional era considerada como ejemplo a seguir, junto al trabajo de Juan Antonio Bardem o Julio Diamante, por destacar los más citados. Berlanga, a toro pasado, opinaba que fueron un error:

“No sólo se trataba de que no se hicieran las películas que no nos gustaban, sino también de hacer desaparecer todas las empresas que conformaban ese paisaje, ese mapa de España en el que ya existía una industria y trabajaban personas muy importantes técnicamente. (...). En Salamanca, pues, nos cargamos falsamente el cine anterior y su soporte industrial y, por si fuera poco, en el no va más del egocentrismo, decidimos que sólo podían hacer cine los universitarios. Parece que el artesano, el profesional del cine, era un hombre que se suponía iba a hacer un cine contrario al que nosotros queríamos, pedíamos e incluso exigíamos. Y como había un director general, José María García Escudero, que apoyaba esta salvajada, que hiciéramos cine sólo los que salíamos de la Escuela de Cine, pues así se sancionó legalmente. Ese “nuevo cine español”, rodado por pura equivocación en la calle, lo hacen señores protegidos por la Dirección General de Cinematografía mediante una ley de ayuda a los jóvenes. Cada vez que un país ha hecho una ley de protección del cine joven, ese cine se ha ido al carajo³¹⁴”.

³¹³ Jorge JUYOL. “Con las PRIMERAS CONVERSACIONES CINEMATOGRAFICAS NACIONALES, el cine español, ha entrado en la Primera Universidad Hispana”. en: *Arcinema*. Nº41-42. Barcelona: febrero 1955, p. 4.

³¹⁴ Antonio GOMEZ RUFO. *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Madrid: Editorial Temas de Hoy, 1990, p.145.

Para José Luis Sáenz de Heredia, en las Conversaciones de Salamanca “se habló principalmente de que el cine que se hacía era anticomercial. Todo era anti-algo. No se atrevían a decir, naturalmente, que era anti-comunista³¹⁵”. Él se presentó allí, pero recuerda no ser muy bien recibido. Expresó su opinión como director reconocido, sin embargo, en la conclusiones no figuran las palabras del director. El carácter marcadamente político de las conversaciones fue el que, según opinión de Sáenz de Heredia, provocó su propio descalabro. De ahí, que hoy sean consideradas pobres cinematográficamente por sus propios protagonistas.

5.2. EL PROGRAMA DE LAS CONVERSACIONES

A las nueve de la noche del sábado 14 de mayo de 1955 son recibidos los participantes en las Conversaciones en el salón rectoral de la Universidad Literaria. Los asistentes son recibidos por el Vice-rector de la Universidad, Carlos Nogareda Doménech, en representación del Rector; el subjefe provincial del Movimiento, José María Vargas Zúñiga, en representación del gobernador civil y jefe provincial del Movimiento; el delegado provincial del Ministerio de Información, Ramón Gómez Cantolla; el jefe de Frente de Juventudes del D. U. de la ciudad, Luis Ortega Herráiz; el jefe provincial del SEU, Miguel Santos; el director del Cine-Club y secretario general de las Conversaciones, Basilio Martín Patino, y directivos del Cine-Club.

En la misma noche del sábado, se realizaba la primera sesión cinematográfica con dos filmes: *El Proceso*, un trabajo del entonces estudiante en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Julio Diamante y *Un sombrero de paja de Italia* (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1927) del cineasta francés René Clair. El film presentado por Julio Diamante fue muy aplaudido por los participantes a las Conversaciones, para muchos este film significaba que el cine español tenía posibilidades gracias a esta generación de cineastas salidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. En este caso, Diamante presentaba una versión libre de la obra literaria *El proceso* (*Der Prozess*) de Franz Kafka, que

³¹⁵ Nancy BERTHIER. “Entrevista a José Luis Sáenz de Heredia”. Madrid: septiembre-octubre de 1991. Recogida en: José Luis CASTRO DE PAZ; Jorge NIETO FERRANDO. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011, p.287.

había sido publicada en 1925. Por otro lado, el film del reconocido cineasta francés René Clair, que se trata de una caricatura o visión irónica de la vida de anteguerra, fue muy bien acogido por los asistentes. Así pues, la primera sesión cinematográfica fue un éxito.

En la mañana del domingo 15 de mayo de 1955 tuvo lugar el acto inaugural en el paraninfo de la Universidad Literaria. A las diez y media se reunían allí autoridades y miembros destacados del evento para dar comienzo a las Conversaciones. La presidencia corría a cargo del vicerrector de la Universidad, doctor Carlos Nogareda Doménech, en representación del rector; el subjefe provincial del Movimiento, José María Vargas Zúñiga, en representación del gobernador civil; Lamberto de Echevarría, catedrático de la Universidad; Miguel Santos, jefe provincial del SEU; José María García Escudero, Director General de Cinematografía; el delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo, Ramón Gómez Cantolla, y el secretario general de las Conversaciones, Basilio Martín Patino.

Basilio Martín Patino pronunció unas palabras explicando los objetivos de las Conversaciones. Así se expresaba el organizador de las Conversaciones: “No es fácil tarea la de alumbrar un cine sinceramente español entre tantos desperdicios y calamidades nacionales, un cine nuevo desprestigiado ya antes de nacer por múltiples bastardos³¹⁶”. Y añadía que, “nos atreveríamos a decir que estáis aquí los más capaces, para cubrir este objetivo a largo plazo; desde la dirección, desde los puestos responsables, desde la crítica que orienta al pueblo, desde los Cine-Clubs que agitan las inquietudes³¹⁷”. En definitiva, lo que se desprende de las palabras de Martín Patino es que este encuentro ha de ser concebido como un principio y no como un fin. Es decir, que las conclusiones de las Conversaciones queden reflejadas claramente y sean tenidas en cuenta en el devenir del cine nacional.

Otras de las intervenciones relevantes en el acto inaugural, será la del entonces Director General de Cinematografía, José María García Escudero, quien gozase de gran prestigio por parte de los profesionales del cine durante su mandato. A modo de “réquiem”, García Escudero explicó “que hubiera podido aparecer enlutado, con una

³¹⁶ *Arcinema*. Nº41-42. Barcelona: febrero 1955, p.7.

³¹⁷ *Ibidem*.

maleta, de la que iría extrayendo, primero, la esquila de defunción de nuestro cine. Después unas castañuelas, una pandereta, una gola, todas las cosas que mataron al cine español.” Para el Director General de Cinematografía, que el cine español no gusta porque ni es español ni es cine, ya que rehuye hablar sobre problemas reales de nuestro país o sobre cuestiones que pueden crear una cierta desazón en el espectador. El cine español ha de quitarse los clichés de encima y aspirar a rodearse de una cierta intelectualidad.

Otras de las voces autorizadas fue la del director José Luis Sáenz de Heredia, quien había obtenido gran éxito comercial durante la década de los años cuarenta. El director también se mostraría crítico con la situación actual del cine español, según su afirmación: “el cine español no gusta al público ni a los que lo hacen”. Y añadió que para él el auténtico cine hispánico lo representa el cine del director mexicano Emilio Fernández. Después de pronunciar estas palabras, el director leería un artículo firmado por él mismo y publicado en el periódico “ABC”. En este artículo, Sáenz de Heredia exponía que “ahora, en la atmósfera de nuestro cine, todos son síntomas de revolución o, por lo menos, de evolución urgente. Ni industrial, ni económica, ni artísticamente marcamos el paso que nos gustaría llevar. Todo parece que revisarlo y ordenarlo con arreglo a una nueva estructura. En esto están de acuerdo los industriales, los productores, los técnicos y actores y esas organizaciones-puente que ni son público a secas ni profesionales militantes, pero que aman al cine y se preocupan por su calidad, que son los cine-clubs³¹⁸”.

Una vez considerada la actual situación, Sáenz de Heredia considera que los estudios cinematográficos españoles han de estar mejor equipados, para así evitar las improvisaciones y la precariedad; también piensa que el cine español debe poder hablar de temas “adultos” y abandonar el miedo a ser inoportunos sin caer en la vulgaridad. Sáenz de Heredia entiende que este miedo a exponer temas de contenido adulto, provoca que el cine español haya terminado por trazar el rasero a una talla infantil. Por otro lado, considerando que las tendencias actuales son el tipismo y el neorrealismo, Sáenz de Heredia aboga por el americanismo: “Yo me pronuncio por el “americanismo”, que es una fórmula de la que se habla poco, a pesar de ser la que ha

³¹⁸ *Ibidem*, p.8.

creado la industria más potente y la que (excepción hecha de cuatro o cinco aciertos de los demás, tan estupendos y escalonados) ha dado mejores obras “cinematográficas”. Y entrecomillo lo de cinematográficos, porque este concepto tan generalizado está todavía por definir, y yo me lo he definido con arreglo a mi modo de entender el cine, que no es ni tan barroquero como lo ven unos, ni tan trascendente y profundo como lo ven los que opinan que su única misión es la de cumplir una función social y política³¹⁹”. A Sáenz de Heredia le preocupaba que las Conversaciones de Salamanca se politizaran demasiado.

Otro director que intervendrá será Antonio del Amo, quien participaría en las Conversaciones en representación del profesorado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. En primer lugar, del Amo destacó la importancia del apoyo de la Universidad al cine, y de ahí la relevancia de estas Conversaciones. Del Amo expresaba que “ahora el cine es ya una posible realidad. Concluye la etapa en que hemos procurado dominar la técnica. Los nombres de Bardem, Berlanga y Maesso y otros, entre los jóvenes, son el anuncio de una nueva etapa³²⁰”.

Juan Antonio Bardem, director de cine, cuya participación en las Conversaciones obtuvo una trascendencia inusitada, tuvo una pequeña intervención en el acto inaugural en la que reprochaba a Sáenz de Heredia no haber prestado atención a su pretensión de ser su ayudante de dirección. Bardem sentenciaba que “hoy nos encontramos los dos aquí. No sé si nosotros hemos ido muy deprisa o ellos muy despacio”.

A continuación se leyó una carta de Eduardo Ducay en la que lamentaba no poder asistir a las Conversaciones, habiendo enviado una ponencia. Seguidamente, intervendría Alves Costa, representante de Portugal y observador en estas Conversaciones. Y por último, el director de la publicación “Cinema Nuovo” y observador italiano, Guido Aristarco quien celebrará el buen estado de salud de cine español a través de los recientes filmes de Bardem o Berlanga. Con estas intervenciones se pone fin al acto inaugural.

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem*, p.7.

Finalizado el acto, alrededor de las doce y media se inició la segunda sesión cinematográfica con la proyección del film *Bienvenido Mr. Marshall* (J. Antonio Bardem y Luis G. Berlanga, 1952) en el Teatro Gran Vía. La película fue previamente presentada por Berlanga, quien refirió ciertas anécdotas del rodaje, las dificultades superadas hasta la finalización del film. Esta sesión cinematográfica fue concebida como un homenaje al film, ya convertido en un hito en la historia del cine español. Para algunos directores como Bardem, éste era el tipo de films que necesitaba el cine español, ya que, por fin, el público podía reconocer en ella la realidad de un pueblo cualquiera de nuestra patria. Este film nos aleja de la “españolada”, del folklore rancio y de las historias decimonónicas, para acercarnos de manera inmediata a la realidad española y crear un cine con identidad nacional. Muchos de los asistentes a las Conversaciones consideraron, justa o injustamente, que con este film se había hecho más en los últimos tres años que todos los otros directores juntos en toda su carrera cinematográfica.

A las cuatro y media de la tarde se dio comienzo a la discusión de las ponencias e informes presentados en el Aula de Francisco de Vitoria de la Universidad salmantina. En la presidencia se encontraba José Luis Sáenz de Heredia, José María García Escudero, Luis García Berlanga, José Gutiérrez Maesso, Antonio del Amo, Fernando Fernán Gómez, Manuel Villegas López, Guido Aristarco y Basilio Martín Patino.

En este contexto, Juan Antonio Bardem presenta un informe sobre *La situación actual de la cinematografía española*. Bardem resumió ésta en cinco puntos: “1º. Es políticamente ineficaz; 2º., el cine español, socialmente, es falso; 3º., intelectualmente, es ínfimo; 4º., estéticamente es nulo, y 5º., industrialmente, raquítrico.” En el primer punto, Bardem considera que el único film político que se ha realizado en España es *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), aunque sólo a nivel formal, ya que su contenido político es nulo. El cine español, a ojos de Bardem, vive de espaldas a la actualidad. En el segundo punto, reprocha al cine español no ocuparse de nuestra realidad social, no mostrar nuestra forma de vivir al público nacional y extranjero. Esa ausencia de identidad es la que provoca la indiferencia del espectador hacia nuestro cine. Por ello, coincide con Sáenz de Heredia en considerar que el modelo americanista sería el idóneo, ya que intenta equilibrar mercado y arte. En el tercer punto, destaca el

consabido desinterés de los intelectuales españoles por el cine. Bardem cree que esta situación puede cambiar con este significativo encuentro cinematográfico que está teniendo lugar en una Universidad tan prestigiosa como la de Salamanca. En el cuarto punto, es tajante: el cine español carece de forma y de contenido. Además, difiere de Sáenz de Heredia en su afirmación sobre que el auténtico cine hispánico es el cine del director mexicano Emilio Fernández. Bardem expone que el mexicano hace bello caligrafismo y que el auténtico cine hispánico lo ha hecho Eisenstein. Por último, el quinto punto se refiere a cuestiones industriales. Existe excesiva protección oficial, también “es necesario que los departamentos oficiales no vean en él un enemigo, que le den confianza y armas, que los profesionales no estimen su trabajo en mil felicitaciones, necesitamos una crítica; es desalentador que no exista en la historia del Cine ningún hombre español que hasta ahora no lográramos mostrar el alma de los pueblos a las gentes³²¹”.

Tras esta intervención, se dio paso a los comentarios de los asistentes, que entraron en un ardiente debate:

“A continuación Vizcaíno Casas pidió la palabra a la presidencia. Preguntó si un director podría vivir haciendo buen cine. Bardem le contesta que ahí está el ejemplo de “Bienvenido”. Sáenz de Heredia: “No todos los días se podría hacer una película buena”. Vizcaíno propone un cine comercial y un cine artístico. Del Amo se levanta, pregunta escuetamente: “¿Cuál es la razón de que no hagamos cine bueno?” El que quiere hacer otra buena película, pero no lo logra. Recuerda el caso de King Vidor y propugna un movimiento total, como es el italiano. ¿Por qué no se hace lo que todos deseamos? Alza su voz y se acusa de sus malas películas. Berlanga se pregunta si no será necesario en España una segunda personalidad que la del creador, la del hombre que regala flores. Cree que la dirección oficial ha sido torpe. Sáenz de Heredia relata cómo él es su mismo productor, y sus películas son como las de los demás, y él no tiene esas dificultades económicas; cree que los medios materiales son ínfimos, y que no tenemos mercado, que nos las comemos nosotros mismos. Y no tenemos mercados porque las películas son endebles. La Banca no cumple con su función social, y como olvido a otras cosas, se olvida del Cine. Lo mismo ocurre con los intelectuales. Interviene Bardem. No cree que sea necesario hablar de casos concretos. Si fuera cierto lo que dice el señor Sáenz de Heredia, todo el problema del Cine español sería un problema de productoras. Bardem cree que lo fundamental es que nos escapamos. Heredia hace sus buenas películas con hombres del siglo XIX o del XX

³²¹ *Ibidem*, p.9.

envueltos en la fantasía. Maesso hace un repaso de todos los puntos. Políticamente, no se hizo una película con rojos. ¿Por qué? Se luchó con ellos y no se puede decir que no los hay. Si quitamos un personaje, desaparece el conflicto dramático. Los organismos oficiales tienen que aclarar lo que se puede decir y no se puede decir. Cree que hay una España auténtica y que alguna vez se ha reflejado. Lo que hay que hacer es reflejarla más veces. Está de acuerdo con que no hay intelectuales. Cree respecto al punto cuarto, que no es artístico. Si no se siente el arte, no se puede hacerlo. Si no hay afición, no habrá emoción. Todos estamos dentro del terreno espiritual; el artista vive en el ambiente. Bardem no citó la categoría religiosa y es preciso que se hable de ello; son falsas las películas religiosas, porque no hay pecado. Hay que hablar de un pecador que tiene que ser de carne y hueso y no un esquema. Tiene que ser un Cine humano y no se hace. “Creo que tu punto cinco es cierto; pero casi todo el cine del mundo es industrialmente raquítico”. El inglés o el francés; pero ellos tienen mercado y nosotros no, porque nuestro público no suele creer en nuestro cine. La raíz de muchos problemas reside en el público.

El señor Ortiz cree que el público no está formado, que casi se podría decir que los pueblos tienen el cine que se merecen. Así, en Barcelona, se llenan los cines para ver una película sobre Kubala: son sus “forofos”. En España hay quizá muchos “forofos” de Juanita Reina y Lola Flores. Tampoco están educados todos los productores. Dan al público lo que el público pide. Otra causa importantísima es un miedo a tocar problemas actuales. En España todos somos católicos, todos los obreros tienen muy buenos seguros y sobre todo falta una dirección de tipo superior. Interviene Villegas y otros. Cree que éstos son problemas generales, que existen en todas las cinematografías. Cita a Estados Unidos y allí también los productores dependen de los Bancos. Los puntos de Bardem son ciertos, pero generales. El cine es mucha industria y poco arte, y hay que saber esquivar esa industria y hacer más arte. Bardem recalca que lo suyo era un informe general y personal sobre el cine español. De lo que había sido hasta aquí. En estas conversaciones trataremos de decir cómo debe ser desde aquí en adelante³²².

Tras unos minutos de descanso, se reanuda la sesión en la misma Aula de Francisco Salinos con la ponencia “Los problemas económicos del cine español” a cargo de José María García Escudero, Director General de Cinematografía. Éste habló de la vinculación y desvinculación económica de la producción cinematográfica al Estado, sistemas que coexisten en la actualidad. Habló del mercado interior y exterior; cine comercial y no comercial y la diferente clase de ayuda estatal que se debe dedicar a ambos. Según reza su ponencia: “Nuestro cine no sabe qué decir: su problema artístico. Nuestro cine no vive de sí mismo: su problema económico.” Y continúa: “La

³²² *Ibidem.*

producción española sufre una pérdida que se ha calculado entre el 35 y el 40 por 100 del coste de cada película. Ello se puede atribuir: 1) A que nuestra producción es cara. 2) A que nuestra producción es mala. 3) A que nuestras películas no se proyectan. 4) A que nuestro mercado es insuficiente.” Y termina: “El cine español es caro por la escasez y el alza en el precio de las primeras materias. Por la tendencia a un cine de elevados presupuestos³²³”.

Posteriormente, se abrió el turno para el coloquio, en el que intervinieron Juan Cobos, Ricardo Muñoz Suay, Antonio del Amo, Juan Antonio Bardem, Guido Aristarco, entre otros. En este coloquio se plantearon cuestiones tales como la inexistencia de una política cinematográfica o que las distribuidoras extranjeras incluyan en sus listas películas españolas. Por otro lado, se estableció una Comisión presidida por García Escudero e integrada por Sáenz de Heredia, Bardem, Cobos, Bermejo y Ezcurra que estudiase y redactase los puntos de esta ponencia para incluirlos en las conclusiones generales de las Conversaciones. Este apartado lleva como título *Problemas económicos*.

Alrededor de las ocho de la noche, se realizaba la siguiente ponencia a cargo del actor Fernando Fernán Gómez que versaba sobre la situación del actor de cine en España. Esta intervención se llevó a cabo en el Paraninfo de la Universidad Literaria. Abordando el tema de manera general, Fernán Gómez comentó los motivos de desprestigio comercial, artístico, intelectual y social de los actores en España. También considera el actor que el público tiene como modelo único de perfección los prototipos del cine americano:

“De todos los elementos que intervienen en la creación de una película, desde el escritor hasta el obrero electricista, únicamente dos pueden seleccionarse entre los hombres de la calle no pertenecientes a la profesión: los botones y los actores. [...] Algunos, como yo, vemos en el cine el mejor medio de expresión del arte del actor. El arte del actor ha estado siempre relacionado con la creación dramática, pero la representación es, aunque menos, un arte en sí: un arte diferenciado. [...] El mérito más grande de un director está en sacar una buena película de un mal guión y un mal grupo de intérpretes. El de un actor, en conseguir un premio en una mala película y con un mal papel. Y el de un agente de publicidad, en conseguir y encumbrar a

³²³ *Ibidem*, p.10.

la fama a una actor mediocre. [...] El comediante, el verdadero, el vocacional, el ser histriónico, como nos acaba de decir Chaplin, sabe ser rosa, y sabe ser piedra, y sabe ser tulipán, y quiere ser la hermana agua y el hermano viento, y el hermano estiércol, y quiere tener libertad para entonar con su imitación, con su pobre comprensión, un canto a la absoluta voluntad del Creador³²⁴”.

El domingo por la noche se llevaría a cabo la tercera sesión cinematográfica en la que se proyectó el film italiano de tendencia neorrealista titulado *El Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclete*, Vittorio De Sica, 1948). La elección de este film viene motivado no sólo por la buena crítica que obtuvo, sino por estar emparentado con el film *Bienvenido Mr. Marshall*, encontrándose ambos inscritos en la tendencia neorrealista. Película amarga, que muestra el desasosiego de una sociedad, la italiana, inmersa en plena posguerra.

Una de las ponencias más destacadas sería la de José María Pérez Lozano titulada “Necesidad de una crítica”. Así daba comienzo su intervención:

“Que la crítica es necesaria y que la crítica, aún más, nos es necesaria a nosotros, los españoles, creo que no ofrece lugar a dudas, que son dos principios que todos los que amamos al cine tenemos grabados en el alma, porque tantas veces nos ha sonrojado leer en las páginas de una revista, de un diario de Madrid, donde sea, la estúpida, vendida y corrupta opinión de cualquier palmípedo que, por desgracia, casi siempre vuela alto y bien acorazado y que por eso escapa de los escopetazos airados de quienes nos dolemos de tales traiciones a la noble función de la crítica³²⁵”.

Según opinión de Pérez Lozano, el ejercicio crítico en España ni es libre ni es justo: no es justo cuando desde determinadas publicaciones se ensalza un cine de “auténticas nulidades cinematográficas”, ni es libre cuando es ejercido por voces no autorizadas. En España la crítica cinematográfica no es considerada como profesión ni tampoco se le da un lugar de relevancia dentro de la industria cinematográfica. Así pues continúa: “Necesitamos una crítica honesta y libre, que tenga presentes los principios fundamentales, éticos, estéticos y sociales, que rigen el cine como arte de nuestro tiempo. [...] Sugerimos a los responsables de las publicaciones españolas, la selección

³²⁴ *Ibidem*, p.9.

³²⁵ *Ibidem*, p.12.

para la función crítica, de hombres inteligentes, honrados y formados en los principios aludidos en la conclusión primera³²⁶.

Las palabras de Pérez Lozano tuvieron tal relevancia que se planteó la necesidad de crear una Asociación de Críticos Cinematográficos Independientes, que defienda el “auténtico” cine español y que abogue por la buena consideración de la crítica y de los críticos de cine en España.

En definitiva, estas Conversaciones sirvieron para lograr que se publicase un código de censura (contra la arbitrariedad de la actual junta censora), así como un reforma de los criterios proteccionistas del Estado. Más tarde, bajo la dirección de José María García Escudero, se cambiarían estos criterios (que habían dado como resultado una industria raquítica) por otros más aperturistas, destinados a potenciar el acceso al mercado de los films realizados en España.

Muchos de los asistentes a las Conversaciones lamentaron que muchas de las propuestas realizadas no obtuvieron respuesta. Y que en el cine español, como pasa siempre, cada uno tiró por su lado³²⁷. Sin embargo, se consideran un acontecimiento que sacó a la luz aspectos tan interesantes como la falta de conexión entre academia (I.I.E.C.) e industria, el exceso de intervencionismo del Estado, la necesidad de fomentar el mercado exterior o la presencia del cine español en festivales internacionales, la función de los técnicos y actores, y la situación económica del cine.

Respecto a Acebal, él no estaría presente en las concersaciones pero sí que se encuentra cerca de las opiniones de José Luis Sáenz de Heredia. Como veremos en el próximo capítulo, dedicado a la producción critica de Acebal, ambos apoyan el modelo de producción norteamericana y la necesidad de crear un cine hispánico. En este último punto los dos consideran que cine mejicano de Emilio Fernández representa un modelo de cine hispánico. También coincidirá con Antonio del Amo respecto a la necesidad de apoyo al cine por parte de la universidad, recordemos que Acebal sería uno de los alumnos promotores de los cursos de cine en la Universidad Complutense de Madrid en

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ Jorge NIETO FERNANDO y Juan Miguel COMPANYY RAMÓN (Coords.). *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 2006.

1944. Y, como la mayoría, abogaba sobre la necesidad de interés de los intelectuales por el cine.

PRODUCCIÓN CRÍTICA DE ALFONSO ACEBAL

1. LOS EMISORES CRÍTICOS DEL CINE ESPAÑOL

1.1. “PRIMER PLANO”, LA CRÓNICA CINEMATográfica

El día 20 de octubre de 1940 se publica el primer número de la revista “Primer Plano”, bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas, quien ostentaba también el cargo de Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. El último número apareció el día 25 de octubre del año 1963, en aquel momento el Director General de Cinematografía era José María García Escudero.

La revista tiene una primera etapa en la que mantiene un tono de exigencia a los films españoles, que consideran tienen baja calidad³²⁸. Además, también se pone énfasis en repudiar el cine español realizado antes de 1936, por considerarlo provinciano y vulgar. Pero en cuanto comienzan a detectarse síntomas de mejora, el discurso cambia, disminuyendo su tono crítico y comenzando una etapa de exaltación del cine patrio. Uno de esos momentos de autoafirmación aparece con los triunfos de las película *Marianela* (Benito Perojo, 1940) y *Boda en Castilla* (Manuel Augusto García Viñolas, 1941) en la Mostra Cinematográfica de Venecia:

“La Bienal de Venecia venía a concretar en el imaginario cinematográfico oficialista la importancia del modelo italiano para el cine español, reivindicado desde los primeros momentos de *Primer Plano* y que alcanzaría su cenit con el editorial firmado por Luigi Chiarini “Organización de la cinematografía italiana” (número 19, 9 de marzo de 1941) y luego

³²⁸ Como ya se ha comentado en esta tesis, la baja calidad de algunos films del cine español en los años cuarenta es debida, principalmente, a dos factores: la situación económica tras la Guerra Civil (estudios destartalados, dificultad para encontrar película virgen, técnicos en el exilio, etc.) y tras la guerra europea, y el segundo factor es la concepción de la película como moneda de cambio para conseguir permisos de importación, ya que el negocio para los productores estaba en la obtención de dichos permisos y no en la recaudación de sus películas españolas.

con el artículo de Más-Guindal “Lo nacional en el cine italiano” (número 100, 13 de septiembre de 1942)³²⁹.

Más adelante, revisaremos algunos textos firmados por Acebal en el que pone atención en la asimilación que se ha de hacer del modelo italiano en cuanto a su organización industrial. Muchos cronistas de “Primer Plano” admiran el prestigio internacional que ha conseguido italiano, de ahí que propongan imitar su organigrama. Esto no quiere decir que consideren los films italianos del neorrealismo como modelos a seguir, ya que son vistos como resultado de una situación de “trastorno”, más que como una propuesta estética a seguir.

Desde sus inicios, la revista lleva a debate las cuestiones referidas a las medidas estatales: la obligatoriedad del doblaje al castellano del films extranjeros, las medidas³³⁰ de protección y control, etc. José Enrique Monterde, en su análisis de la línea editorial de la publicación en sus primeros cinco años, apunta cómo, sorprendentemente, pese a ser una revista oficialista, cuestiona ciertas medidas estatales como la del doblaje. Desde posicionamientos ideológicos e industriales, los redactores de la revista ponen en cuestión la medida tomada por la Administración sobre la obligatoriedad del doblaje. La editorial comienza rechazando esta medida por creer que va en contra del beneficio del cine español. Además, se exige un cine español de más calidad, sin paños calientes, que sea capaz de atraer al público español. Sin embargo, esta línea crítica terminará por suavizarse hasta caminar de la mano de las medidas oficiales, aplaudiéndolas e incluso cambiando su concepto sobre el cine español. Las autoridades son conscientes de la labor de promoción del cine español que ha de tener esta revista y de ahí que la línea editorial termine siendo el eco de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Otro de los tópicos de la revista será la necesidad de realizar un cine que cumpla una “función hispánica” y consiga así, abrirse comercialmente al exterior. Se apuesta por un cine que pueda ser exportado con facilidad a otros mercados extranjeros, principalmente a los países de lengua española. Desde una mentalidad expansionista, en

³²⁹ José Enrique MONTERDE. “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945” en: Luis FERNÁNDEZ COLORADO y Pilar COUTO CANTERO (coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. N°9. (junio, 2001), p.67.

³³⁰ Todas las medidas tomadas iban encaminadas a la creación y fomento de un cine nacional.

momentos de cierta nostalgia imperialista, se pretende configurar una industria rentable que a la vez exporte la imagen de España. Esa imagen habría de servir de propaganda sobre la cultura de nuestro país y para ello también se hace hincapié en que no se realice un cine caiga en tipismos. En este debate sobre el llamado cine hispánico, al que se recurre de manera esperanzadora, escribe Acebal una serie de artículos que veremos más adelante donde refuerza la necesidad de crear un cine que aproveche el mercado *hispano-americano* y, a la vez, mantenga una clara identidad nacional.

Esta revista, voz directa de las autoridades cinematográficas del Régimen desde mediados de los años cuarenta, postulaba por el abandono del tono costumbrista de los films españoles anteriores al 1936 y por la creación de una cinematografía que aprovechara el potencial cultural del país. Por lo que serán numerosos los artículos dedicados a exaltar una españolidad, que sólo se nos descubre desde los sentimentalismos más profundos de sus redactores, pero en ningún caso se desvela su significado con una definición clara ni tampoco se explica cómo ha de llevarse esa españolidad a la pantalla de cine. Así pues, cada cual entiende la españolidad a su manera, aludiendo directamente a la relevancia del ambiente español, sus paisajes, sus costumbres, su arte, su historia,...incluso su luz. “Invención de la luz española” es un artículo que afirma que “basta con fijarse por un momento en el estilo de iluminación de las escenas para saber sin titubeo la nacionalidad de los talleres en que se produjo la película³³¹”. Sírvame este punto para comentar que más adelante veremos un artículo de Acebal en el que relacionaba la pintura de José de Ribera y el cine, en el que también hace alusión a la luz en la pintura transferible al cine.

1.2. LAS OTRAS PRINCIPALES REVISTAS

Algo característico de la prensa especializada en España es la fragilidad editorial debido a que, en parte, eran creadas a través de la iniciativa personal. Existirán algunas creadas desde las instituciones (“Primer Plano”), otras que se mantendrán en el tiempo (antiguo y nuevo “Fotogramas”), otras que cobrarán prestigio editorial (“Film

³³¹ *Primer Plano*. Nº87. Madrid: 14 de junio de 1942, citado en MONTERDE, José Enrique. “Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”. Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coords.). *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Cuadernos de la Academia, nº 9.

Ideal”) y otras muchas no pasarán de sus primeros números. Veamos un listado de títulos representativo de la variedad y tipología de este tipo de publicaciones desde sus inicios:

- *Cinematógrafo* (1907).
- *Cinematógrafo Ilustrado* (1907). Dir.: Ramón Mendoza.
- *El Saltimbanqui* (1908). Dir.: G. Gota Hernández.
- *Arte y Cinematografía* (1910). Dir.: J. Freixes Saurí.
- *La Cinematografía Española* (1910).
- *El Mundo Cinematográfico* (1911). Dir.: José Solá Guardiola.
- *El Cine* (1912). Dir.: Lucas Argilés. Colaboradores: Luis Gómez Mesa, Mauricio Torres y Fernando Méndez Leite, entre otros.
- *Vida Gráfica* (1915). Dir.: J. López de Castilla.
- *Cinema*; luego *Cinema Variedades* (1918). Dir.: Juan Antonio Cabero.
- *Tras la pantalla* (1920).
- *Reclame Films* (1920). Dir.: Manuel Soto Lluch.
- *Boletín Oficial de la Mutua de Defensa Cinematográfica* (1920).
- *Cine Revista* (1921). Dir.: Salvador Gumbau.
- *El As* (1921).
- *Cine Popular* (1921).
- *Boletín de Información Cinematográfica* (1921).
- *Películas* (1923). Dir.: Damián Molino.
- *Artis Film* (1923). Dir.: S. Cossío.
- *Lea* (1924). Dir.: J. Molas Valverde.
- *Cine Tribuna* (1924).
- *Cinema* (1924). Dir.: Romualdo de Castro.
- *Cine Selecto* (1926). Dir.: Carlos González.
- *Popular Films* (1926). Dir.: Mateo Santos.
- *La Pantalla* (1926). Dir.: J. Plá Llovet.
- *La Película Nacional* (1926). Dir.: Juan S. Gascón.
- *Fotogramas* (1926). Dir.: Rafael de la Cruz Morales. Colaboradores: Gómez Mesa y Fernández Cuenca, entre otros.
- *Escenarios* (1926). Dir.: Vicente Soto Lluch.
- *Vida Artística* (1926). Dir.: G. Martínez Pérez.

- *Regnum Films* (1927). Dir.: J. Pons Tió.
- *Pantallas y Escenarios* (1927). Dir.: Juan Marín Felipe.
- *La Pantalla* (1927). Dir.: Antonio Barbero.
- *Películas* (1927). Dir.: Eduardo Prados.
- *España Cinematográfica* (1927).
- *Select Films* (1927).
- *¡Éxitos!* (1927).
- *Manresa Films* (1927).
- *Cinema* (1928).
- *Cartelera Gráfica* (1928).
- *Arte Mudo* (1928). Dir.: R. Villalonga.
- *Universal Cinema* (1928).
- *Vida Cinematográfica* (1928).
- *El Mundo de la Pantalla* (1928).
- *Proyección* (1928). Dir.: Antonio Gascón. Colaboradores: Ángel Falquina, entre otros.
- *Fotos* (1928).
- *Órgano Oficial de la A. Cinematográfica de Gerona* (1928).
- *Foto* (1929).
- *Cri-Cri Cinematográfico* (1929).
- *Metrópoli* (1929). Dir.: J. A. Fernández Palacio.
- *Cinópolis* (1929).
- *Carteles* (1929). Dir.: M. Rodríguez Moriles.
- *Juventud* (1929). Dir.: Manuel Morales.
- *Siluetas* (1929). Dir.: Clemente Cruzado.
- *Chaplin* (1929). Dir.: Rafael Camacho.
- *¡A mí...películas!* (1929). Dir.: José Julio Medina.
- *Patria Films* (1929).
- *Páginas Gráficas* (1929).
- *Impresiones* (1929). Dir.: S. Adame Martínez.
- *El Norte Cinematográfico* (1929).
- *Films Selectos* (1930). Dir.: Tomás G. Larraya.
- *Cinevoz* (1930). Dir.: Ángel Antem.
- *¡Tararí!* (1930). Dir.: León Vidaller.
- *Cine y Hogar* (1931). Dir.: Rosario Jenequet.

- *Pantallas y Escenarios* (1931). Dir.: Hermanos Parra.
- *Supercine* (1932). Dir.: Manuel Morales.
- *Cinema* (1932).
- *Cinema Amateur* (1932). Dir.: Centro Excursionista de Cataluña.
- *Nuestro Cinema* (1932). Dir.: Juan Piqueras.
- *Filmópolis* (1933). Dir.: Mariano Claramunt.
- *Sparta* (1934) Dir.: Pedro Lagrava.
- *Cine-Art* (1934). Dir.: J. J. Miñana.
- *Cine Farsa* (1934).
- *Cinegramas* (1934). Dir.: A. Valero de Bernabé. Colaboradores: Antonio Del Amo, entre otros.
- *Cine Español* (1934). Dir.: Filiberto Montagud.
- *Altavoz* (1934). Dir.: A. Llopis.
- *Proyector* (1935). Dir.: F. Javier Gibert.
- *Guirigay* (1935). Dir.: A. Serrano.
- *Gran Film* (1935). Dir.: Rafael Gil.
- *Cine Star* (1935). Dir.: L. Villalonga.
- *Andalucía Films* (1935). Dir.: M. Fernández Mata.
- *Celuloide Madrileño* (1936). Dir.: Manuel Álvarez.
- *Radiocinema* (1936). Dir.: J. Romero Marchent.
- *Semáforo* (1936).
- *Carteleras* (1936).
- *Boletín Film* (1937).
- *Nuestro Cinema* (1937). Dir.: F. Hernández Girbal.
- *Ecos* (1940).
- *Primer Plano* (1940). Dir.: M. A. García Viñolas. Colaboradores: Pío García Viñolas, José Luis Gómez Tello y Ubaldo Pazos, entre otros.
- *Cámara* (1941). Dir.: Tono de Lara. Colaboradores: José Luis Barbero, entre otros.
- *Cine Experimental* (1944). Dir.: C. Serrano de Osma.
- *Espectáculos* (segunda época) (1944).
- *Imágenes* (1944). Dir.: Santiago de Anta.
- *Fotogramas* (1945). Dir.: Luis G. De Blain. Colaboradores: Jaime Picas, entre otros.
- *Cinema* (1946). Dir.: Ángel Zúñiga.

- *Junior Films* (1946). Dir.: Tibor Reves. Colaboradores: Vicente Antonio Pineda, entre otros.
- *Triunfo* (1946) Dir.: Ángel Ezcurra. Colaboradores: Ángel Jordán, Vicente Coello, entre otros.
- *Radiocinema* (1947).
- *Revista Internacional de Cine* (1952). Dir.: Pascual Cebollada.
- *Cine Mundo* (1952). Dir.: Enrique Riera y José Sagré.
- *Otro Cine* (1952).
- *Objetivo* (1953).
- *Arcinema* (1953). Dir.: José Antonio Soler Carreras.
- *Cinema Universitario* (1955). Dir.: Basilio Martín Patino.
- *Film Ideal* (1956). Dir.: José María Pérez Lozano.

Al principio, los críticos de cine no eran profesionales sino personas más o menos cultas pero que carecían de los conocimientos necesarios para ejercer la crítica y, en muchos casos, desconocían los aspectos técnicos y narrativos del cine. La crítica se ejercía según el crítico (por su formación, prestigio o procedencia) y según el tipo de publicación. A finales de los años cincuenta aparecerá “Film Ideal” que constituirá la primera revista de análisis cinematográfico ejercido por especialistas en la materia. De ella, y de otras publicaciones como “Nuestro Cine”, “Cinestudio” o “Arcinema”, saldrán una sustanciosa agrupación de críticos cinematográficos.

2. EL EJERCICIO CRÍTICO DE ALFONSO ACEBAL: CRONISTA y TERTULIANO

Alfonso Acebal perteneció a la promoción de 1937 del Colegio la Inmaculada de Areneros³³² y fue Vocal de la Junta Directiva de la Asociación de Antiguos Alumnos³³³. La Asociación de Antiguos Alumnos tenía una doble finalidad. Según expresa Acebal existen dos facetas “perfectamente definidas: una religioso-sentimental, en la que encajan la Conferencia, la Misa de 10 de los últimos domingos de mes, la fiesta de fin de año, los Ejercicios Espirituales..., el contacto con el Colegio, en una palabra, con todo el recuerdo que sus paredes encierran. Y otra completamente distinta, de tipo exclusivamente práctico, que, al mismo tiempo que dé cuerpo tangible a nuestra existencia en común, venga a llenar una necesidad lógica y humana³³⁴”.

Desde 1943 Alfonso Acebal comenzaba a firmar artículos que llevan como título “El cine y el alma”. Desde una preocupación religiosa y afín a los valores del centro, presenta estas crónicas donde refleja con profundidad sus preocupaciones éticas hacia el cine.

En su primera intervención realiza “a manera de prólogo” una breve historia del cine, observando la ingenuidad y las enormes posibilidades de las primeras imágenes cinematográficas de los hermanos Lumière. También apunta cómo después de la Primera Guerra Mundial y el consecuente deterioro de las industrias europeas, Estados Unidos se hacen con la hegemonía de la industria cinematográfica. En la segunda testimonia la postura de los Pontífices ante el cine. Acebal describe cómo éstos

³³² El Colegio de Areneros se fundó en 1907 y estuvo situado en Alberto Aguilera, 23; funcionó hasta 1960, en que trasladó toda su actividad al Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo, dedicando sus instalaciones a las diversas Facultades de la Universidad de Comillas, en Madrid.

³³³ La Asociación de Antiguos Alumnos de los Colegios de Nuestra Señora del Recuerdo y de la Inmaculada de Areneros fue fundada el 4 de Agosto de 1939, según un acta cuyo comienzo recoge el Boletín de la Asociación de Antiguos Alumnos de 14 de Mayo de 1940. Su primer Presidente fue José Martínez Agulló, que volvió a serlo en otro periodo que termina en 1954, hasta llegar a José M^a Cavanillas Presidente al final de 1960. Fueron consiliarios los PP. José Luis Gómez Acebo, Ricardo Cobos y Estanislao Ilundain. Esta Asociación editaba un diario llamado *Boletín Areneros* y comenzó a publicarse en 1940.

³³⁴ Alfonso ACEBAL. “Pacto de codos”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: abril 1950.

consideran que el fenómeno cinematográfico puede llevar al derrumbamiento de la moral. El Papa Pío XI publicaría la Carta Encíclica (29/06/1936) “Vigilanti Cura” sobre los espectáculos cinematográficos dirigida a los arzobispos y obispos de los Estados Unidos. En la carta el Pontífice habla de las “terribles consecuencias del arte cinematográfico, dedicado casi exclusivamente a exaltar los vicios y delitos enaltecendo el pecado y presentando al espíritu tierno y excitante de la juventud, de una manera cruda y procaz, los falsos principios de la vida³³⁵”. Estas mismas ideas serán mantenidas por su sucesor el Papa Pío XII, que en su “Carta sobre el cine y sus peligros” diría sobre “el materialismo que en él domina, es por sí mismo una negación y un repudio de los bienes supremos aportados por el Cristianismo, indispensables para la conservación y desarrollo de la civilización cristiana en el mundo³³⁶”. En la tercera crónica hablará de la experiencia de la Iglesia ante el cine. En esta ocasión recoge una serie de citas de diferentes autoridades eclesiásticas y académicas en Estados Unidos y Europa en las que se critica la actitud del cine al exaltar a personajes como asesinos, delincuentes o mujeres de moral ligera y convertirlos en héroes. También reseña la preocupación de la Iglesia de Roma por los peligros de cine a través de sus observaciones en el *L'Osservatore Romano*. En la cuarta entrega, Acebal interpela al lector para que tenga juicio ante el cine y no se deje fascinar por las imágenes. “Y de ahí que el sentido de educación cristiana, formación cívica y mutuo respeto, tradicional en la familia española, se ve arrollado y colocado al margen por este otro engañoso en la fascinación, condenable en los medios y falso en la concepción de la vida, tal como nosotros siempre la hemos entendido³³⁷”. En el quinto artículo, Acebal lo dedica al reclamo de la conciencia de cada ser humano ante la visión del espectáculo cinematográfico. No dejándose llevar por el servilismo capitalista de las grandes industrias del cine y apelando al buen uso de la forma cinematográfica, destinada a fascinar, pero sobretodo a *enriquecer el espíritu*. Por último, en la sexta y última entrega se decanta por reconocer cuáles han de ser nuestras exigencias para el buen desarrollo del cine español. Acebal considera que para él existen tres grandes razones por las que merece la pena llevar a la industria cinematográfica española a sus cumbres más altas. Estas tres razones son *nuestro sentir* como católicos, como españoles y como aficionados al cine. Respecto al aspecto católico, el cronista comenta que “no hemos de

³³⁵ Alfonso ACEBAL. “El cine y el alma II”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: octubre 1943.

³³⁶ Alfonso ACEBAL. “El cine y el alma II”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: noviembre 1943.

³³⁷ Alfonso ACEBAL. “El cine y el alma IV”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: diciembre 1943.

convertir el cine en una clase de Teología Moral, pero sí hemos de infiltrarle un espíritu sencillamente cristiano³³⁸”. Además, cree que ya existen en España films que siguen estos postulados sin caer en dogmatismos, como *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1944), cuya “médula y (su) consecuencia son cristianamente aleccionadoras y, sin embargo, ¿se atreve alguien a tacharla de ñoña o de “película mística”? Su triunfo se debe -a parte de otras muchas consideraciones- a su perfecto alejamiento de dogmatización y de beatería³³⁹”. En segundo lugar, Acebal destaca nuestra condición de españoles. Para el articulista, el cine es la literatura del siglo XX, es, por tanto, un medio de expresión dedicado a difundir las *grandezas de su patria*:

“Toda nuestra Historia, nuestra Literatura, nuestro Arte, nuestras costumbres, nuestros paisajes, encierran elementos aún ignorados del más puro y hondo valor cinematográfico, avalorados por ese matiz, ese colorido, ese constante, ese alma eternamente hidalga y genial, que convierte este pueblo de monjes y soldados, de mártires y artistas, en el inagotable manantial que fecunda los agostados campos del planeta³⁴⁰”.

En definitiva, la condición de aficionados al cine, nos conduciría a la exigencia de unos buenos técnicos cinematográficos y buenos guionistas y directores para acometer la empresa del cine español. Aprovecha la ocasión para apuntar la existencia de unos estudios en los que ya están empezando a trabajar siguiendo estos puntos, éstos son los Estudios Ballesteros, a los que se acababa de incorporar en el mismo año 1944:

“Nada más lejos de mi intención que convertir estas páginas tan queridas en mero instrumento de propaganda particularista, pero, como labor orientadora, sí me creo en el deber de señalar, para conocimiento de todos, una empresa que, comulgando con estos mismos ideales, elabora actualmente vastos proyectos para un futuro luminoso y amplio: Los Estudios Cinematográficos Ballesteros³⁴¹”.

Para Acebal el cine es un arma poderosa y ha de saber utilizarse, por ello anima desde sus crónicas en el “Boletín Areneros” a que los aficionados al cine se tornen en profesionales y desempeñen con seriedad el oficio cinematográfico, así como

³³⁸ ACEBAL, Alfonso ACEBAL. “El cine y el alma VI”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: febrero 1944.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*.

también los induce a reflexionar sobre las acometidas que realiza el cine en nuestra alma y cómo debemos hacer despertar nuestra conciencia en momentos determinados para no someternos a la bajeza de determinadas imágenes.

También, por aquel entonces comenzaba a colaborar en el Círculo Cultural “Nosotros”, donde realizaría alguna conferencia sobre el cine. La labor del círculo se basaba en la organización y realización de actividades destinadas a “enaltecer el cine español dándole vuelos universitarios y contenido espiritual”. El Círculo intentaba funcionar como una especie de club de estudiantes al estilo de los modelos ingleses o norteamericanos en el que no sólo se establecían relaciones con fines financieros o laborales, ni solamente por el deseo de compartir gustos culturales, sino y sobre todo lo que buscaba el grupo era influenciar en la vida social y pública del país. Entre grupo estaba muy relacionado con la Asociación de Antiguos Alumnos, por ello compartían los siguientes miembros: Alfonso Acebal, Carlos Navarro y Martínez de Abellanos y Juan Castillejo y Ussía. Por otra parte, en dicha Asociación estaban los anteriores junto a Rafael Pavón (Ingeniero director de los Estudios Ballesteros), Andrés Lara (Ingeniero de sonido) y José María Dalda (ayudante de cámara), entre otros. Recordemos que estos tres últimos trabajarían con José Luis Sáenz de Heredia en los “Estudios Ballesteros”.

En la cafetería “La Elipa”, en la calle Alcalá nº43, se reunían una serie de alumnos de la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid, y allí invitaron a asistir a Victoriano López, estableciéndose una tertulia habitual y estable en cuanto a la temática, el cine. A la tertulia se fueron sumando profesionales de la industria española como C. Feduchy, Carlos Serrano de Osma, José Maria Elorrieta, López Clemente y otros nombres relacionados con el cine por la vía administrativa como Antonio Fraguas. De esta tertulia surgió el primer cuadro de profesores del I.I.E.C. en relación con las materias técnicas. José Maria Elorrieta puso en contacto a este grupo con el que intentaba llevar la enseñanza del cine a la Facultad de Filosofía y Letras, entre los que se encontraba Alfonso Acebal.

También de esta tertulia surgirá el núcleo base de colaboradores de la revista “Cine Experimental”, que sería considerado el órgano de expresión del grupo de fundadores y principales colaboradores de Victoriano López en los años de existencia de esta publicación.

La revista “Cine Experimental” (1944-1946) abordará el tema cinematográfico desde todos sus ámbitos posibles. Se trata de una revista en la que encontramos textos de crítica cinematográfica, junto a con otros de tipo administrativo, científico-técnico e información útil tanto para profesionales como para aficionados al cine.

Otro de los centros de reunión era la “Terraza Riscal”, un restaurante muy visitado a la salida de los espectáculos. En una ocasión, encontrándose Acebal allí junto con el guionista Carlos Blanco, se tropezaron con Paquita Rico y comentaron con ella la posibilidad de protagonizar la película, cuyo guión pertenece a Blanco, *Peces Rojos*. Esta película sería realizada finalmente por el director José Antonio Nieves Conde en 1955.

En el “Café Obel” de la calle Almagro harían tertulia cerrada Carlos Blanco, José María Montes y el mismo Acebal. Los tres eran habituales en los rodajes de Sáenz de Heredia y, aunque no compartían pensamiento político, formaron un grupo muy compacto hasta la retirada profesional de Acebal.

Por último, “El Café Gijón” -situado en Recoletos-, “El Chicote” -en la Gran Vía- y “Oliver” - en la calle del Almirante- serían puntos de encuentro frecuentados por Acebal. En los años cuarenta y cincuenta, mucha gente del cine acudía a estos locales con el objetivo de establecer contactos, mantener tertulias o, sencillamente, pasar un rato ameno. Ante la falta de una industria fuerte que fomentase el contacto entre profesionales, estos locales cumplían un función de “despacho”, en el que podían llegar a formalizarse contratos, conocer futuros proyectos propios y ajenos, y encontrar u ofrecer trabajo.

Volviendo a su tratabajo de cronista, Acebal comenzará, en 1945, a colaborar con la revista cinematográfica “Primer Plano”, con la que mantendrá contacto de manera esporádica en futuras ocasiones. En sus primeras intervenciones tuvo gran interés su artículo titulado *Maestro Ribera, profesor de cinematografía*, en la que relaciona la manera de componer pictóricamente que tenía el artista con la manera compositiva del cine en la actualidad. En concreto, se refiere a la obra *San Jerónimo penitente* (1652):



San Jerónimo penitente, José de Ribera, 1652. Museo del Prado, Madrid.

“Jamás hemos contemplado un plano “tan cinematográfico” y tan profundamente sugestivo. En el centro del Estudio -pintadas de negro paredes, techo y suelo-, colocaba el artista su modelo sobre el que, a través de un gran ventanal, caía un solo haz de luz alta y lateral, natural diurna o sea blanca, y quedando así suprimidos los reflejos de color y señalando la postura del personaje, se enfrentaba con el lienzo terso y virgen. Había “colocado las luces, marcado el movimiento y precisado el encuadre”. A rodar, pues.

Y su técnica, de trazo ancho y rotundo, nos da esa profundidad de decorado, en la que avanza la vigorosa cabeza del asceta, rematada por la áspera cabellera; el movimiento espacial de ese hombro, hundido bajo la garra invisible del ayuno, tras el primerísimo plano de la mano huesuda, dominadora implacable en escondidas disciplinas; la voluminosa expresión de aquel rostro, centrada en la mirada fija y ardiente, mientras la bella nariz, afilada por el dolor voluntario, ampara el labio hispido ungido por la plegaria.

Todos los valores cinematográficos se conjugan en cada obra del “*Spagnoletto*”, brindándonos un campo de investigación inigualable. Pero de todo el conjunto de especialistas en las distintas ramas del cine, tres elementos, concretamente, pueden recibir de estos purísimos manantiales las mejores sugerencias: “el director, el intérprete y el operador”. Armónica composición de los personajes; atrevidos escorzos; posibilidad y significado de actitudes, de acuerdo con el momento psicológico de la acción; sugestiva disposición de los encuadres. Mil provechosas enseñanzas, tanto de orden técnico cuanto espiritual, pueden constituir para el realizador una fuente de incomparables inspiraciones.

La labor interpretativa encontrará en Ribera la más completa gama de la expresión humana. Miradas vigorosas y anhelantes por las que sale el alma a borbotones; firmeza de ademán; ternura en el rostro; solemnidad de gesto; sobriedad en la intención. Todo un tratado de mímica práctica.

¿Y qué diremos del operador? Tiene ante sí al “mago de la luz y de la sombra”, al astro máximo del “tenebrismo”, que en una genial dosificación del claroscuro, supo dotar a la luz de una potencia vital desconocida y a la sombra de una presencia palpitante. El meditado estudio de sus delicados grises puede facilitar a los jefes de cámaras el acertado empleo de “gasas” en los proyectores. El contacto con tan portentosa teoría de la luz, sugerirá inteligentes juegos de haces, provocando nuevos efectos y aumentando artificialmente las dimensiones reales del escenario a favor del montaje simultáneo de decorados, tan importante en el aspecto económico.

Un terreno inexplorado se abre a los pies de los cinematografistas españoles, por obra y gracia de un fecundo pintor de España, que, sobre leves reminiscencias de Miguel Ángel Caravaggio, edifica sus soberanas concepciones de “volumen”, influyentes de manera decisiva en Zurbarán y Hals, Velázquez y Rembrandt³⁴².

Dos años más tarde, en 1947, Acebal vuelve a escribir para el “Boletín Areneros”, ofreciendo un completo artículo sobre “El proceso formativo del director cinematográfico”. En primer lugar, explica que los directores de cine proceden de campos muy diversos, al no existir centros educativos especializados en la formación de éste. Adolph Zukor, antiguo comerciante de pieles, fundaría en 1924 la “Escuela de Cinematografía”, establecida en *Hollywood* y estaría regentada por la casa “Paramount

³⁴² Alfonso ACEBAL. “Maestro Ribera, profesor de cinematografía”. en: *Primer Plano*. Nº269. Madrid: 9 de diciembre 1945.

Pictures” y tenía como finalidad la mejora de la producción desde un punto de vista artístico, pero se limitaba a los elementos interpretativo, musical y decorativo. En Italia se inauguraba en el año 1936 el “Centro Experimental de Cinematografía”, sin embargo tampoco existía un departamento dedicado a la dirección. La “A.A.T.School” inglesa se dedicaba exclusivamente a la formación en ambientación y cámaras. La productora norteamericana “20th Century Fox” inauguraría en estos años un “Centro de Enseñanza Cinematográfica” bajo la tutela de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de *Hollywood*. Acebal cita estos ejemplos y aprovecha la ocasión para expresar la carencia de centros de formación en España y cómo los futuros directores hay de recurrir a otro tipo de formación más amplia. Esta formación, según su opinión, podría encontrarse en la disciplina universitaria de Licenciatura en Letras:

“A través de sus cursos, el buceo y análisis de la Historia de las Artes Plásticas, el conocimiento profundo de la Literatura, el desmenuzamiento de la Historia de la Cultura, la interpretación fiel de nuestra Historia de España, cincelarán en el pensamiento del futuro Director, un criterio consciente y exacto, al par que dotarán de una gran soltura para enfocar temas, sea cualquiera el campo del que procedan³⁴³”.

Sin embargo, Acebal no considera que las Facultades de Letras sean el modelo único para la educación del director cinematográfico, sino que tales centros serán muy adecuados para la formación teórica del mismo. Para completar esa formación, el estudiante deberá de contagiarse de todo tipo de manifestaciones artísticas, lo que ayudará a mejorar su criterio artístico y convertirse, finalmente, en creador. Una vez adquirida la parte teórica, llega el momento de atender a la práctica. Para ello el futuro director deberá familiarizarse con la técnica cinematográfica. En este momento, destaca de nuevo la falta de centros en España que se dediquen a la educación de la técnica cinematográfica, por ello el estudiante ha de recurrir al trabajo de campo, esto es, al trabajo dentro de un estudio de producción de cine. Al ingresar en unos estudios deberá pasar por todos los departamentos, “desarrollando funciones de auxiliar o simple aprendiz en constante relación con los respectivos Jefes, estudiará los problemas, posibilidades, régimen y acoplamiento de los Departamentos de Laboratorio, Sonido, Decoración, Cámara y Montaje, para concluir en el de Producción, desde el cual podrá

³⁴³ Alfonso ACEBAL. “Proceso formativo del director cinematográfico”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: noviembre 1947.

analizar la estrecha conexión que debe existir entre todos ellos, en una organización modelo³⁴⁴”. Una vez obtenida la experiencia suficiente, podrá asumir la labor de Ayudante de Dirección, y, tras participar en tres o cuatro producciones, dar el paso a la Dirección Cinematográfica.

Recordemos que este proceso es exactamente el que seguiría Acebal: De la Licenciatura en Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid pasó al trabajo de técnico auxiliar en los “Estudios Ballesteros”. En éstos pasaría por todos los departamentos hasta convertirse en Ayudante de Dirección de José Luis Sáenz de Heredia y Edgar Neville. Ante todo, considera este oficio una auténtica vocación, ya que, por una lado, la formación ha de ser continua y diversa, y, por otro lado, el director como creador y artista ha de servirse en muchas ocasiones de su inspiración:

“Es decir, que cuando un hombre lleva grabado en su alma el sello sublime de la creación artística, cuando sus fibras se electrizan al sentir el roce tenue de la belleza, cuando siente en la médula de su espíritu la necesidad imperiosa de crear, su alma rompe, en convulsión liberadora, las prosaicas ligaduras que la atenazaban y arrollándolo todo aparece, soberbio y radiante, el aliento del genio creador³⁴⁵”.

Durante su primer viaje a Estados Unidos (desde septiembre de 1948 hasta julio de 1949) envió una serie de crónicas a la revista “Primer Plano”. En una de ellas, relata lo acontecido en los sextos premios anuales *Golden Globe Awards*, que la H.F.C.A. (Asociación de Corresponsales Extranjeros en *Hollywood*) otorga cada año a las más sobresalientes actuaciones en cada rama de la cinematografía. Allí destaca la actuación de Vincent Price como maestro de ceremonias y a los galardonados John Huston por mejor director por *El tesoro de Sierra Madre*; Jane Wyman por la mejor actriz en *Belinda*, film dirigido por Jean Negulesco; Laurence Olivier por el mejor actor en *Hamlet*, film dirigido y adaptado por él mismo; la doble designación como mejor película a *El tesoro de Sierra Madre* y *Belinda*; el film *The Search*, dirigida por Fred Zinnemann, como película que promueve el entendimiento internacional; *Hamlet* como mejor película extranjera; Ellen Corby como mejor actriz de reparto en *Nunca la olvidaré*, dirigida por George Stevens; Walter Huston como mejor actor de reparto en *El*

³⁴⁴ *Ibidem.*

³⁴⁵ *Ibidem.*

tesoro de Sierra Madre; Richard Schweizer como mejor guión en *The Search*; mejor partitura al film *Las zapatillas rojas*, dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger; Gabriel Figueroa como mejor fotografía en *La Perla*, dirigida por Emilio Fernández; y premio especial para el niño actor Ivan Jandl por *The Search*. En una de las fotografías adjuntas al texto, vemos a Acebal intercambiando unas palabras con el fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa y expresándole su más sentida admiración.

Desde la misma publicación envía otro artículo sobre la consagración de la actriz Jane Wyman como nueva estrella de *Hollywood* al otorgarle la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Norteamérica un premio *Oscar*. De nuevo, Wyman es considerada mejor actriz principal por parte del jurado debido a “su significación como representante genuina del actual estilo de interpretación cinematográfica³⁴⁶”. También añade que no todos los asistentes estuvieron de acuerdo con esta decisión, escuchándose murmullos durante la ceremonia al no condecorar con la estatuilla a su eventual contrincante la actriz Ingrid Bergman.

En otro artículo³⁴⁷ para “Primer Plano” explica que el actual “rey de la taquilla” en *Hollywood* es el actor Clifton Webb y, por ello, la casa “20th Century Fox” le prepara un banquete en homenaje al actor. Serán, principalmente, dos films los que consagren al actor, *Mister Belvedere estudiante*, dirigida por Elliott Nugent en 1949 y *Laura*, dirigida por Otto Preminger en 1944.

Otras crónicas del viaje fueron emitidas en el “Boletín Areneros”. En una de ellas, describía su encuentro con el sacerdote jesuita Padre Sobrino, profesor de la Universidad de Georgetown de Washington y Delegado de Relaciones Culturales en la Embajada de España en Estados Unidos. Acebal elogia la labor de este sacerdote y catedrático en Literatura en Estados Unidos:

“La “vida y milagros del Padre Sobrino está esperando el escritor que la concrete en un libro genial, del cual los guionistas españoles obtendrían una famosa película para gloria de España y de la Iglesia. En ella quedaría plasmado definitivamente el prototipo del verdadero sacerdote católico moderno, que no necesita cantar con voz de bajo pegajoso para realizar una

³⁴⁶ Alfonso ACEBAL. “Hollywood insatisfecho”. en: *Primer Plano*. N° 443. Madrid: 10 de abril 1949.

³⁴⁷ Alfonso ACEBAL. “El actual rey de la taquilla”. en: *Primer Plano*. N° 444. Madrid: 17 de abril 1949.

vasta labor de apostolado en el país del Dólar. Y nos mostraría sus múltiples facetas, desde polémicas en la Prensa aclarando errores contra el Catolicismo o viajes conduciendo, mientras en su cabeza se hilvana el proceso de su inmediata conferencia, hasta las bellísimas películas en color que él mismo dirige, fotografía y proyecta³⁴⁸”.

En otra crónica para el “Boletín Areneros”, Acebal explica cómo son algunas de las universidades norteamericanas que ha visitado. A pesar de haber estado en la Universidad de Nueva York, Harvard o Princeton, la que más profundamente ha conocido será la Universidad U.C.L.A. de Los Angeles. Describe las grandes dimensiones que esta universidad y los espacios que la componen:

“U.C.L.A. posee un gran *Auditorium* (equivalente a nuestros Paraninfos) es escenario de conciertos de orquesta o coros; representaciones teatrales (a cargo de los alumnos de la Facultad Dramática): proyecciones cinematográficas (muchos de los documentales que se exhiben son realizados por los alumnos de la Facultad de Cinematografía); o actos académicos, cuando el tiempo impide su celebración al aire libre. El hermoso edificio *Students Club* reúne tres cafeterías (...); salones de lectura con trofeos deportivos; telégrafos; una sucursal de Banco; peluquería; baños y una enorme tienda (...) donde se puede adquirir desde un texto de arqueología, hasta una camiseta de baloncesto, pasando por la última foto de Ingrid Bergman y la *República* de Platón³⁴⁹”.

Entre los años 1948 y 1949 será colaborador de la revista “Radiocinema”, en la que escribe una columna sobre publicaciones españolas y extranjeras relativas al mundo cinematográfico. Desde monografías de actores y directores, textos sobre representación cinematográfica, hasta pequeñas historias del cine. Acebal orienta a los lectores sobre lo que ofrece el mercado editorial en cuestiones cinematográficas.

En otro artículo³⁵⁰ enviado a la revista “Radiocinema” desde *Hollywood*, Acebal retrata un sistema de producción en crisis, que intenta sumergirse en proyectos que atraigan más espectadores a las salas. Las estadísticas de asistencia al cine durante el primer trimestre de 1949 descendieron enormemente, mientras, por el contrario, otros

³⁴⁸ Alfonso ACEBAL. “España entre rascacielos. Un jesuita del siglo XX”. *Boletín Areneros*. Madrid: marzo de 1949.

³⁴⁹ Alfonso ACEBAL. “España entre rascacielos. ¿Madrid o los Angeles?”. *Boletín Areneros*. Madrid: junio de 1949.

³⁵⁰ Alfonso ACEBAL. “Hollywood adormilado”. en: *Radiocinema*. Madrid: junio 1949.

locales se llenaban con films como la italiana *Paisá*, la francesa *Les Maudits* o la inglesa *Red Shoes*. Ante esta situación, *Hollywood* contraataca con títulos como *We were strangers* de John Huston o *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, que se está rodando en esos momentos. Con una de las actrices de este último film, Gloria Swanson, tiene Acebal unas palabras, donde aprovecha para felicitarle por su carrera y realizarse una fotografía juntos que acompañará el texto del artículo.

La citada “crisis de *Hollywood*” vuelve a ser remarcada en otro artículo de Acebal desde Los Angeles. El foco de crisis, según comenta el cronista, es de índole económica y psicológica. Por una parte, “en los últimos veinte años, los Estados Unidos han aumentado su población en un 20 por 100, y en cambio hoy van al cine, por semana, cinco millones menos de americanos que en el año 1930. Respecto al mercado exterior, según últimas cifras del Departamento de Comercio de Washington, Norteamérica obtuvo 138 millones de dólares por exportación de películas en 1946, y sólo 99 en 1948. El alza de los costes de producción es cada día mayor y la entrada a taquillas, cada día menor. Y el ambiente en los “plateaux”, cada momento más desasosegado. Como consecuencia, las restricciones en la producción, durante los ocho meses últimos, son las más severas en la historia de *Hollywood*³⁵¹”. Por otra parte, la crisis puede estar motivada por una cuestión de orden psicológico debido, según Acebal, después de la catástrofe mundial “el mundo ha cambiado; *Hollywood*, no³⁵²”. Continuar con las mismas fórmulas de producción apoyadas en grandes inversiones de capital y en la narración de historias con argumentos evasivos ya no interesan al público, el cine debe narrar la nueva realidad histórica.

En el año 1949, Acebal escribe un artículo para “Primer Plano” en el que explica el encuentro que tuvo en Los Angeles con el operador Edward Drews y su posterior reencuentro en Madrid. Durante el viaje a Estados Unidos también aprovecharía para visitar a diferentes personalidades cinematográficas, en este caso Acebal se acerca a los “Estudios Dudley” para encontrarse a Drews. Acebal cuenta cómo éste pasó de ser contable en un pueblo en Minnesota a entrar como operador de propaganda en la “Panamerican Airways”, para más tarde pasar a los laboratorios centrales de “Eastman Kodak” y controlar el revelado en color de muchos metros de

³⁵¹ Alfonso ACEBAL. “Este lamentable despiste...”. en: *Radiocinema*. Madrid: junio 1949.

³⁵² *Ibidem*.

películas rodadas por toda clase de operadores. Después de esta experiencia, decide viajar a México, Costa Rica y Panamá, y producir sus propias películas, que luego vende a distribuidoras de Nueva York. Es entonces cuando desde los “Estudios Dudley” le solicita para que sea su jefe de operadores.

Edward Drews le explica a Acebal que tiene planeado realizar un viaje por Europa de seis meses con el objetivo de rodar material para quince películas. Uno de los países que quiere visitar es España, por ello aprovecha para preguntarle qué tipo de facilidades, seguridad, coste medio de la vida o tipos de desplazamientos se puede encontrar allí. El madrileño le explica que no tendrá ningún problema, que será bien acogido y le recomienda lugares de interés. Así pues, nueve meses más tarde se reencuentran en Madrid y éste le explica las facilidades que está recibiendo en España por parte de las autoridades y del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.). Drews recorre España en veinticinco días obteniendo mucho material fotográfico en color de los bailes de gitanos en el Sacromonte, puestas de sol en las rías bajas gallegas, Granada, Montserrat, San Sebastián, Montjuïc, Salamanca, campos de flores en Valencia, Madrid, Aranjuez, Ávila, El Escorial. “Y cientos y cientos de metros de película, que pronto fluirán por todo el continente americano como la mejor propaganda de cuanto España atesora y ofrece al turista extranjero³⁵³”.

En el año 1952, Acebal escribe una crítica sobre el film francés *Patrie* (Louis Daquin, 1946), una adaptación de una obra de Victorien Sardou, cuya acción se desarrolla en el Flandes de Felipe II. Acusa al film de intencionalismo político, ya que “nos presenta un pueblo patriarcal, sano y laborioso, que sufre abnegadamente, gimiendo bajo la bota del invasor español. Con una suntuosidad y una riqueza de medios dignas de mejor suerte, surge en la pantalla, perfilado con tintes de funesto tirano, un estratega genial y modelo de caballeros: el Duque de Alba (Lucien Nat). Sus felonías y el odioso yugo que se le atribuye sobre los pobres flamencos, va provocando en éstos un ansia natural de insurrección, recogida y alentada por el imaginario y estupendo patriota de Rysoor (Pierre Blanchar), cuya joven esposa, Isabel (María

³⁵³ Alfonso ACEBAL. “Hollywood-Madrid, con Edward Drews”. en: *Primer Plano*. Madrid: septiembre 1949.

Mauban), es tan hermosa como frívola³⁵⁴”. Para Acebal se trata de una película “peligrosa”, ya que, según su opinión, existe una “perversa deformación de hechos, con bastardos fines políticos y oportunistas³⁵⁵”. Y, por último, considera que el film tiene “un empeño decidido en establecer una analogía entre la soberanía española en los Países Bajos del siglo XVI y la reciente ocupación del territorio francés por Alemania, (y ello) haya ofuscado la ecuanimidad que debe presidir toda apelación honrada al testimonio histórico³⁵⁶”. En definitiva y a su juicio, sería éste un ejercicio de deformación histórica con clara intención política, y, por ello, el mismo pone énfasis en el cuidado que ha de tener el espectador con este tipo de propuestas.

En el año 1953, dedica un artículo a la actualidad cinematográfica en Italia, destacando la buena organización que tiene su industria. Partiendo de la situación precaria de la posguerra italiana, tiene aún mayor mérito el haber conseguido organizarse de esta manera y obtener resultados de gran calidad cinematográfica:

“En una reciente asamblea de la *Federazione Italiana Lavoratori dello Spettacolo*, productores y técnicos se han puesto de acuerdo sobre la resolución de la crisis actual, elevando al Gobierno -entre otras- cuatro peticiones: creación de un Ministerio o Subsecretariado que controle y encauce toda la producción; establecimiento de una Comisión Consultiva que asesore a dicha institución estatal; fusión de los organismos “Istituto Nuova Luce”, “Centro Sperimentale”, “Cinecittà” (aún dedicado a campo de concentración) y “L’Enic” en un solo conjunto que dé trabajo a los cientos de obreros especialistas, hoy en paro forzoso, y, por último, una ley que establezca, para el film italiano, una programación mínima de sesenta días anuales, repartidos en períodos de quince al trimestre, comprendiendo dos domingos consecutivos³⁵⁷”.

Además de anotar las medidas que se han tomado en Italia, también destaca algunos films que se han realizado bajo la tutela del nuevo gobierno. Así pues, comienza con la mención de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Este film “de clara intención política, narra un episodio de la Roma ocupada por los alemanes, con tal crudeza expositiva, que la organización de censura norteamericana “Jonstonites”

³⁵⁴ Alfonso ACEBAL. “Una experiencia peligrosa del cine francés”. en: *Primer Plano*. Madrid: enero 1952.

³⁵⁵ *Idídem*.

³⁵⁶ *Ibídem*.

³⁵⁷ Alfonso ACEBAL. “Italia comienza la producción organizada”. en: *Triunfo*. Madrid: marzo 1953.

hubo de cortar una escena ante su estreno en Nueva York, donde ha alcanzado un éxito rotundo, debido, en gran parte, a la magnífica construcción de su guión, con esencias del mejor cine³⁵⁸”. Más adelante, habla de *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946), un film que “responde a una teoría del propio director, consistente en emplear dos métodos de exposición en la misma obra; uno, artificioso y serpenteante, destinado a informar al espectador haciéndole “entrar en situación” a toda costa, y entonces un segundo, que, a través de la propia intuición, el elemento emotivo y el contenido dramático cuaja en verdadera obra de arte³⁵⁹”. Y, por último destaca los films *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946) y *Il barbiere di Siviglia* (Mario Costa, 1946); en el primero, considera que se trata de un film “expresión realista y poética de la trágica odisea sufrida por muchos italianos durante la última guerra³⁶⁰”; y, en el segundo, lo describe como un curioso experimento sobre la versión cinematográfica, con partitura y libreto íntegros de la ópera de Gioachino Rossini. Además añade que “su director, Mario Costa, me fue explicando -durante una sesión privada- las dificultades superadas en cada secuencia, temeroso, aún, de un estreno que resultó apoteósico. La obra, en conjunto, merece un total aplauso, no sólo por las perspectivas que pueda abrir, sino por sí misma. El acoplamiento entre el ritmo de planos y el de la frase musical, la fluída agilidad de la cámara y el inteligente y adecuado montaje convierten unas premisas, en sí aceptables, en un espectáculo realmente bellas...³⁶¹”.

Por último, explica que comienza en Italia un régimen de colaboración italo-inglesa, que ha sido iniciada por la “Premier Stafford Production” de Londres y la I.C. A.I. de Roma con el rodaje de *Three come to Babilonia* (*Tre uomini a Babilonia*, Giacomo Gentilomo, 1953). Por otro lado, en estos momentos llega a Italia una comisión de productores franceses, presidida por Charles Delac y André Paulvé, para examinar la posibilidad de una colaboración franco-italiana.

³⁵⁸ *Ibidem.*

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Ibidem.*

³⁶¹ *Ibidem.*

3. CONCEPCIÓN NACIONAL-CATÓLICA SOBRE EL CINE

Existe un concepto que se repite en diferentes escritos de Alfonso Acebal, éste es el “sentido de misión” que ha de tener todo creador cinematográfico español. Como católico acérrimo, lleva su fe a todos los ámbitos de su vida, incluso al cine. Así pues, esta idea circula por muchos de sus artículos, en los que considera el cine como un *arma* educativa de masas. Acebal aboga por un cine que relate hechos, figuras y costumbres que acrecienten el *orgullo* nacional. La asociación del empeño militar, religioso y cinematográfico es constante en este tipo de textos, donde el cine es un arma destinada a elevar el espíritu religioso y a representar la historia más *laureada* de nuestra patria.

En el año 1952, Acebal aseveraba que “los productores cinematográficos españoles han demostrado -y seguimos hablando de la tónica general- una probada incapacidad para atraer la curiosidad de sus compatriotas hacia los caminos de la cultura, o siquiera al planteamiento de problemas y situaciones que estimulen las facultades intelectivas, limitándose a asegurar la taquilla con tópicos y los permisos de importación con influencias. A esta falta de vocación por “crear” debe atribuirse el que nuestro cine carezca aún de sello y fisonomía propias y que se haya avanzado tan poco en una dimensión educativa a través de las distintas escalas sociales de nuestra masa³⁶²”. Ante esta situación, considera que el Estado debe responder, dirigiendo y controlando una acción cinematográfica organizada “que suponga el arma decisiva en la cotidiana batalla de la Educación Nacional³⁶³”. Así como también recuerda a la universidad española que “al hecho de que varios países posean una sugerente e interesante cinematografía, no es ajeno el que dieciséis de sus principales Universidades incluyan un Departamento de Cinematografía entre sus Grados Facultativos³⁶⁴”.

Acebal considera que el cine español se excede en convencionalismos y debe modernizarse, no sólo técnicamente sino artísticamente para llegar más allá de nuestra fronteras. Recuerda el interés que encontró en Estados Unidos sobre el cine que se realizaba en España, debido a que no tenían conocimiento alguno sobre él, exceptuando un par de títulos aislados. Es por ello, que el cine español debe buscar su estilo propio y

³⁶² Alfonso ACEBAL. “El cine, arma educativa de masas”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: febrero 1952.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ *Ibidem*.

no repetir fórmulas que caigan en una visión raquítica y simple de España. Y es que “hablamos del arma más potente de que pueda disponer España para engrandecerse a los ojos de propios y extraños; capaz de hermanar maravillosamente lo cultural, lo político, lo religioso y lo artístico³⁶⁵”.

Por otra parte, Acebal se pregunta cuáles han sido esos motivos que han provocado el actual “estado de baja forma” en el cine español. En primer lugar, considera que hace falta un estudio profundo sobre este tema, del cuál él sólo destaca algunos síntomas. Se pregunta por qué un pueblo que ha sabido destacar en todas las manifestaciones artísticas a lo largo de su historia, no ha obrado de la misma manera con el cine. En segundo lugar, se pregunta si esta situación se debe a falta de medios técnicos, y responde exponiendo el caso italiano, que con pocos medios consiguieron hacer películas dotadas de un “perfume poético, un enfoque original y un ingenio, de los que no dan excesivas muestras nuestros especialistas³⁶⁶”. Por último, reclama un interés hacia el cine por parte del mundo universitario, ya que el número actual de estudiantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) no supera el centenar.

En el año 1954, escribe un artículo sobre el “cine hispánico”, entendiendo éste como el cine realizado en lengua española. De nuevo destaca la importancia de realizar un cine que refleje nuestra “religión, raza, costumbres, arte, filosofía, política, teatro, lenguaje³⁶⁷”, y que tenga un estilo propio. Por ello, comienza preguntándose si “¿existe en nuestra poderosa tradición una persistente nota distintiva digna de ser tipificada como símbolo³⁶⁸?”.

Una nota distintiva de lo español, sería la “pasión” como “actitud de vida”:

“Lo que ha movido siempre el alma española es la pasión por la vida, el llamamiento estimulante de una energía todo anhelo e insatisfacción, deduce Havelock Ellis. Los españoles hemos sido grandes en otra época amamantados por la guerra, por el peligro y por la acción, corrobora Baroja. Y concluye Ortega: Vida española ha sido posible sólo con dinamismo.

³⁶⁵ Alfonso ACEBAL. “Incertidumbre del cine español”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: marzo 1953.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Alfonso ACEBAL. “Hacia un cine hispánico”. en: *Boletín Areneros*. Madrid: abril 1954.

³⁶⁸ *Ibidem*.

Cuando nuestra nación deja de ser dinámica, no ejerce más función vital que la de soñar que vive. Sin proponérselo, han clavado su flecha en la diana de nuestra tesis. Porque, por encima de las mencionadas condiciones definitorias del fenómeno cinematográfico y antes que todas ellas: el cine es “movimiento”; es acción, lucha, de ideas o de vaqueros, y la lucha entraña pasión, audacia, entrega generosa a unos principios y a una fe³⁶⁹”.

Una vez captada la esencia de lo español, hemos de decidirnos a proyectarlo en la pantalla. Para ello, Acebal observa cómo otros países de habla hispana, ya han conseguido un cine que refleje su identidad nacional. “El cine mexicano es, sin duda, -entre todos los hispánicos-, el que más gallardamente ha bebido en las fuentes auténticas de su propia entraña³⁷⁰”, y cita films como *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1948) y *Río escondido* (Emilio Fernández, 1948). Sin embargo, en España inició “su producción organizada -*Nobleza baturra, La aldea maldita, Morena Clara*-, derivando luego hacia temas más espectaculares y eruditos, pero mucho menos palpitantes en el corazón del pueblo eterno³⁷¹”. Y, concluye que “lo mismo aquí que en cine porteño, que -excepto algunas voces aisladas: *La guerra gaucha, Alma fuerte*- insiste en plantear conflictos mundanos, tan ajenos al recio perfil gaucho y campero. Y Caracas, Medellín, Santiago de Chile y La Habana apuntan, por su parte -con documentales-, el acuciante deseo de reflejarse en producción de largo metraje³⁷²”. Visto el panorama del cine hispánico, Acebal considera que “restaurar la conciencia unitaria de todos los pueblos que forman la gran comunidad hispánica es la misión notoria y envidiable reservada a nuestra cinematografía común³⁷³”. Reclamando, así, la atención de los profesionales del cine español y proponiéndoles un objetivo común: establecer un cine de “esencia española”.

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² *Ibidem.*

³⁷³ *Ibidem.*

PROYECTOS FRUSTRADOS

1. EL ABANDONO DE *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955)

Producción: Orson Welles, Film Organisation, S. A., FILMORSA (Ginebra, 70%) y CERVANTES FILMS (Madrid, 30%). **Productor Ejecutivo:** Louis Dolivet. **Jefe de producción:** Juan N. Solórzano. **Nacionalidad:** Coproducción hispano-francesa-suiza. **Fecha Producción:** 1955.

Director: Orson Welles. **Argumento:** Orson Welles. **Guión:** Orson Welles. **Género:** Drama. **Fotografía:** Jean Bourgoïn (Pantalla normal/Blanco y negro). **Música:** Paul Mizraki. **Montaje:** Antonio Martínez, Renzo Lucidi, William Morton, Orson Welles. **Decorador:** Gil Parrondo, José L. Pérez Espinosa. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm.

Ayudantes de dirección: Alfonso Acebal (abandona el rodaje), José María Ochoa, José Luis de la Serna, Isidoro M. Ferry. **Operador:** Louis Stein. **Operadores adjuntos:** Félix Mirón, Raúl P. Cubero. **Maquillaje:** Roy Ashton, Francisco Puyol. **Vestuario:** Diseñado por Orson Welles. **Constructor decorados:** Francisco Prósper. **Laboratorios:** Laboratoires St. Cloud (Paris) y Estudios Ballesteros, S. A. (Madrid). **Estudios:** Sevilla Films (Madrid) y Bavaria Film (Munich).

Distribuidor: Warner BROS, Chamartín. **Metraje:** 2.850 metros. **Duración:** 89 min. (versión española), 105 min. (versión inglesa). **Estreno:** 20/10/1955. **Cartelera:** **Calificación:** Tolerada a menores de 16 años.

Intérpretes: Orson Welles (Gregory Arkadin), Paola Mori (Raina Arkadin), Robert Arden (Guy Van Stratten), Akim Tamiroff (Jakob Zouk), Michael Redgrave (Burgomil Trebitsch), Patricia Medina (Mily), Mischa Auer (domador de pulgas), Irene López Heredia (Katina Paxinou en las versiones no españolas) (Sophie Radzineicky), Gregoire Aslan (Bracco), Jack Watling (Rutleigh), Peter Van Eyck (Tadeus), Amparo Ribelles (Suzanne Flon en las versiones no españolas) (Barones Nagel).

Datos de Distribución:

Copia de 35 mm., distribuida por Enrique Pérez Font:

21.145 espectadores.

33.752,48 euros de recaudación.

Sinopsis:

Un marinero encuentra a un hombre moribundo que antes de morir pronuncia un nombre: Mister Arkadin. El marinero, después de una serie de pesquisas, da con él misterioso personaje: un millonario, dueño de un imperio industrial y financiero, que vive encerrado con su hija en una mansión de la Costa Azul. Una vez localizado, el propio Arkadin, que padece amnesia, pide que se haga una investigación sobre su pasado.

En 1955 llegó a Welles a España para rodar dos proyectos distintos. Uno de ellos es una adaptación libre del Quijote y el otro, este *Mr. Arkadin*, fue uno de los trabajos menos brillantes del autor.

El argumento proviene de una emisión radiofónica de la “BBC” titulada *Greek mets Greek*. Para Welles, Arkadin está más cerca del Harry Lime de *El tercer hombre* que de Kane de *Ciudadano Kane* pues vive de la descomposición del mundo pero no suele justificarse. Su viejo amigo Louis Dolivet será el encargado de buscar financiación para llevar a cabo el proyecto.

El permiso de rodaje se concede a “Hispano Films” y la productora madrileña “Cervantes Films” respondería económicamente según los términos acordados en el contrato de coproducción. A pesar de ello, una parte importante del dinero fue recaudado por el productor ejecutivo Louis Dolivet entre empresarios suizos. El rodaje comenzó el 25 de enero de 1954 y terminó a finales de junio del mismo año. La producción de este film se desarrolló en un clima de caos, muy característico en los films de Welles.

Como ayudantes de dirección contó con José María Ochoa, José Luis de la Serna e Isidoro M. Ferry y Alfonso Acebal. Éste último será el encargado de ir a recoger a las estrellas, llevarlas al hotel y pasar tiempo con ellas. Además de hacer de intermediario entre ellas y la prensa. En este caso, tendrá varios encuentros con el actor Mischa Auer como testimonian las revistas. Como siempre en estos casos, la revista que se ocupa de estas noticias oficiosas será “Primer Plano”, a la que Acebal concede prioridad, ya no sólo por ser colaborador de la misma, sino por ser esta revista considerada la publicación *oficial* del mundo cinematográfico.

Otra de las estrellas de la que se ocupará Acebal será Patricia Medina, en este caso una de las revistas que registra la llegada será la revista “Triunfo³⁷⁴”. En el artículo se comenta que debido a un cambio en el guión por parte de Welles, la actriz sólo tendrá que rodar siete días en España. Aparecen fotografiados, junto al texto, Patricia Medina, el productor jefe Louis Dolivet y el director adjunto Alfonso Acebal.

Finalmente, Acebal abandona el rodaje por considerar que “algunas escenas no representaban el auténtico espíritu español³⁷⁵”. En una entrevista realizada a Gil Parrondo en el año 2005 me confesó que si hubiese podido, lo habría abandonado también, ya que el rodaje resultó ser muy desorganizado.

El caos en el rodaje traducido en el incumplimiento de los plazos acordados, llevó a Dolivet a interponer una demanda al director. La postproducción, realizada de manera meticulosa, se llevó a cabo en París y el resultado no agradó al productor, que ordenaría un montaje diferente para entrenarla en Gran Bretaña con el título *Confidential Report* en 1955. En España se estrenó una versión diferente que respetase la cuota de actores españoles según la legislación; la versión española de film respetaría en gran medida el montaje original y modificaría algunas imágenes para introducir a los actores españoles. Por último, existe otra versión, estrenada en Estados Unidos en 1962, que comparte con la española el respeto al montaje original pero mantiene a los actores de la versión inglesa. Orson Welles no reconocería ninguna de estas versiones como propia, considerando que se habían eliminado escenas y se habían sustituido por otras que no le pertenecían.

³⁷⁴ Sofía MORALES. “Llega Patricia Medina”. en: *Triunfo*. Madrid: 10 de enero 1954.

³⁷⁵ “Mr. Arkadin”. en: *El adelantado de Segovia*. Segovia: 25 de febrero 1956.

El film está narrado a través de la primera persona, el personaje de Arkadin protagonizado por el director. “...los tres vértices del triángulo dramático esencial (Arkadin, Van Stratten, Raina), que el primero de ellos sea a todas luces el dominante (Raina encarna el objeto de valor por el que disputan los otros dos y Van Stratten no es sino el médium por el que conocemos a Arkadin)³⁷⁶”.

Los planteamientos estéticos del film siguen la trayectoria del films anteriores como *El Tercer Hombre* (Carol Reed, 1949). “La planificación visual (los ángulos de filmación, los tamaños de los planos, los movimientos de cámara), modelada ostensiblemente a base de encuadres poco habituales (picados, contrapicados, encuadres aberrantes, etc.) y objetivos de 18,5 mm que proporcionan al mismo tiempo una perfecta profundidad de campo y una deformación del espacio, hace de lo extraordinario lo común y viceversa...³⁷⁷”. En el montaje, también continúa la forma welliesiana con juegos de alternancia, discontinuidad del relato que alterna pasado y presente diegéticos: construido en torno a cinco grandes *flashbacks*.

El film no tuvo buena acogida en España. Siendo un obra poco comercial y muy sobria, resultó incomprendida en España, donde sólo trascendió los avatares de caótico rodaje. El censor José María Cano ya declarararía, en 1955, que el film acredita una “incomprensible lentitud y pesadez en el desarrollo³⁷⁸”.

³⁷⁶ Imanol SUMADLE ARREGI. “*Mister Arkadin / Confidential Report 1954 (1955)*” en: Julio PÉREZ PERUCHA. *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1997, p. 360.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ AGA Caja 13.263.

2. LINKA, LA PELÍCULA QUE NO PUDO SER

Una revista³⁷⁹ de la época realiza una entrevista a Alfonso Acebal en la que explican cuál ha sido su trayectoria en el cine y sobre futuros proyectos. Comienzan recordando sus viajes a Estados Unidos y cómo éste aprovechó el tiempo para conocer *in situ* su manera de trabajar en los estudios cinematográficos. Antes de realizar el primer viaje a Estados Unidos, había rodado ya ocho cortometrajes documentales sobre aspectos musicales, ferroviarios y de transportes. A su vuelta, trabajaría como ayudante de dirección de Sáenz de Heredia y Edgar Neville. También explica que fue uno de los promotores del I.I.E.C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), trabajando junto a Victoriano López García.

En un momento dado, el entrevistador le pregunta a Acebal cuándo debutará como director, a lo cual responde que a finales de año. Añade Acebal que “todo depende de que encuentre un libro, un buen libro.” Durante el rodaje de *Orgullo y pasión* (1957), lee incansablemente para buscar ese texto digno de llevar a pantalla. Y el entrevistador concluye que “después de trece años de experiencia, Acebal está preparado para dirigir. (Bueno, hace muy poco dirigió la versión española de *Tormenta*, con Carlos Thompson y Linda Christian.) Preparación tiene como pocos; entusiasmo, igual que muchos; sincera vocación y un afán increíble de hacer algo bueno para el cine español³⁸⁰”. Finalmente, aquella película no se realizó.

³⁷⁹ *Primer plano*. Nº 422. Madrid: 26 de septiembre 1948.

³⁸⁰ TOCILDO. “Trece años al lado de famosos. Alfonso Acebal se prepara para debutar como director cuando termine como ayudante de Kramer en *Orgullo y pasión*”. en: *Primer Plano*. Madrid: mayo 1956.

CONCLUSIONES

Era objetivo de esta Tesis Doctoral descubrir a un técnico español desconocido para nuestra historia del cine. No existía, hasta ahora, un texto que explicase la trayectoria cinematográfica de Alfonso Acebal.

El resultado de este estudio es, indudablemente, positivo. Hemos encontrado mucho más de lo que, en un principio, parecía nos iba ofrecer este trabajo. Sabíamos que la carrera de Acebal era modesta y ahora sabemos que su recorrido es tan legítimo como el de cualquier otro técnico de su tiempo.

La Historia del Cine es, indudablemente, la de los triunfos cinematográficos. Una vez elaborada esa historia de los éxitos, el historiador se propone descubrir la trayectoria de esos “otros” que naufragaron, pero cuya aportación tiene un determinado interés artístico (caso de Llorenç Llovet-Gràcia, director de un único film), social, económico o histórico. Es decir, que la Historia del Cine tiene como objeto de estudio aquellos elementos cuyo interés reside en la aportación que han hecho a la misma. Sin embargo, nuestro país, donde la producción propia es la menos consumida y muchos profesionales no llegan a consolidarse, merece una historiografía que refleje esta situación. El estudio de este fenómeno explicaría mejor la idiosincrasia de nuestra industria³⁸¹ y ayudaría a tener una visión más completa de la Historia del Cine Español.

Esta Tesis reivindica la existencia de estos nombres desconocidos en la Historia del Cine Español. Reivindicación que ya se lleva haciendo en los últimos años, como ya avanzamos en la Introducción del presente trabajo. Recordemos que esta investigación venía avalada por el interés suscitado recientemente por la historiografía española en el estudio de algunos aspectos de la época aquí tratada. El historiador del cine español José Luis Castro de Paz sería uno de sus principales promotores y de esta incursión han salido textos colectivos relevantes. Encontramos trabajos sobre la carrera

³⁸¹ A este respecto, hay que destacar el trabajo de Miguel Ángel Rivas, que recoge, en un libro, la labor de directores de cine españoles que realizaron una sola película: Miguel Ángel RIVAS. *Debut y despedida, directores españoles de una sola película*. Barcelona: Ariel Cine, 2001.

cinematográfica de José Luis Sáenz de Heredia³⁸²; relecturas sobre los géneros cinematográficos españoles de la época³⁸³; y otros textos³⁸⁴ que reivindican una revisión de nuestra historia del cine. Concretamente, Castro de Paz refleja la precaria noción que existe sobre el cine de los años cuarenta debido a los estudios parciales que existen sobre esta década, sometidos, a menudo, a visiones generales del periodo posbélico. Así pues, esta Tesis se inscribe dentro de este contexto historiográfico destinado a reivindicar o descubrir, según los casos, los elementos que formaron parte de nuestro pasado cinematográfico.

Ya aclarábamos en la Introducción que el objeto de estudio era un técnico que, o bien no figuraba en los diccionarios de cine español, o bien si figuraba, las informaciones que existían de él eran erróneas o inexactas. En la hipótesis de partida de esta Tesis se explicaba que los datos que se ofrecen en publicaciones oficiales. Finalmente, no podemos dirimir qué datos son correctos y cuáles no, ya que, curiosamente, todas las fuentes son fiables, dado que; en primer lugar, es información oficial y por tanto la que manejaban los agentes cinematográficos, y, en segundo lugar, la información no oficial es expuesta por profesionales del sector tales como Juan Antonio Cabero, quien escribirá la *Historia de la Cinematografía Española* en 1949. Así pues, todos los datos son reflejados y cuestionados, según los casos.

Queda constatado en este estudio que Acebal siguió la misma línea que tantos otros directores de su época: comenzó formándose, a partir de 1944, en los diferentes departamentos técnicos de los estudios cinematográficos “Ballesteros”, para pasar, en 1948, a dirigir cortometrajes y trabajar como ayudante de dirección de José Luis Sáenz de Heredia y Edgar Neville. Antes de adquirir formación técnica, se había licenciado en Filosofía y Letras, y siempre abogó por una formación completa, que aunase teoría y praxis cinematográfica. Bien fuese a través de sus escritos, en sus charlas junto a Victoriano López o en los cursos cinematográficos organizados en la Universidad Complutense de Madrid, Acebal, como tantos otros, concebía que los estudios cinematográficos debían tener un rigor académico. A finales de la década (1947) nacía

³⁸² José Luis CASTRO DE PAZ; Jorge NIETO FERNANDO. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011.

³⁸³ José Luis CASTRO DE PAZ; Joxe M. CERDÁN. *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra, 2011.

³⁸⁴ José CASTRO DE PAZ; Julio PÉREZ PERUCHA; Santos ZUNZUNEGUI (Coords.). *La Nueva Memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005.

en España la primera academia donde estudiar cine: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

Los primeros trabajos de Acebal fueron los cortometrajes documentales *Melodías al órgano* (1945), los cinco conmemorativos del Centenario del Ferrocarril en España encargados por RENFE en 1948: *Entrada en Servicio*, *Factorías Ferroviarias*, *Biografía de la Locomotora*, *Tendido de una línea* y *Cien Años de Ferrocarril*, y *Bulerías (In a Garden of Sevilla)*, (1949). En la década siguiente realizaría el cortometraje *Desde la cuneta* (1952) encargado por el Ministerio de Obras Públicas.

De todos ellos, los solicitados por RENFE y *Desde la cuneta* (1952) son encargos oficiales, por lo que contaron con la aprobación de la Administración y del Comité de Valoración y Censura. Por otro lado, el largometraje *El Marqués de Salamanca* (1948) dirigido por Edgar Neville, donde Acebal trabaja de ayudante de dirección, también es un encargo oficial. Por otro lado, sería el contacto con los “Estudios Ballesteros” el que le proporcionaría el acceso a la realización cinematográfica. La convergencia de estas dos cuestiones hace pensar, sino concluye claramente, que Acebal perteneció o, al menos, estuvo cerca del llamado grupo de los oficialistas. Ellos, encabezados por José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Juan de Orduña, Fernando Delgado, Rafael Gil o Luis Lucía, eran directores que habían empezado en los últimos años de la República y que contaban con el beneplácito del Régimen franquista, ya que se encontraban, ideológicamente, unidos a él. Tener contactos en la altas esferas del franquismo ayudaba, indudablemente, a que determinados proyectos pudieran salir adelante. Además, cuando se trataba de un film oficial el Comité de Valoración y Censura era más benévolo que con los que no lo eran. Recordemos Informes del Lector tratados en esta Tesis, en los que se expresaba la idea de proteger el encargo oficial y se abogaba por darle la mayor categoría posible y así, de esta manera, el film podría obtener el mayor número de permisos.

Los documentales de RENFE, como ya se ha expresado en este trabajo, tienen un sentido pedagógico y de homenaje al ferrocarril, aunque también sirven como propaganda del progreso de la industria española. Como productos oficiales que son, tienen un tono y unos mecanismos de construcción de significado muy parecidos al NO-DO. El valor histórico de estos cortometrajes documentales reside en ser los primeros

documentos audiovisuales que solicitó RENFE y que tenían como objetivo conmemorar el Centenario del nacimiento del Ferrocarril en España. Estos cortometrajes fueron restaurados a través de un acuerdo firmado entre Filmoteca Española y RENFE. Una vez recuperados, el acuerdo tenía como fin último comercializarlos en un soporte digital. La primera fase del proyecto, que tenía como objeto restaurar los films, fue realizada con éxito por los restauradores de la Filmoteca Española; sin embargo, la segunda, dirigida a la comercialización de los mismos, no ha concluido. Según me ha informado Mariano Parrondo, uno de los máximos responsables del proyecto, éste podría reactivarse en cuanto reciban la financiación necesaria.

El film documental *Desde la cuneta* (1952) también fue otro encargo oficial, en esta ocasión por el Ministerio de Obras Públicas. Cuando estudiamos una película que ha sido solicitada por un ente público, resulta más fácil encontrar documentos o materiales de la misma que sirvan para conocerla en profundidad. Sin embargo, muchos cortometrajes de la época se encuentran desaparecidos o no se conservan documentos que acrediten su existencia. Por ello, no hemos encontrado material que permita un conocimiento más profundo de otros cortos de Acebal como *Bulerías (In a Garden of Sevilla)* (1949) o *Melodías al órgano* (1945).

Hoy conocemos que muchos cortometrajes documentales fueron reutilizados como material del Noticiero NO-DO, quien, además de contar con producción propia, recurría al reciclaje de material filmico ajeno. La única manera de reencontrarse con este material es a través del visionado del NO-DO de la época.

En la esfera del largometraje, Acebal comienza como ayudante de dirección en films como *El Destino se disculpa* (José Luis Saénz de Heredia, 1945), *Mariona Rebull* (José Luis Saénz de Heredia, 1947), *El Marqués de Salamanca* (Edgar Neville, 1948), *Las Aguas Bajan Negras* (José Luis Saénz de Heredia, 1948) y *Don Juan* (José Luis Saénz de Heredia, 1950). Su buen trabajo en los “Estudios Ballesteros” había favorecido que fuese incorporado al equipo de José Luis Sáenz de Heredia. De todos los films en los que trabajó como ayudante de dirección será en *Don Juan* (1950) de Sáenz de Heredia donde obtendrá la formación definitiva para comenzar su carrera en solitario. Recordemos que este film fue realizado tras su vuelta de Estados Unidos (1948-1949), donde había conocido las maneras de trabajar en los estudios de *Hollywood*.

A través del estudio del film *Don Juan* hemos descubierto algo muy significativo sobre la política de adaptación cinematográfica en España. La postura positiva de la Administración franquista frente a un proyecto de este tipo o la actitud del Comité de Valoración y Censura respecto a la concesión de permisos. Muchos consideraban que la adaptación literaria daría al cine español el prestigio internacional que no tenía por aquel entonces.

De sus dos viajes a Estados Unidos, realizados en 1948-1949 y 1955, se conservan testimonios escritos tales como las crónicas que el propio Acebal enviaba a publicaciones como “Primer Plano” o “Radiocinema”. El primer viaje tuvo un propósito formativo y fue subvencionado, mientras el segundo tiene un carácter privado y profesional a partes iguales. Nos consta que en el primer viaje fue pensionado por el Instituto de Bellas Artes de Nueva York y su objetivo era el de establecer contactos con departamentos de Arte de diversas universidades norteamericanas y el de formarse en los últimos procedimientos y adelantos en la dirección cinematográfica. En este viaje también estableció contacto con personalidades españolas que se encontraban en Estados Unidos como el pintor Salvador Dalí, el pianista y compositor José Iturbi, el músico Xavier Cugat y el cantante Andrés de Seguro. De todos ellos, sólo se ha encontrado una carta remitida por Dalí, que constata el contacto que hubo entre ambos.

En el segundo viaje, de corte profesional, lo hizo acompañando al torero Luis Miguel Dominguín, la actriz Lucía Bosé y el guionista Carlos Blanco. Este viaje tenía como objetivo buscar financiación para un proyecto cinematográfico sobre la figura del torero en Estados Unidos. Finalmente, este proyecto no se materializó. Conocemos todos los movimientos que realizó en ambos viajes a través de las crónicas enviadas a los medios escritos.

En su segunda y última etapa, Acebal comenzó a colaborar en los rodajes de los films extranjeros: *Decameron Nights (Tres historias de amor*, Hugo Fregonese, 1953), *Thunderstorm (Tormenta*, John Guillermin /Alfonso Acebal, 1955), *Around the World in Eighty Days (La vuelta al mundo en ochenta días*, Michael Anderson, 1956), *The Pride and The Passion (Orgullo y Pasión*, Stanley Kramer, 1957), *Our Girl Friday /The Adventures of Sadie (El enamorado prudente*, Noel Langley, 1953), *Fire over*

Africa /Port of Spain (Fuego sobre África, Richard Sale, 1954) y The Black Night (El caballero negro, Tay Garnett, 1954).

En este apartado de la Tesis además de dar a conocer el trabajo de Acebal en estos rodajes, también se reivindica la labor de tantos otros técnicos cuya trayectoria aún está por descubrir. Aquellos que comenzaron su carrera en estos rodajes, que sirvieron para ampliar su formación. Por todo ello, este trabajo podría abrir vías de continuidad en el estudio de este fenómeno a partir del listado (siempre aproximado) de los técnicos españoles que protagonizaron ese hito. Y, sobre todo, reivindica que sólo estudiando cada caso de manera individual, podremos conocer el auténtico trabajo de los equipos españoles. De ese modo, sabremos si actuaban como “convidados de piedra” o, por el contrario, desarrollaron una labor importante en el film. En el caso aquí estudiado, hemos separado los films extranjeros donde trabaja de manera activa de los films en los que simplemente figura por cuestiones contractuales. Ya que, como se ha explicado, todos estos rodajes extranjeros contaban, según Acuerdo de Coproducción, con un equipo español. La labor de los españoles era supervisada por el equipo extranjero, que era quien tenía la decisión última en todos los departamentos del rodaje.

Sólo estudiando las particulares colaboraciones podremos llegar a entender en fenómeno de las *runaways* en España. La modesta infraestructura de los estudios cinematográficos españoles quedaban al servicio de estas superproducciones, que contaron con un trato de favor por parte del Régimen. Hemos visto como incluso el Ejército podía ser contratado para formar parte del rodaje de un determinado film y de cómo la experiencia dejaría una infraestructura (técnicos formados en la manera de trabajar de los equipos extranjeros, nuevos negocios dedicados a la construcción de decorados o al atrezzo para grandes producciones como el de los hermanos Mateos o mejora en la organización de los departamentos de rodaje españoles) que se aprovechará en la década siguiente con la llegada del productor Samuel Bronston en 1958.

Acebal desempeñó labores de director de producción del equipo español y en una ocasión de codirector, junto a John Guillermin, del film *Tormenta (Thunderstorm, 1955)*. El director de productor de referencia en aquellos años fue Eduardo García Maroto, que trabajaría con Acebal en *The Pride and The Passion (Orgullo y Pasión, Stanley Kramer, 1957)*. Ambos serían, finalmente, felicitados por el director del film.

Este ejemplo sirve para ilustrar que, en algunos casos, el trato entre equipos era cercano. En el futuro algunos estudiosos hablarán, incluso, de “obra común” (caso de Miguel Losada y Víctor Matellano). Sin embargo, en los años aquí tratados aún existía una jerarquía que otorgaba el mando al equipo extranjero que venía a rodar a España.

Con respecto a la producción crítica de Acebal, éste se sitúa en una línea cercana a la que mantenía Sáenz de Heredia en las Conversaciones de Salamanca (1955). A través de su colaboración en las principales revistas de la época (“Primer Plano”, “Radiocinema”, “Triunfo”, etc.), Acebal expresa sus ideas sobre temas como la defensa del sistema de producción del cine italiano, la necesidad de crear un cine hispánico que pueda partir de modelos como el mejicano (concretamente, los films de Emilio Fernández), el rechazo a determinado cine político o al que considera indecoroso, la formación del director cinematográfico o su concepción cristiana del cine.

Acebal coincide con el director Sáenz de Heredia en la defensa de la industria de *Hollywood*. En las Conversaciones de Salamanca, el entonces consolidado director propone que el cine español siga la misma línea y para ello explica su propia experiencia como dueño de la productora “Chapalo Films”. Acebal, por su parte, siempre estuvo muy cercano a la cultura americana: se licenció en la especialidad de Historia de América; obtuvo una beca en 1948 por parte del Instituto de Bellas Artes de Nueva York para viajar durante un año por las principales universidades de Estados Unidos, establecer contacto con empresas de la industria de *Hollywood* y completar su formación cinematográfica; formó parte de los Coloquios Íntimos de Estudios Norteamericanos junto a José López Rubio o Carlos Fernández Cuenca; y, por último, comenzó a trabajar en algunos de los films extranjeros que se rodaron en España.

Por último, hemos conocido a un cronista de la época que sigue la misma línea de pensamiento que las voces oficiales del periodo que abarca la tesis. Acebal anima a que se establezca una industria nacional; considera la organización industrial del cine en Italia como un ejemplo a imitar; considera que debe forjarse un cine hispánico que represente nuestra identidad cultural, así como nos hermane -comercialmente- con otros países de habla hispana; coincide con algunos (José Luis Sáenz de Heredia, por ejemplo) en que el auténtico cine hispánico es el practicado por el director mexicano

Emilio Fernández, aquel cine definido como caligráfico por Juan Antonio Bardem en las Conversaciones de Salamanca; por último, el cronista nos indica que debemos permanecer alerta y rechazar las cuestiones indecorosas de la pantalla de cine. Y todo ese “espíritu” y pasión por el Séptimo Arte se apreciará muy bien en uno de sus últimos escritos titulado *Divagaciones sobre películas*, editado por él mismo en 1991.

A pesar de que su trabajo en los rodajes extranjeros en los años cincuenta supondría su completa formación y posible continuidad en el cine, esto no fue así. No sólo no continuaría trabajando en ellos, sino que, desde el año 1950 (exceptuando su cortometraje documental *Desde la cuneta* de 1952), se había desligado de la producción española. No aparecerán nuevos proyectos fuera de las eventuales colaboraciones con films de producción extranjera y Acebal decide abandonar su carrera cinematográfica. El abandono del rodaje de *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), junto a la imposibilidad de realización del film *Linka*, acrecentaron la frustración de un profesional que veía que las puertas del cine se le estaban cerrando.

Además a esta situación profesional se suma otra de carácter personal: El 20 de enero de 1956 nació María del Pilar Acebal, primera hija de su matrimonio con Matilde Ferrada. La llegada de nuevas responsabilidades, junto con la falta de proyectos más ambiciosos en el horizonte, provocan que Acebal abandone definitivamente su carrera cinematográfica y se trasladará dos años más tarde de Madrid a Oviedo con su familia para emprender otro tipo de negocios, lejos del cine.

Digamos, pues, que su retirada fue debida a cuestiones de índole profesional y personal. La falta de solidez de la industria española también tenía una repercusión en los técnicos que la componían, que veían cómo sus carreras se truncaban. Recordemos el trabajo de Miguel Ángel Rivas sobre *Directores españoles de una sola película*, donde el autor considera como directores a personas cuya experiencia consta de un solo trabajo. Y es que, siendo ésta una característica de nuestra industria, es quizás la forma más justa de conocer la realidad de nuestra Historia del Cine, compuesta de directores consagrados y desconocidos.

Por su parte, Acebal, una vez abandonado el cine, no cesaría en su labor de cronista y seguirá colaborando en diversos periódicos hablando sobre temas tan dispares como educación, religión o sociedad y, en ocasiones, de cine.

En definitiva, esta Tesis Doctoral constata la trayectoria de Alfonso Acebal en diferentes facetas de la industria cinematográfica española. Acebal se forma como técnico en los “Estudios Ballesteros” de Madrid y allí mismo comienza a trabajar como director de cortometrajes y ayudante de dirección en largometrajes; más adelante, cuando ya cuenta con experiencia profesional pasa a ser director adjunto en el equipo español en rodajes extranjeros. Paralelamente, Acebal desarrolla una trayectoria como cronista en diversas publicaciones nacionales, tanto en medios especializados como en medios generalistas. Una carrera profesional que se trunca a finales de la década de los años cincuenta debido a cuestiones de índole personal y profesional: no aparecen nuevos proyectos donde continuar su labor.

Nota: Quisiera aclarar que el material fotográfico propiedad de Alfonso Acebal, que ilustra esta tesis doctoral, será cedido a la Filmoteca Española de Madrid, dado que es allí donde se encuentran otros documentos y los films documentales del mismo.

BIBLIOGRAFÍAS Y FUENTES DE DOCUMENTACIÓN:

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume. *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

AMO, Alfonso del; IBÁÑEZ, María Luisa (Coord.). *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Filmoteca Española/ Cátedra, 1997.

AMO, Álvaro del. *Comedia cinematográfica española*. Madrid: Edicusa, 1975.

AÑOVER, Rosa. *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid: Universidad Complutense, 1992.

BERTHIER, Nancy. *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. París: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre; THOMAS, François. *Orson Welles en acción*. Madrid: Akal, 2007.

BESSAS, Peter. *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*. Denver (Colorado): Arden Press, 1985.

BLASCO Ricard. *Introducció a la història del cine valencià*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1981.

BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel (Coord.). *Práctica filmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.

BORAU, José Luis (Dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/ Alianza Editorial, 1998.

BORDWELL, David. *El significado del filme*. Paidós: Barcelona, 1995.

BRASÓ, Enrique [y otros]. *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos: un cine para los españoles (1940-1990)*. Madrid: Turfan, 1994.

CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y Política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Siete y Medio/Universidad de Barcelona, 1981.

CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007.

- CAPARRÓS LERA, José María y BIADIU ESTER, Mercè. *Ramon Biadiu (1906-1984). Cineasta d'avantguarda*, Súrria: Ajuntament, 2007.
- CASANOVAS BOHIGAS, Anna. *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*. Barcelona: Íxia Llibres, 1993.
- CASTRO, Antonio. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- CEBOLLADA, P.; SANTA EULALIA M. G. *Madrid y el cine*. Madrid: Consejería de Educación Comunidad de Madrid, 2001.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- COIRA, Pepe. *Antonio Román, un cineasta de la posguerra*, Madrid: Editorial Complutense, 2004.
- COMAS, Ángel. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona: Laertes, 2003.
- COMPANY, Juan Miguel [y otros]. *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres, 1975.
- COMPANY, Juan Miguel. *El aprendizaje del tiempo*. Valencia: Eutopías, 1995.
- CRUSELLS, Magí. *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- DE ABAJO DE PABLOS, Juan Julio. *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid: Quirón Ediciones, 1996.
- DIAMANTE, J. [y otros]. *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*. Pesaro: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1977.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- FALQUINA, Ángel. *30 años de cine (1945-1975)*. Madrid: C.E.C., 1975
- FALQUINA, A.; PORTO, Juan José. *El cine español en premios (1941-1972)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- FERNAN GOMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo. Memorias*. Madrid: Ed. Debate, 1990.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- FONT, Doménech. *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.

- G. RICO, Eduardo. *Yo, José de Salamanca, el "Gran Bribón"*. Barcelona: Ed. Planeta, 1993.
- GALÁN, Diego. "La historia (casi) imposible del cine español". en: *Archivos de la Filmoteca*. Nº1. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- GALÁN, Diego. *Memorias del cine español*. Madrid: Tele Radio, 1981.
- GALÁN, Diego; LARA, Fernando. *18 españoles de posguerra*. Barcelona: Planeta, 1972.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. *El Imperio Bronston*. Madrid: Ediciones del Imán, 2000.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta, 1985.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. *El cine español: una propuesta didáctica*. Barcelona: CILEH, 1992.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (Coord.). *Memoria viva del cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.
- GARCIA MAROTO, Eduardo. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1988. (Col. Biografías y Memorias.).
- GOMEZ MESA, Luis. *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GOMEZ RUFO, Antonio. *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Madrid: Editorial Temas de Hoy, 1990.
- GÓMEZ RUFO, Antonio. *Berlanga, confidencias de un cineasta*. Madrid: Ediciones JC Clementine, 2000.
- GONZÁLEZ, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- GUARNER, José Luis. *Treinta años de cine en España*. Barcelona: Kairós, 1971.
- GUBERN, Román. "Metodología de análisis de la historia de cine" en: ROMAGUERA J.; RIAMBAU, E. (Eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983.
- GUBERN, Román. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975*. Barcelona: Península, 1981.

GUBERN, Román. *La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.

GUBERN, Román. (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº1. Octubre, 1997.

GUBERN, Román y FONT, Domènec. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ed. Euros, 1975.

GUBERN, R. [y otros]. *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1995.

GUBERN, Román. “Claves de la atipicidad europea del cine español”. en: *Archivos de la Filmoteca*. Nº1, Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. Pp. 18-28.

GUBERN, Román. “NO-DO: la mirada del Régimen”. en: *Archivos de Filmoteca*. Nº15. Madrid: 1993. Pp. 5-11.

HEREDERO, Carlos F. *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine, 1996.

HERNÁNDEZ, M y REVUELTA, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Zero, 1976.

HIGGINBOTHAM, Virginia. *Spanish Filme Under Franco*. Austin: University of Texas Press, 1988.

HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco*, Madrid: Ediciones El Arquero, 1989.

HOTCHNER, A. E. *Sofía Loren. Vivir y amar*. Barcelona: Bruguera, 1979.

HURTADO, A.; PICÓ, Francisco. (Eds.). *Escritos sobre cine español 1973-1987*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

JACKSON, Martín A. “El historiador y el cine” en: ROMAGUERA J.; RIAMBAU, E. (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983.

KINDER, Marsha. *Blood Cinema, The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley (California): University of California Press, 1993.

LARA, Fernando; RODRIGUEZ, Eduardo. *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid: 35 Semana Internacional de Cine, 1990.

LARRAZ, Emmanuel. *Cine español*. París: Masson et Cie, 1973.

LARRAZ, Emmanuel. *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. París: Les Éditions du Cerf, 1986.

- LEAMING, Barbara. *Orson Welles*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986.
- LLINÁS, Francisco (Coord.). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, 1990.
- LLINÁS, Francisco. *José Antonio Nieves Conde*. Valladolid: Seminci, 1995.
- LLORENS, Antonio. *El cine negro español*. Valladolid: 33 Semana Internacional de Cine, 1988.
- LOSADA, Miguel y MATELLANO, Víctor. *El Hollywood español*. Madrid: T & B Editores, 2009.
- MARÍAS, Miguel. *Miguel Mur Oti. Las raíces del drama*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1992.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (Ed.). *Cine español 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984. (2º edición. 1989).
- MATELLANO, Víctor. *Decorados, Gil Parrondo*. Madrid: Ayuntamiento de Talamanca de Jarama / T & B Editores, 2008.
- MATELLANO, Víctor; LOSADA, Miguel. *El Hollywood español*. Madrid: T&B Ediciones, 2009.
- MENDEZ LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. (2 vols.) Madrid: Ed. Rialp, 1965.
- MENDEZ LEITE, Fernando. *La noche de Juan Antonio Bardem*. Madrid: Ministerio de Cultura. ICAA, 1987.
- MENDEZ LEITE, Fernando. *La noche de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Ministerio de Cultura. ICAA, 1987.
- MONTERDE, José Enrique (Coord.). *Ficciones históricas*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº 6. Septiembre 1999.
- NEUSCHAFER, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores /Anthropos, 1994.
- OMS, Marcel. *La guerre d'Espagne au cinéma*. París: Mythes et Réalités. Cerf, 1986.
- ORDÓÑEZ, Marcos. *Beberse la vida. Ava Gardner en España*. Madrid: Ed. Aguilar, 2004.
- PEREZ GOMEZ, Ángel A.; MARTINEZ MONTALBÁN, José Luis. *Cine español. 1951-1978. Diccionario de directores*. Bilbao: Ed. Mensajero, 1979. (1º edición Madrid. 1978).

PEREZ PERUCHA, Julio (recopilación de textos). *En torno a Luis García Berlanga*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1980.

PEREZ PERUCHA, Julio. *Mestizajes. Realizadores extranjeros en el cine español. 1913-1973*. Valencia : 11ª Mostra de Valencia. Cine del Mediterráneo, 1990.

PEREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1997.

POZO, Santiago. *La industria del cine en España*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1984.

QUESADA, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: J. C., 1986.

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1998.

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 2008.

RIVAS, Miguel Ángel. *Debut y despedida. Directores españoles de una sola película*. Ariel Cine. Barcelona. 2001.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALDÁZABAL BARDAJI, Pedro (Eds.). *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (III Congreso de la AEHC)*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991.

ROMAGUERA J.; RIAMBAU, E. (Eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983.

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel Historia, 1997.

RUBIO, R. (Ed.). *La comedia en el cine español*. Madrid: Imagfic, 1986.

RUÍZ DEL RÍO, Emilio. *Rodando por el mundo*. Madrid: Semana del cine experimental, 1996.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. *Clave de mí*. Madrid: Dyrsa, 1984.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. "NO-DO: entre ideología e historia de las mentalidades" en: MONTERDE, José Enrique (Coord.). *Ficciones históricas*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº 6. Septiembre 1999.

SANCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991.

SEMPERE, Isabel. *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere (1935-1975)*, Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009.

TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (Eds.). *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1998.

TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 2000.

TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2011.

UTRERA MACÍAS, Rafael. *Escritores y cinema en España, Un acercamiento histórico*. Madrid: J. C., 1985.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio. *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1992.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Diccionario del cine español (1896-1965)*. Madrid: Editora Nacional, 1966.

VIZCAÍNO-CASAS, Fernando. *Historia y Anécdota del cine español*, Madrid: Adra, 1976.

ZUNZUNEGUI, Santos. *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*. Valencia: Eutopías, 1999.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA EN EL CINE ESPAÑOL:

ALBERICH, Ferran. “Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra”. en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 27. Madrid: octubre, 1997.

ALEGRE, Sergio. *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

AÑOVER, Rosa. “Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)”. en: *Historia 16*. Nº 158. Madrid: junio, 1989.

BARBERO, Antonio. “Biografía de un director español. José Luis Sáenz de Heredia”. en: *Revista Internacional del Cine*. Nº 17-18. Madrid: julio-agosto, 1955.

BLANCO MALLADA, Lucio. “Del IIEC a la EOC: una escuela para el cine español”. Madrid: Universidad Complutense. 1990. (Col. Tesis doctorales nº174/90).

BORREL, Jose Manuel. “*El destino se disculpa*, fantasía occidental realizada por José Luis Sáenz de Heredia”. en: *Cine experimental*. Nº 4. Madrid: marzo, 1945.

CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime J. (Coords.). *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Orense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1998.

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.). *El cine de Manuel Mur Oti*. Orense: IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español. (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (Coords.). *La Nueva Memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005.

CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO FERNANDO, Jorge. *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011.

COMPANY, J. M. *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*. Valencia: Eutopías /Episteme, 1997.

COUTO CANTERO, Pilar. "Literatura y cine en Wenceslao Fernández Flórez: Años cuarenta" en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (Coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº9. Junio, 2001.

CRUSELLS, Magí . "Franco, un dictador de película: Nuevas aportaciones a Raza" en: CAMARERO, Gloria (ed.) *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores, 2011.

DE ESPAÑA, Rafael. "Spain and the United States: a cinematic relationship, 1939-1953". en: *Film-Història*. Vol. VI, nº 3. Barcelona: 1996. Pp. 239-240.

DE LUCAS, Alfonso. "Los Estudios Ballesteros empezaron en una estrella". en: *AGR coleccionistas de cine*. Vol. 3, nº 12. Madrid: 2001. Pp. 24-39.

DEL AMO, Alfonso. "El noticiario NO-DO en el archivo". en: *Archivos de Filmoteca*. Nº15. Madrid: 1993. Pp. 11-21.

DÍAZ LÓPEZ, Marina; FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (Coord.). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Madrid: Cuadernos de la Academia. Nº5. Mayo, 1999.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio. "La represión franquista en el ámbito profesional del cine". en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 30. Madrid: octubre, 1998. Pp. 54-90.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio. "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)". en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 33. Madrid: octubre, 1998. Pp. 34-59.

- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El acuerdo cinematográfico hispanonorteamericano de 1952”. en: *Secuencias*. Nº4. Madrid: abril 1996. Pp. 9-37.
- DONAPETRY, María. “La feminización de la colonia Cuba”. en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 33. Madrid: octubre, 1998. Pp. 24-33.
- ELENA, Alberto. “Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo”. en: *Secuencias*. Nº 4. Madrid: abril, 1996. Pp. 83-118.
- ELENA, Alberto. “¿Quién prohibió *Rojo y negro*?”. en: *Secuencias*. Nº 7. Madrid: octubre, 1997. Pp. 61-78.
- ESTIVILL, J. “El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante el primer franquismo”. en: *Secuencias*. Nº 6. Madrid: abril, 1997. Pp. 39-50.
- ESTIVILL, J. “La infancia en el cine políticamente instructivo de la posguerra”. en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 38. Madrid: junio, 2001. Pp. 17-27.
- FANÉS, Félix. *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. “Ballesteros. La flecha cruzada” en: GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús; GOROSTIZA, Jorge (Coord.). “Los estudios cinematográficos españoles”. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº10. Pp. 63-80. Diciembre, 2001.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (Coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº9. Junio, 2001.
- GALÁN, Diego. “El cine español de los años cuarenta” en: GUBERN, Román. (Coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº1. (octubre, 1997).
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine español*. Madrid: Ed. Rialp. 1962.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. *¡Nos vamos a Hollywood!*. Madrid: Nickel Odeon, 1993.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. *La memoria infiel o el sombrero de Ava Gardner*. en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (Coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº9. Junio, 2001. Pp. 511-520.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. “Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal” en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (Coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº9. Junio, 2001.
- GONZÁLEZ, Cesáreo. *Cesáreo González en sus bodas de plata con la cinematografía española (1940-1965)*. Madrid: Suevia Filmes, 1965.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Vida en sombras”. en: *Revista de Occidente*. Nº 53. Madrid: octubre, 1985.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Entre el cartón-piedra y los coros y danzas”. en: *Archivos de la Filmoteca*. Nº 7. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990. Pp. 20-27.

GONZÁLEZ-MEDINA, José Luis. “E. G. Maroto’s *Canelita en rama* (1943): the politics of carnival, fascism and national(ist) vertebration in a postwar Spanish Filme”. en: *Journal of Iberian and Latin American Studies*. Nº 3. Londres: 1997. Pp. 15-29.

GOROSTIZA, Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1998.

GUARNER, José Luis. “El extraño caso de José Luis Sáenz de Heredia”. en: *Documentos Cinematográficos*. Nº8. Madrid: enero de 1961.

GUBERN, Román. *Raza, un ensueño del General Franco*. Madrid: Ed. 99, 1977.

GUBERN, R. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1994.

GUBERN, Román. “Il cinema dall’autarchia (1939-1950)” en: *Catálogo del Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento*. Sorrento: 12-17 de octubre, 1998. Pp. 39-47.

HARO TECGLEN, Eduardo. “La mirada de Neville”. en: *Babelia, El País*. Madrid: 7 de marzo 1992.

HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca Española ICAA /Ministerio de Cultura y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993. (Col. Ediciones Filmoteca. Documentos 5).

HEREDERO, Carlos F. *La pesadilla roja del general Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996.

HEREDERO, Carlos F. “El abrigo, el sacacorchos y el valor de cambio. Adaptaciones literarias en los años cincuenta”. en: *Cuadernos de la Academia*. Nº11-12. Madrid: junio 2002. Pp. 77-102.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis. (Dir.). *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1998.

LABANYI, Joe. “Raza, género y denegación en el cine del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas”. en: *Archivos de la filmoteca*. Nº32. Madrid: 1999. Pp. 23-42.

LLINÁS, Francisco. “Juan de Orduña y Edgar Neville: el haz y el envés”. en: *Secuencias*. Nº 1. Madrid: octubre, 1994. Pp.74.

LLINÁS, F. (Coord.). “Carencias, hallazgos, rigideces, peculiaridades y otras cuestiones en varios filmes españoles allá por los primeros años del franquismo (1939-1942)”. en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 7. Madrid: septiembre-noviembre, 1990. Pp. 4-26.

LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor, 1995.

MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio. “*El crucero Baleares: un caso atípico de la censura franquista*” en: AA.VV. *De Dalí a Hitchcock*. Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995. Pp. 137-154.

MINGUET BATLLORI, Joan M. “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)” en: AA.VV. *Tras el sueño*. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. Pp. 187-201.

MONTERDE, José Enrique. “El cine de la autarquía (1939-1950)” en: GUBERN, R. [y otros]. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995. Pp. 181-238.

MONTERDE, José Enrique, “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945” en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (coord.). *La herida de la sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº9. Junio, 2001. Pp.59-82.

NIETO FERNANDO, Jorge y COMPANY RAMÓN, Juan Miguel (Coords.). *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 2006.

PÉREZ BOWIE, José Antonio; GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando. *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones, 2010.

PÉREZ PERUCHA, Julio (Coord.). “Cine español olvidado” en: *Secuencias*. Nº 7. Madrid: octubre, 1997. Pp. 7-31.

PÉREZ PERUCHA, Julio. “La Restauración del crepúsculo: el XIX en el cine español bajo el franquismo”, texto inédito del Seminario titulado *El siglo XIX en el cine español: una primera aproximación histórica*, celebrado 14 de mayo de 1992 en Orihuela.

PEREZ PERUCHA, Julio. *El cinema de Luis Marquina*. Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine, 1983.

PEREZ PERUCHA, Julio. *El cinema de Carlos Serrano de Osma*. Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine, 1983.

PEREZ PERUCHA, Julio. *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine, 1982. (Prólogo de Conchita Montes “Edgar Neville: una semblanza”.)

PEREZ PERUCHA, Julio (dir.). “Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso”. en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 4. Madrid: diciembre /febrero, 1990.

PÉREZ PERUCHA, Julio. “El cine de Luis Lucía en CIFESA: sus primeras películas”. en: *Archivos de Filmoteca*. Nº 4. Madrid: diciembre /febrero, 1990.

PÉREZ PERUCHA, Julio. “El ocaso del complemento. El cortometraje de ficción en los años cuarenta y cincuenta” en MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis Mariano; MARÍN VELÁSQUEZ, José (Coords.). *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

RIDRUEJO, Dionisio. *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta, 1976.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel, 2007.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Fotografía y puesta en escena en el filme español de los años 1940-50” en: LLINÁS, F. (Coord.) *Directores de fotografía en el cine español*. Madrid: Filmoteca Español, 1989. Pp. 57-92.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel. “*Vida en sombras* o la película del hechizado”. en: *Secuencias*. Nº 1. Madrid: octubre, 1994. Pp. 9-44.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “La última ronda de Florián Rey”. en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 12. Madrid: abril-junio, 1992. Pp. 8-15.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “O cinema espanhol dos anos cuarenta/ El cine español de los años cuarenta” en: AA.VV. *O cinema espanhol/ Cine español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1998.

SANZ DE SOTO, Emilio. “1940-1950” en: AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

TORREIRO, Casimiro. “Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía” en: MONTERDE, José Enrique (Coord.). *Ficciones históricas*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*. Nº 6. Septiembre 1999.

TRANCHE, Rafael. “El cortometraje durante el franquismo (1939-1960)” en: MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis Mariano; MARÍN VELÁSQUEZ, José (Coords.). *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

VIZCAÍNO CASAS, F.; JORDÁN, Ángel A. *De la Checa a la Meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta, 1988.

ZULUETA, Iván. *Tiempos de cine español-1: Años 50*. San Sebastián: Patronato Municipal de Teatros y Festivales, 1990.

ZUNZUNEGUI, Santos. “Sombras de ultramar: el imaginario colonial en dos filmes españoles de los años cuarenta” en: ZUNZUNEGUI, S. *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra, 1994.

ZUNZUNEGUI, Santos. “El Destino se disculpa” en: PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español* PEREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra /Filmoteca Española, 1997.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE DOCUMENTAL Y FERROCARRIL:

BARNOW, Eric. *Documentary. A History of the non-fiction film*. Nueva York: Oxford University Press, 1993 (1ª edición 1974).

BARNOW, Eric. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2002. (1ª edición 1996).

BARSAM, Richard M. *Non-fiction film. A Critical History. Revised and Expanded*. Indiana: Indiana University Press, 1992.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. *Práctica filmica y vanguardia artística en España, The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.

BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Ed. Routledge, 2000.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica letras de la humanidad, 2001.

CASANOVAS BOHIGAS, Anna. “TRANSport/TRANSit. El Cavall de Ferro”, catálogo de la exposición *Trans-Art BCN*, Barcelona: del 30 de septiembre al 5 de octubre, 2003.

CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Josexo; TORREIRO, Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: IV Festival de Cine Español de Málaga- Ocho y medio, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg /Cátedra La Ferla (UBA), 2002. (Col. Cuadernos de Cine).

DE ARMIÑÁN, Jaime [y otros]. *Trenes de cine*. Madrid: Editorial Castalia, RENFE y Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1994.

FERNANDEZ CUENCA, Carlos. *30 años de documental de arte en España (Filmografía y estudio)*. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía, 1967.

FERNÁNDEZ OLIVA, F. Antonio,. *Historia del tren a través del Cine*. Zaragoza: Film Ideal 2000, 1998.

GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire un autre cinéma*. Lassay-les-Châteaux: Nathan Cinéma, 2003.

GUBERN, R. *El Ferrocarril en el Cine*, dossier realizado por Filmoteca Nacional de España en colaboración con RENFE, mayo 1980. (prólogo Román Gubern)

GUBERN, R. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004. (Col. Los Libros de la Estrella/22. Serie ensayos y evocaciones).

LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.

LÓPEZ CLEMENTE, José. *Cine documental español*. Madrid: Ed. Rialp, 1961. (Colección Libros de Cine).

LÓPEZ CLEMENTE, José. “Guía del documental español”. en: *Espectáculo*. A partir del nº105. Madrid: mayo 1950.

MENDELSON, Jordana. *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.

MONTERDE, José Enrique. “Realidad, Realismo y Documental en el cine español” en: CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: IV Festival de Cine Español de Málaga- Ocho y medio, 2001.

MONTERDE, José Enrique. “Bases estéticas para la definición del neorrealismo” en: MINGUET, Joan M. y PÉREZ PERUCHA, Julio (Eds.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, 1994.

MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta; SOLÁ ARGUIMBAU, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Barcelona: Akal-Referentes, 2001.

MONTERO DÍAZ, Julio y PAZ, María Antonia. *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Ed. Complutense, 1995.

MONTERO DÍAZ, Julio y PAZ, María Antonia. *Creando la realidad: cine formativo*. Barcelona: Ariel, 1999.

MUÑOZ SUAY, Ricardo. *Memòries Internacionals. Cinema i Guerra Civil*, catálogo de la exposición de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia: Fundació Caixa de Pensions, 1985.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997. (Col. Cuestiones y conceptos sobre el documental.). (1ª edición 1991).

PALACIO, Manuel. “El documental de vanguardia” en: CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: IV Festival de Cine Español de Málaga- Ocho y medio, 2001.

PLANTINGA, R. Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PRÉDAL, René. “De la fiction au documentaire”. en: *CinémAction*. Nº 76. 1995. Pp. 213-216.

QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado 67, 2003.

RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE. Focal Press, 1989.

RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. Nueva York: AFI Film Readers, Routledge, 1993.

TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (Eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005. (Col. Signo e Imagen).

BIBLIOGRAFÍA AÑO POR AÑO:

1940

GARRIDO LESTACHE, Juan. *La infancia y el cinematógrafo*. Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Sanidad.

1941

MARQUINA, Luis. *Estudios cinematográficos*. Madrid: Esc. Ing. Industriales.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia sintética del cinema (Trayectoria de un gran invento)*. Madrid: Gráficas Sánchez.

MICÓN, Sabino Antonio. *Manual del cinemista*. Madrid: E. Dossat.

PEREYRA, Miguel. “El cinematógrafo como medio de enseñanza en las escuelas españolas”, en *El cine y los católicos*. Madrid: Aldecoa.

SACRISTÁN MUÑOZ, Julio (en colaboración con E. Songel Mullor). *Cómo se realiza una película*. Valencia: América.

VILARINO, Remigio. *El cine y los católicos*. Madrid: Aldecoa.

1942

MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *El cine norteamericano (Historia y trayectoria)*. Madrid: Gráficas Sánchez.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *El cine francés (Breve historia)*. Madrid: Gráficas Sánchez.

1943

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Viejo cine en episodios*. Madrid: Rialto.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *55 vidas de cine*. Madrid: Rialto.

LÓPEZ GARCÍA, Victoriano. *Lecciones sobre cinematografía*. Madrid: Cursos especiales en el Aula Magna de la Escuela de Ingenieros Industriales.

LÓPEZ GARCÍA, Victoriano. *Técnicas del cine sonoro, en color y relieve*. Madrid: Afrodisio Aguado.

MARTÍN, José María de. *Para comprender el cine*. Barcelona: Dolmen.

MIRA, Juan. *Usted puede llegar a ser una estrella de cine*. Barcelona: Cisne.

VALERO DE BERNABÉ, Antonio. *España cinematográfica: Recopilación de cuanto concierne al arte, industria y comercio del cine*. Madrid: Cinegrafos.

1944

GÓMEZ, Enrique. *El guión cinematográfico (su teoría y su técnica)*. Madrid: Aguilar.

MATEU, L. C. *Vida novelesca de Rafael Durán*. Barcelona: Castells-Benet.

MUÑOZ, Juan de Dios. *Para ser más que estrella de cine...* Barcelona: Momphis.

SALAZAR, Antonio. *José Nieto. Vida y aventura*. Madrid: Mediterráneo.

VVAA. *El cine en 1943*. Colección de artículos, Madrid: Samper.

YSERN, Augusto. *Haz de imágenes*. Madrid: Viuda de Juan Pueyo.

1945

LÓPEZ GARCÍA, Victoriano. *La industria cinematográfica española*. Madrid: Asociación Nacional de Ingenieros Industriales.

GIL, Rafael. *Justificación del cinema español*, Zaragoza: Departamento de Cultura de Educación Nacional, 1945.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Cine y política*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1945.

1946

AMO, Antonio del. *Historia universal del cine*. Madrid: Plus Ultra.

FALQUINA, Ángel. *El mundo del celuloide*. Barcelona: Climent.

FERNÁNDEZ ENCINAS, José Luis. *Sensitometría fotográfica aplicada a la cinematografía*. Madrid: Escuela Especial Ingenieros Industriales.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *El cine y la cultura humana*. Bilbao: Ed. de Conferencias y Ensayos.

GUTIÉRREZ DE EGIDO, Ernesto. *¡Conquistemos el cine!* Ávila: Gloria.

IGUAL ÚBEDA, Ángel. *Una estética del cine*. Barcelona: Seix Barral.

MARISCAL, Ana. *Notas de una actriz*. Bilbao: Ed. de Conferencias y Ensayos.

ORTIZ MUÑOZ, Francisco. *Criterios y normas morales de censura cinematográfica*. Madrid: Magisterio Español.

PALAU, Josep. *Historia del cine*. Barcelona: Seix Barral.

1947

AZCÁRRAGA, Adolfo de. *¿El cine, séptimo arte?* Madrid: Aeternitas.

CAYÓN FERNÁNDEZ, Luis. *Antología del pensamiento cinematográfico*. Madrid: Industrias Gráficas.

FALQUINA, Ángel. *La risa y la sonrisa en la pantalla*. Madrid: Orión.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Cervantes y el cine*. Madrid: Orión.

GÓMEZ MESA, Luis. *El cine en España (1939-1945)*. Madrid: Editora Nacional.

1948

AMO, Antonio del. *El cinema como lenguaje*. Madrid: Reyma.

GASCH, Sebastián. *Las etapas del cine*. Barcelona: Instituto Transoceánico.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Amor a México (a través de su cine)*. Madrid: EGSA.

LÓPEZ RUBIO, José. *Panorama del cine español*. Madrid: Instituto de la Cultura Hispánica.

MOVA DE QUIRÓS, A. *El guión cinematográfico*. Madrid: Eyda.

ZÚÑIGA, Ángel. *Una historia del cine*. Barcelona: OLAP.

1949

CABERO, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Historia del cine*. Madrid: Afrodísio Aguado.

MORANT ALIAGA, Enrique. *Tratado teoricopráctico del equipo cinematográfico sonoro*. Barcelona: Librería Síntesis.

VVAA. *El cine español*. Madrid: Oficina Informativa Española.

1950

DUCAY, Eduardo. "Il cinema in Spagna". en: *Bianco e nero*. Vol. 7, nº 11. Roma: noviembre, 1950. Pp. 55-69.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Secretos del cine*. Madrid: Juventud.

MORALES, María Luz. *El cine*. Barcelona: Salvat.

1952

MENDEZ LEITE, F. *Nuestro cine antes y después de la tutela del nuevo estado*. Madrid: Editorial Madrid.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Derecho cinematográfico español*. Madrid: García Enciso.

1954

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Filmoliteratura*. Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes.

GARCÍA ESCUDERO, José María. *Historia en cien palabras del cine español, y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Cineclub del SEU.

MOYA, Eduardo. *El cine en España*. Madrid: Oficina de Estudios Económicos, Ministerio de Comercio.

VILLEGAS-LÓPEZ, Manuel. *Cinema. Teoría y estética del arte nuevo*. Madrid: Dossat.

SOBRE FRANCO Y EL FRANQUISMO.

ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996.

ÁLVAREZ OSÉS, J. A.; CAL FREIRE, I. y otros. *La guerra que aprendieron los españoles. República y guerra civil en los textos de Bachillerato (1938-1983)*. Madrid: ICE-UNAM, 2000.

ANGOSTURES, A. *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1995.

CHUECA, Ricardo. *El fascismo en los comienzos del régimen de Franco: un estudio sobre FET-JONS*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983.

ELLWOOD, Sheelagh. *Prietas las filas. Historia de la Falange española (1933-1983)*. Barcelona: Crítica, 1984.

GONZÁLEZ DURO, Enrique. *Franco. Una biografía psicológica*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.

LOSADA ÁLVAREZ, Juan Carlos. *Ideología del Ejército franquista (1939-1959)*. Madrid: Istmo, 1990.

PAYNE, Stanley G. *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid: Sarpe, 1985.

PAYNE, Stanley G. *Franco. El perfil de la historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

PRESTON, Paul. *Franco. Caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo, 1994.

MARTÍNEZ TÓRTOLA, Esther. *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1938-1953)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.

TUSELL, Javier. *La España de Franco*. Madrid: Historia 16, 1989.

TUSELL, Javier. *Franco, España y la II Guerra Mundial: entre el Eje y la neutralidad*. Madrid: Temas de Hoy, 1995.

REVISTAS ESPECIALIZADAS DE LA ÉPOCA:

Cámara (desde 1941 hasta 1952)

Cine Experimental (diciembre 1944-1946)

Cinema Universitario (desde 1955 hasta 1963)

Espectáculo (*Revista del Sindicato Nacional del Espectáculo*) (desde 1941 hasta 1952)

Film Ideal (desde 1956 hasta 1961)

Fotogramas (desde 1945 hasta 1960)

Imágenes (desde 1944)

Objetivo (desde 1953 hasta 1955)

Otro cine (desde 1952 hasta 1961)

Primer Plano (desde 1940 hasta 1961)

Radiocinema (desde 1947 hasta 1961)

Revista Internacional del Cine (desde 1952 hasta 1961)

Sight and Sound (1955-59)

(Todas ellas consultadas en la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya en Barcelona y en la Biblioteca de la Filmoteca Española en Madrid).

DOCUMENTACIÓN Y PUBLICACIONES INSTITUCIONALES PERIÓDICAS:

Actas de los Congresos de la Asociación Española de Historiadores del Cine.

Anuario del Espectáculo del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Anuario del cine español 1955-1956. Madrid: Ed. Sindicato Nacional del Espectáculo, 1956.

Anuario español de cinematografía 1955-1962. Madrid: Ed. Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963.

Archivos de Filmoteca.

Cuadernos de la Academia.

Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América. Madrid: SGAE, 2011.

Diccionario legislativo de cinematografía y teatro. José María Salazar López. Madrid: Ed. Nacional, 1966.

España Cinematográfica.

Fichas del Secretariado de Espectáculos de Acción Católica Española.

Guía de Estreno SIPE (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos de la Confederación Nacional de Congregaciones Marianas).

Índice Cinematográfico de España.

Suma de legislación del espectáculo. Fernando Vizcaíno Casas. Madrid: Ed. Santillana, 1962.

LEGISLACIÓN:

B.O.E. (Boletín Oficial del Estado (todo el periodo que abarca la tesis).

OTRAS PUBLICACIONES DE CARÁCTER GENERAL:

ABC

Arriba

Boletín Areneros

El Adelantado de Segovia

El Alcázar

El Diario de Ávila

El Diario de Madrid

Las Horas (El Diari de Girona)

Lucha

Mundo Hispánico

Triunfo

Ya

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADOS:

- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)
- Archivo del Ministerio de Cultura (Madrid)
- Archivo de RENFE (Madrid)
- Museo del Ferrocarril de Asturias (Gijón)
- Filmoteca Española (Madrid). En contacto permanente con Mariano Parrondo.
- Filmoteca de Asturias (Oviedo). En contacto permanente con su director Juan Bonifacio Benavente.
- Filmoteca de la Generalitat de Cataluña (Barcelona)
- Filmoteca Vasca (San Sebastián)
- Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Barcelona.
- Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña.
- Biblioteca de la Filmoteca Española de Madrid.
- Biblioteca del Centro de Investigaciones *Film-Historia* de la Universidad de Barcelona.
- Biblioteca del Colegio de Areneros (Madrid)
- Fundació Dalí (Figueres, Girona).

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL:

- *La noche del cine español*. Fernando Méndez-Leite Jr., con la colaboración de Fernando Lara y Antonio de Gracia. Televisión Española (TVE), 1984-86.
- *Memorias de un peliculero*. Eduardo García Maroto. Septiembre 2005.
- *De Salamanca a ninguna parte*. Chema de la Peña, 2002.

VISIONADO DE LOS FILMS:

- Filmoteca Española de Madrid: Cortometrajes documentales y films de ficción norteamericana.

- Filmoteca de la Generalitat de Catalunya: Films españoles de Sáenz de Heredia y Edgar Neville.

ANEXOS

1. PRODUCCIONES ANGLOAMERICANAS RODADAS EN ESPAÑA ENTRE 1950 Y 1960.

A continuación puede verse un lista de las coproducciones de Estados Unidos e Inglaterra con el resto de países europeos. Los films en los que participa Acebal están marcados con un asterisco. Se excluyen las coproducciones europeas a excepción de los filmes dirigidos por Orson Welles.

Por este orden, título en castellano, título original, director /es, país /es, productor /es.

1950

Jack el negro (Black Jack). Julen Duvivier/ José A. Nieves Conde. (USA/ Inglaterra/ Francia/ España).

Aquel hombre de Tánger. Robert Elwyn/ Luis María Delgado. (USA/ España).

Pandora y el holandés errante. (Pandora and the Flying Dutchman). Albert Lewin. (Inglaterra).

1952

Muchachas de Bagdad (Babes in Bagdad). Edgar G. Ulmer/ Jerónimo Mihura. (USA/ Inglaterra/ España).

**Tres historias de amor (Decameron Nights)*. Hugo Fregonese. (Inglaterra/ España).

Penny Princess. Val Guest. (Inglaterra).

1953

La princesa de Éboli (That Lady). Terence Young. (Inglaterra/ España).

**Our Girl Friday*. Noel Langley. (Inglaterra).

1954

**El caballero negro (The Black Night)*. Tay Garnett. (Inglaterra).

**Mister Arkadin*. Orson Welles. (Francia/ Suiza/ España).

**Fuego sobre África (Fire Over Africa)*. Richard Sale. (Inglaterra).

Billete para Tánger (Tangier Assignment). Ted Leversuch. (Inglaterra/ España).

1955

Alejandro el magno (Alexander The Great). Robert Rossen (USA/ España).

**Tormenta (Thunderstorm)*. John Guillermin/ Alfonso Acebal. (USA/ España).

Contrabando (Contraband). L. Huntington/ J. Salvador. (Reino Unido/ España).

1956

**Orgullo y pasión (The Pride and the Passion)*. Stanley Kramer. (USA)

Moby Dick. John Huston. (Inglaterra).

Ricardo III. Laurence Olivier. (Inglaterra).

Puerto África (Port Afrique). Rudolph Maté. (Inglaterra).

La frontera del terror (Action of the Tigre). Terence Young. (Estados Unidos/ Inglaterra).

Esencia de miedo (Scent of Mystery). Michael Todd. (USA).

**La vuelta al mundo en ochenta días (Around the World in Eighty Days)*. Michael Anderson. (USA).

Pasaporte al infierno (Action Stations). Cecil H. Williamson. (Inglaterra/ España).

Zarak. Terence Young. (Inglaterra).

1957

Aventura para dos (Spanish Affair). Don Siegel. (USA/ España).

Fiesta (The Sun Also Rises). Henry King. (USA).

Horas de pánico (Day of Fear). Donald Taylor. (USA/ España).

El aventurero (Sail Into Danger). Kenneth Hume/ Ricardo Gascón. (Inglaterra/ España).

1958

Luna de miel. Michael Powell. (Inglaterra/ España).

Simbad y la princesa (The 7th Voyage of Sinbad). Nathan Juran. (USA).

La rubia y el sheriff (The Sheriff of Fractured Jaw). Raoul Walsh. (Reino Unido).
Salomón y la Reina de Saba (Salomón and Sheba). King Vidor. (USA).

1959

Espartaco (Spartacus). Stanley Kubrick. (USA).
Capitán Jones (John Paul Jones). John Farrow. (USA).
La India en llamas (North West Frontier). J. Lee Thompson. (Inglaterra).
Scent of Mystery. Jack Cardiff. (USA).
De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer). Joseph L. Mankiewicz. (USA).
Tommy the Toreador. John Paddy Carstairs. (Inglaterra).
Los misterios del rosario. Joseph Breen/ Fernando Palacios. (USA/ España).
Empezó con un beso (It Started with a Kiss). George Marshall. (USA).

1960

Rey de reyes (King of Kings). Nicholas Ray. (USA).
Los viajes de Gulliver (The 3 Worlds of Gulliver). Jack Sher. (USA/ Inglaterra).
Siempre en la arena. Barry Mahón/ Ramón Torrado. (USA/ Inglaterra/ España).

2. SÍNTESIS CRONOLÓGICA (1939-1960)

1939

1 de abril- Fin de la Guerra Civil: último parte del general Franco.

19 de mayo- Primer desfile de la Victoria: participa la Legión Cóndor y las tropas italianas y marroquíes.

29 de julio- Decreto sobre la Enseñanza: los profesores deben impartir la docencia de acuerdo con el dogma y moral católicos.

8 de agosto- Ley Fundamental sobre el nuevo Gobierno español: se crea el Alto Estado Mayor y la Junta de Defensa Nacional.

4 de septiembre- España se declara neutral ante la Segunda Guerra Mundial.

7 de septiembre- Devolución de las fincas intervenidas por el Instituto de Reforma Agraria, el cual sería sustituido por el Instituto Nacional de Colonización.

20 de noviembre- Los restos mortales del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, son trasladados al Monasterio de El Escorial.

26 de diciembre- Ley de Bases para la “colonización de grandes zonas”. Integración de todas las asociaciones de estudiantes en el SEU (Sindicato Español Universitario), el cual se constituye dentro del Movimiento Nacional.

Creación de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (S.R.C.).

1940

Marzo- Ley especial contra la francmasonería y el comunismo.

Junio- El Gobierno español declara su “no beligerancia” en la Segunda Guerra Mundial. España ocupa provisionalmente Tánger, asegurando la situación del Protectorado marroquí.

Octubre- Fusilamiento de Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Catalunya, en el castillo de Montjuic.

22 de octubre- El general Franco se entrevista con Hitler en Hendaya.

Creación del C.S.I.C. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

Ley de unidad sindical: con el “verticalismo” se pretende superar la lucha de clases.

Se instituye el Frente de Juventudes.

Joaquín Rodrigo estrena su “Concierto de Aranjuez”.

1941

24 de enero- Creación de la R.E.N.F.E., empresa nacional que absorbió todos los ferrocarriles españoles de ancho normal.

Febrero- Entrevista de Mussolini con Franco y Ramón Serrano Súñer, ministro de la Gobernación y después de Asuntos Exteriores en Bordighera.

28 de febrero- Fallecimiento en Roma del rey Alfonso XIII: antes de morir nombra sucesor de la dinastía borbónica en España a su hijo Don Juan, conde de Barcelona.

Marzo- Ley para la Seguridad del Estado.

Se constituye la División Azul, para enviarla al frente ruso.

Concordato entre el Gobierno español y la Santa Sede.

Septiembre- Creación del I.N.I. (Instituto Nacional de Industria).

Organización de la Milicia Universitaria.

1942

17 de febrero- Encuentro Franco-Salazar, en Sevilla: preparan la constitución del Bloque Ibérico.

24 de mayo- Regresa a España el primer cuerpo de la División Azul.

17 de julio- Ley de creación de las Cortes Españolas: cuerpo encargado de la preparación y elaboración de leyes.

Septiembre- El conde de Jordana, nuevo ministro de Asuntos Exteriores, facilita el desembarco angloamericano en África.

20 de septiembre- Creación del Bloque Ibérico, entre España y Portugal.

Camilo José Cela y Carles Riba publican “La familia de Pascual Duarte” y “Elegies de Bierville”, respectivamente.

1943

Marzo- Primera sesión de Cortes: se reinaugura el Parlamento español.

Retirada de la División Azul.

Creación del Instituto Nacional de la Vivienda.

Ley de reordenamiento de la Universidad española.

3 de octubre- España abandona la “no beligerancia” para volver a la neutralidad.

1944

Febrero- El heredero del trono español, Don Juan de Borbón, envía un telegrama al Generalísimo Franco invitándole a abandonar el poder.

24 de mayo- Discurso de Churchill favorable al régimen franquista.

Octubre- Primeras elecciones con voto nominal del Sindicato Vertical.

Los “maquis” invaden el Valle de Arán.

Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso publican “Sombra del Paraíso” e “Hijos de la Ira”, respectivamente.

1945

17 de julio- Se crean el Fuero de los Españoles y la Ley Municipal.

Julio-agosto- Conferencia de Postdam, donde se advierte “que las tres grandes Potencias desoirán cualquier petición hecha por el actual Gobierno español para su ingreso en la ONU”: comienza el “aislamiento diplomático” y la retirada de Embajadores.

22 de octubre- Ley de Referéndum Nacional.

Plan Quinquenal de la R.E.N.F.E.

1946

9 de febrero- La asamblea de la O.N.U. (Organización de Naciones Unidas) condena nuevamente al régimen de Franco.

1 de marzo- El Gobierno francés cierra su frontera con España

30 de octubre- Acuerdo comercial hispano-argentino.

9 de diciembre- Manifestación multitudinaria en la Plaza de Oriente de Madrid, en apoyo al general Franco.

Carmen Laforet publica “Nada” (Premio Nadal). Se funda el Instituto de Cultura Hispánica.

1947

9 de febrero- Francia abre su frontera con España.

Marzo- Se firma el Protocolo Franco-Perón.

Mayo- Primeros acuerdos comerciales con Francia e Inglaterra. Visita de Eva Perón a Madrid.

1 de abril- Franco anuncia la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado español y la creación del Consejo del Reino.

Junio- El “caso español” es descartado de la O.N.U.

6 de julio- Referéndum Nacional, que confirma al Generalísimo Franco como Jefe del Estado según la nueva Ley de Sucesión.

1948

Marzo- La Cámara de Representantes de los Estados Unidos de América aprueba la inclusión de España en el “Plan Marshall”.

La guerra fría y la crisis de Berlín favorecen el fin del “aislamiento” español.

25 de agosto- Encuentro en el yate “Azor” de Don Juan de Borbón con el Jefe del Estado español: Franco le propone que la monarquía sea restablecida en la persona del príncipe Juan Carlos y recomienda al conde de Barcelona que renuncie a favor de su hijo.

1949

21 de abril- Ley de “Colonización y distribución de la propiedad” que fija a la propiedad rural un límite al partir del cual los excedentes son susceptibles de expropiación.

Plan de Reconstrucción de la R.E.N.F.E., proyectado por el conde de Guadalhorce.

Septiembre- El rey de Jordania, Abdullah, visita España.

Octubre- Viaje de Franco a Portugal.

Antonio Buero Vallejo estrena su “Historia de una escalera”.

1950

5 de julio- Primer acuerdo hispano-norteamericano.

Agosto- La Cámara de Representantes de los Estados Unidos de América vota el primer crédito a favor de España.

31 de octubre- A propuesta de la República Dominicana, España es admitida en la organización de alimentación y agricultura de la O.N.U.

5 de noviembre- Las Naciones Unidas aceptan el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con España. Se inicia, aceleradamente, el retorno de embajadores a Madrid.

1951

Marzo- Huelga de transportes y general en Barcelona.

Abril- Huelga en el País Vasco.

España es admitida en la Organización Mundial de la Salud, en “United Press International” y en la Organización de la Aviación Civil Internacional.

El ingreso nacional, tras una política económica autárquica, logra nivelarse con el del año 1935. Primer préstamo norteamericano a España.

1952

7 de abril- Se aprueba el Plan Badajoz, por una ley que abarca una amplia planificación regional.

Mayo- Suspensión de las cartillas de racionamiento de víveres.

Mayo- Creación del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (S.O.E.C.).

Se celebra en Barcelona el XXXV Congreso Eucarístico Internacional.

Octubre- España ingresa en la U.N.E.S.C.O.

Martín Artajo, ministro de Asuntos Exteriores, visita los Países Árabes.

Fundación de la E.T.A.

1953

16 de marzo- Primer Convenio para la coproducción de films entre España e Italia.

17 de julio- Aprobación del Plan Jaén, análogo al de la provincia de Badajoz.

27 de agosto- Se firma el Concordato con la Santa Sede.

29 de septiembre- Pacto España-USA, tras la muerte de Stalin.

Diciembre- Huelga en Vizcaya.

1954

Junio- Trujillo presidente de Santo Domingo, visita España.

Se celebra el V Congreso del P.C.E.: programan un frente nacional antifranquista.

1955

31 de marzo- Primer Convenio para la coproducción de films entre España y Francia.

Junio- El rey Hussein de Jordania visita España.

La inflación adquiere un ritmo alarmante: 3,9 % de alza de precios, que alcanzaría el 9,1 y 16,7 % en los años subsiguientes.

1 de noviembre- El secretario de Estado de los Estados Unidos de América, Foster Dulles, visita a Franco en El Pardo.

Diciembre- Ingreso de España en la O.N.U.

1956

Febrero- Manifestación estudiantil. Se suspende el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes.

Dimisión de Pedro Laín Entralgo como rector de la Universidad de Madrid. Dimiten también los ministros Ruiz Giménez y Raimundo Fernández Cuesta.

Suspensión por tres meses de los artículos 14 y 15 de la Constitución española.

Abril- Mohamed V, rey de Marruecos, visita España.

Independencia del Protectorado español en Marruecos.

1957

Febrero- Formación de un nuevo Gobierno español: nombramiento de diversos técnicos. Rafael Sánchez-Ferlosio publica “El Jarama”.

Noviembre- Conflicto en Ifni desencadenado por la extrema izquierda del nacionalismo marroquí-el Istiqlal- que es resuelto por las tropas españolas con el apoyo de Francia.

1958

24 de abril- Plan de Modernización de la R.E.N.F.E.

Acuerdo colectivo del Sindicato nacional.

17 de julio- Franco promulga ante el pleno de las Cortes la Ley de “Principios Fundamentales del Movimiento Nacional”, donde ya se prevé como sucesor de la Jefatura del Estado al príncipe Don Juan Carlos de Borbón, hijo del conde de Barcelona.

Inauguración del Valle de los Caídos.

1959

Julio- Plan de Estabilización, elaborado por los ministros Ullastres y Navarro Rubio de acuerdo con la O.E.C.E. y el Fondo Monetario Internacional, que sería respaldado con créditos de estos organismos, por el Gobierno de los Estados Unidos de América y la banca privada.

20 de julio- Ley sobre el Orden Público.

Excelentes cosechas, que mejoran los ingresos de los cultivadores y activa el comercio interior.

Los territorios de Guinea ecuatorial son equiparados al resto de las provincias españolas.

Diciembre- Eisenhower, presidente de los Estados Unidos, visita España.

1960

Marzo- Baja la cifra de parados a 120 millones, que coincide con la salida de un gran porcentaje de mano de obra hacia los centros industriales de la Europa de Mercado Común.

30 de mayo- Superávit en la Balanza de Pagos española.

Diciembre- El Ministerio de Obras Públicas lleva a las Cortes un amplio plan de renovación de toda la red de carreteras españolas.

Salvador Espriu publica “La pell de brau”.

3. APÉNDICE DOCUMENTAL

3.1. ARTÍCULOS



«San Jerónimo», magnífico lienzo pintado por Ribera pocos meses antes de su muerte y al que se alude en el presente artículo

El MAESTRO RIBERA, profesor de cinematografía por Alfonso Acebal

Es curioso observar la petulencia con que nuestra generación «compedeca» a sus antepasados, cuando uno de nuestros grandes «hallazgos» — la pantalla — recibió aportaciones gigantescas — que hoy consumen una vida apagada en olvidadas pinacotecas y conventos — en aquel Nápoles jubiloso y febril, donde un sencillo valenciano encerrado en su severo Estudio, pintaba para «el Grande Osuna» o el conde de Montreuil, virreyes, respectivamente, de «Sus Muy Augustas Magestades Felipe III y Felipe IV».

Pero, ¿no sabemos motivo de escándalo al hablar de producción cinematográfica hace trescientos años? En modo alguno. Examinemos al azar una cualquiera de sus «cuadros»: el «San Jerónimo», pintado en 1652 y actualmente en la sala XC de nuestra Galería Nacional.

Jamás hemos contemplado un plano «tan cinematográfico» y «tan profundamente sugestivo». En el centro del Estudio — pintadas de negro paredes, techo y suelo —, colgaba el artista su modesto sobre el que, a través de un gran ventanal, caía un solo haz de luz alta y lateral, natural diurna o sea blanca, y quedando así suprimidos los reflejos de color y señalando la postura del personaje, se enfrentaba con el lienzo terso y virgen. Había colocado las luces, marcado el movimiento y precisado el encuadre. A rodar, pues.

Y su técnica, de trazo ancho y rotundo, nos da esa profundidad de deontado, en la que avanza la vigorosa cabeza del asota, rematada por la áspera cabellera; el movimiento espacial de ese hombre, hundido bajo la garra invisible del ayuno, tras el primerísimo plano de la mano huesuda, dominadora implacable en escondidas disciplinas; la voluminosa expresión de aquel rostro, centrada en la mirada fija y ardiente, mientras la bella nariz, afilada por el dolor voluntario, ampara el labio hispido ungió por la plegaria.

Todos los valores cinematográficos se conjugan en cada obra del «Españolito», brindándonos un campo de investigación inigualable. Pero de todo el conjunto de especialistas en la distintas ramas del cine, tres elementos, concretamente, pueden recibir de estos purismos manantiales las mejores sugerencias: «el director», «el intérprete» y «el operador». Ardua composición de los personajes, atrevidos escorzos, la posibilidad «sugestiva» disposición de los encuadres, Mil provechosas conjeturas, tanto de orden técnico cuanto espiritual, pueden constituir para el realizador una fuente de incomparables inspiraciones.

La labor interpretativa encontrará en Ribera la más completa gama de la expresión humana. Miradas vígorosas y ambivalentes por las que sale el alma, a borbotones; firmes de ademán; ternura en el rostro; solemnidad de gesto; sobriedad en la intención. Todo un tratado de mímica práctica.

¿Y qué «firmas del operador»? Tiene ante sí el «magro» de la luz y de la sombra, al astro máximo del «tenebrismo», que en una genial dualización del claroscuro, supo dotar a la luz de una potencia vital desconocida y a la sombra de una presencia palpitante. El meditado estudio de sus delicados pries puede facilitar a los jefes de cámaras el acertado empleo de agujas en los proyectores. El contacto con tan portentosa teoría de la luz, sugirió inteligentes juegos de haces, provocando nuevos efectos y aumentando artificialmente las dimensiones reales del escenario en favor del montaje simultáneo de decorados, tan importante en el aspecto económico.

Un terreno inexplorado se abre a los pies de los cinematografistas españoles, por obra y gracia de un fecundo pintor de España, que, sobre leves reminiscencias de Miguel Ángel Caravaggio, edifica sus soberanas concepciones de «volúmenes», influyentes de manera decisiva en Zurbarán y Hals, Velázquez y Rembrandt.

Quede sólo cobizado el tema. El tesoro que nos legó «Ribera, el Grande», bien merezca el que plumas más autorizadas, al extraer de su Estudio sensacionales revelaciones, coloquen un jalón más en el pujante esplendor de la futura cinematografía española. Con esto aprenderíamos mucho, quienes de verdad la miramos con buenos ojos enumerados.

Si hemos de ser sinceros, reconocemos que las tres manifestaciones del Arte Plástico la que ha brotado en nuestro suelo con mayor pujanza ha sido la Pintura. Justificadas preferencias personales por las grandiosas concepciones arquitectónicas de un Juan de Herrera o por las tallas sublimes de un Martín Montañés, no bastan para rectificar nuestro aserto. La semilla del «Arte de Apelles», difundida por los vientos de diversas culturas, encuentra en Iberia un terreno fértil y esponjoso, que, en el ekuberante esplendor de nuestro siglo XVII, alumbrará esas joyas pictóricas, asombro del mundo y orgullo de los españoles.

Nunca fué nuestro pueblo «campo trillado» para ajenas voluntades. Codiciosos piratas políticos obtuvieron, entre nuestros hermanos, no muy cordial acogida, fueran Césares o Napoleones. Si a corrientes religiosas nos referimos, la perversa antorcha del triste Lutero se ve inesperadamente detenida ante nuestra serena barrera contrarreformista. En el campo de las Letras, y frente a la estrecha «sigla» de cánones católicos, irrumpe la genial fórmula lópita, con la que el llamado «Colón del Teatro» integra todo el aliento del espíritu hispánico. Y la aparición de los grandes movimientos culturales extranjeros, lejos de significar un sometimiento, provoca en nuestros montañas un eco profundo de significación personalista. Por eso, al Renacimiento italiano, España responde con el Barroco. Frente al universalismo frío, el ardiente individualismo. Ante la simetría inmóvil, la fuerza en movimiento.

Y, vigoroso y profundo como ninguno, un español austero, de alma grande, que, sin ruido, sencillamente, derrama por el mundo las esencias de su genio. Nace en Játiva. Vive en Nápoles. Se llama Juan José de Ribera.

He aquí un nombre que debiera estar grabado a fuego en la mente de cuantos dedicamos nuestras ansias a elevar el rango de nuestra cinematografía. Porque toda la obra riberiana constituye una soberbia producción del mejor cine. Y, para colmo, de un cine de características y matices auténticamente españoles. El trazo varonil de sus pinceladas armoniza genialmente esa mezcla de realismo crudo y de sutil idealismo, cuya eterna tensión constituye la medula de nuestro espíritu.

“Ribera, maestro de cinematografía” por Alfonso Acebal. Revista “Primer Plano”, Madrid, 9 de diciembre de 1945.

MIRADOR DE SEGOVIA, EN TRES SECUENCIAS
(III)
HABLANDO CON ALFONSO ACEBAL
CON
director adjunto español de
"ERASE UNA VEZ"
Por Ramón Eugenio de Goicoechea



ALFONSO Acebal, uno de los más auténticos valores del cine español, nació en Oviedo en 1921. Lleno, por igual, de juventud que de experiencia, su nombre está en esa línea —tan reducida, por desgracia— de que se espera, contra el marasmo y la facilidad actual, casi común, una renovación de nuestro cine. Una reacción, mejor, que le permita encontrarse a sí mismo. Licenciado en Filosofía y Letras, concluyó Acebal sus estudios universitarios trabajando con Sáenz de Heredia, como ayudante, en «El destino se disculpa». Luego, con Edgard Neville, de ayudante, igualmente, intervino en «El marqués de Salamanca», para, a seguido, de nuevo con Sáenz de Heredia, rodar «Don Juana». Como director, ha realizado dieciséis documentales, sobre guión propio, vertiendo en imágenes temas y problemas de la máxima actualidad y de comprometida realización: ferrocarriles, aviación, música, accidentes de carretera, son algunos de ellos. En el mismo género documental, para la Cadena de Televisión del Este de los Estados Unidos, ha dirigido seis películas tratando de bailes populares españoles.

Seis meses en Hollywood

Insatisfecho consigo mismo y lleno de la mejor curiosidad, creyendo —y creyendo bien— que un director cinematográfico no se improvisa ni se genera espontáneamente —en el cine, no hay más milagro que el hijo del estudio, el trabajo y la eficacia, a partes iguales—, en 1949 se trasladó a Hollywood, donde permanece seis meses. Allí, entra y sale de los Estudios, mira, ve y deduce —lo que no para todos es coincidente— y envía crónicas a PRIMER PLANO. Como buenos amigos, cuenta a Douglas Fairbanks, Walter Pidgeon y Linda Darnell. Con ellos asiste a la concesión del Oscar, que no le impresiona demasiado. Acebal, para su bien, no es hombre de esos. Después, Acebal está en Segovia, como director español adjunto a Hugo Fregonese, que rueda «Érase una vez», con Joan Fontaine y Louis Jourdan. Amigo de estos días —pero, creo, amigo para siempre—, mi director, también, en más de una escena y de un paso, el diálogo con Acebal —sobre todas las cosas, un hombre inteligente y fino, valga la palabra— lleva a urgencias inaplazables que nuestro cine no puede descuidar: si el cine es arte y expresión, debe estar al servicio de sus dos funciones. Antes de la cena —primero en «La Suiza», de la plaza Mayor, y, luego, en el bar del

Joan Collins y Louis Jourdan en una escena que rodaron a la sombra de los arboles de la catedral en el patio de una casa segoviana que conserva todo el aroma del tiempo pasado, delictiva la marcha inaplazable del reloj en este prodigio de la ciudad conservada entre el respeto de todos sus vecinos.

Hugo Fregonese ensaya una escena con Joan Fontaine, que en esta caso representa a Ginevra, dama a la que el destello fingido de la jurta le resta reservada una amarga muerte en la espesura del bosque. Con cara de víctima la estrella escucha los últimos consejos de Fregonese.



PRIMER PLANO
revista española de cinematografía
Dirección: ADRIANO DEL VALLE
Redacción: FERNÁN GONZÁLEZ 88
Teléfs 245092 y 245091
Madrid, 27 de julio de 1952
Administración: BAROUIL, O. 18
Teléfs 229254 y 214450
Año XII — Núm. 514

“Mirador de Segovia, en tres secuencias (III). Hablando con Alfonso Acebal, director adjunto español de “Érase una vez” por Ramón Eugenio de Goicoechea. Revista “Primer Plano”, Madrid, 27 de julio de 1952.

PRIMER PLANO

revista española de cinematografía

Director: ADRIANO DEL VALLE
 Redacción: FERNAN GONZALEZ, 28
 Teléfs. 265092 y 265091
 Madrid, 10 de abril de 1949 • Año X. - N.º 443

HOLLYWOOD

INSATISFECHO

Por ALFONSO ACEBAL



niado, lo ha sido por unanimidad, y es el veterano inglés *Helen Heckroth*, por su portentosa labor en esa suma de perfección que se llama *The Red Shoes* («Zapatitos Rojos»), película que, también con verdadera justicia, ha recibido el «Oscar» a la mejor música de drama o comedia.

Y la fila de veintitres estatuas iba acortándose en la mesa presidencial, mientras *Claire Trevor* era aplaudida como primera actriz secundaria y se premiaban *Easter Parade*, por la mejor música de película musical; *Boys and Girls*, en calidad de mejor canción original —cantada por Bob Hope en «The Paleface» («Rostro Pálido»); *The Snake Pit* («La Serpiente Filosa»), como sonido más perfecto; *Portrait of Jennie*, por sus efectos especiales; *The Search* («La Búsqueda»), por su argumento, y, en corto metraje, *Symphony of a City*, de la Fox, en la clase de un rollo; *Soad Island* («La Isla de las Focas») de Walt Disney, en la clase de dos rollos, y, en dibujos animados, *The Little Orphan*, de Fred Quimby, para la M. G. M.

Lo cierto es que a la expectación han seguido los comentarios inabarcables, medrados unos, agrios los más, apuntando algunos razones económicas en la elección de *Hamlet*, irritados otros por el total olvido de *Ingrid Bergman*, y molestos todos por que su amigo o favorito no fue comprendido en toda su grandezca. El sordo torrente de murmuraciones y desasosigos se ha ido atomizando, en suaves y charlatanesas del enorme Hollywood.

Hollywood y abril 1949

Casi del anonimato a la fama. En «El despertar» —ustedes la recordarán— era la granjera. En «Días sin hue-llas», la novia del entozmo de «admirum tremens». Buena actriz. Pero nada hacía suponer su triunfo sobre *Ingrid Bergman*, *Olivia de Havilland*, *Jennifer Jones* y *Barbara Stanwyck*, todas ellas batidas por Jane. Su biografía es muy sencilla: Nacida el 1 de enero de 1914 en St. Joseph. Desde 1936 ha interpretado las películas «My Man Godfrey», «Cain and Mabel», «Scurt Blonde», «Larceny Inc», «My favorite Spy», «Footlight Serenade», «Princess O'Rourke», «The Animal Kingdom», «The Dough girls», «Make your own bets», «Crime by Night», «One More Tomorrow», «Cheyenne» y «Magic Town». Está casada con Donald O'Reagan. Fue premiada con el título de «La mejor mamá de Hollywood».

Los ocho días que han mediado entre la proclamación de los premios cinematográficos anuales concedidos por la Asociación de Corresponsales Extranjeros en Hollywood y el solemne acto que acaba de tener lugar en el Teatro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, en Beverly Hills, han constituido una serie ininterrompida de indagaciones, comentarios, llamadas telefónicas y chicheos en Clubs nocturnos, acerca de los posibles candidatos a esta consagración artística que suponen los «Oscar». En contra de la opinión general, que esperaba una divergencia en el juicio valorativo de ambos organismos sobre los méritos acumulados en el año 48 por la producción mundial, la Academia ha coincidido, en líneas generales, con el criterio de la «H. F. C. A.», desentendiéndose de competencias ajenas a su función estimuladora y objetiva.

La más alta institución del cine americano ha venido a dar su visto bueno para la entrada en la historia del Cine a *Hamlet*, otorgándole los «Oscar» a la mejor película del año, al mejor actor (*Lavercus O'Brien*), a los mejores decorados y al mejor vestuario en blanco y negro, rindiendo un emocionado tributo a la cinematografía inglesa en las cálidas palabras de Robert Montgomery, secretario de la Corporación y Maestro de Ceremonias durante el acto. El magnífico esfuerzo de los Estudios británicos, no solamente por la conquista de mercados, sino por una dignificación de la pantalla —tan castigada por estos años de vulgarización— ha sido comprendido por este Hollywood, cuya actual crisis no ha logrado anular su olfato de buen patrio de prensa.

Sin embargo, el héroe de la noche, el nombre que siete micrófonos han lanzado a siete millones de radio-ventes la figura sencilla y casi asustada, que ha reunido constantemente miradas y objetivos, ha sido *Jane Wymán*, seleccionada nuevamente como la mejor actriz mundial por su maravillosa interpretación de sordomuda en *Johnny Belinda*. Su significación como representante genuina del actual estilo de interpretación cinematográfica, fué acertadamente trazada por Jean Hersholt, el veterano actor, hoy presidente de la Academia, al brindar por cuanto el mundo espera de sus futuras actuaciones.

Por tercera vez ambos premios se dirigieron a las mismas personas. Ahora en la familia *Huston*, que ya acapara las portadas de todas las revistas. *John* volvió a ser reclamado para recibir las doradas estatuillas concedidas a la mejor dirección y al mejor guión, en «El Tesoro de Sipta Madre», y su padre *Walter* fué honrado como el más sobresaliente actor secundario, actuando en la misma película. La compensación de ambos durante el rodaje, sumada a los respectivos valores individuales, les ha colocado en una cima ganada a pulso, que esperamos no se esfume entre los vapores del éxito.

Juana de Arco —según opinión del americano medio, muy superior en conjunto a *Hamlet*— obtuvo los galardones a la mejor fotografía y decorados en color, seleccionándose como primera fotografía en blanco y negro y mejor montaje, *The Naked City*. El director artístico —que en España llamamos «decorador»— pre-

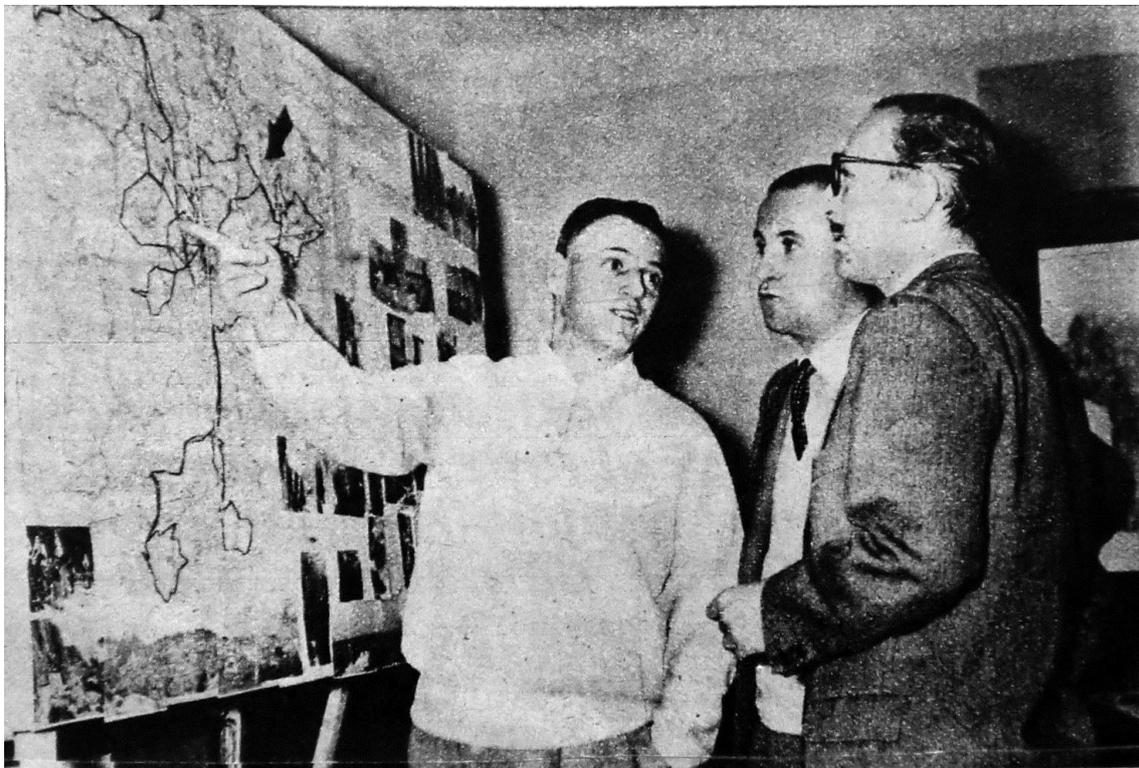
Millones de espectadores contemplan hoy este rostro: Jane Wymán, a la que Hollywood ha otorgado el título de la mejor actriz



«Hollywood insatisfecho» por Alfonso Acebal. Revista «Primer Plano», Madrid, 10 de abril de 1949.



Reseña sobre el interés del director Hugo Fregonese en realizar un film sobre la figura del toro. Alfonso Acebal es citado como productor español. Revista “Los Angeles Times”, Los Angeles (U.S.A.), 8 de febrero de 1955.



La prensa publica esta instantánea en la que el director Stanley Kramer y el adjunto español Alfonso Acebal explican, sobre el plano, los escenarios elegidos para rodar el film *Orgullo y pasión* (1957). Revista “Triunfo”, Madrid, 23 de noviembre de 1955.

"Primer Plano"
en Hollywood

NOCHE DE GALA EN HOLLYWOOD



Sir Laurence Olivier en «Hamlet», que ha obtenido también dos «Globo Dorado» y dos «Oscar»



El célebre operador mejicano Gabriel Figueroa con el «Globo Dorado», con nuestro colaborador Alfonso Acebal, durante el acto de la entrega

Jane Wyman y Lew Ayres en «Johnny Belinda», que en un mes ha conquistado dos altos premios distintos



HOLLYWOOD, marzo.—No cabe duda de que la complejidad de esta hora que vivimos va disminuyendo visiblemente el poderío, hasta ahora feroz, de los grandes trust: industriales y financieros. El hacer y deshacer omnipotente ante los siete teléfonos de una lujosa mesa de despacho exige ya haber aprobado varios cursos de «alta mano izquierda». Ello obliga a los magnates de esta ciudad, mucho más sencilla, conservadora y doméstica que cuanto la propaganda nos ha venido contando, a pulsar y mimar proveientemente algunos resortes de máxima importancia para el resultado de sus producciones, uno de los cuales se llama «H. F. C. A.» (Asociación de Corresponsales Extranjeros en Hollywood).

Las crónicas que surcan constantemente los teletipos de esta sólida entidad son devorados a las pocas horas por 500 millones de lectores de los cinco Continentes, y director, actor u operador que no reciba su visto bueno tiene contados sus

días en los «plateaux» californianos. Naturalmente, esta «sana dictadura» sobre la producción pedía una compensación, al mismo tiempo estimulante, y con este fin fue creado el premio anual *Globo Dorado*, que la «H. F. C. A.» otorga a la más sobresaliente actuación mundial en cada rama de la cinematografía, y cuya solemne entrega ha tenido lugar, hace unas horas, en el Salón de Flores del Hotel Hollywood-Roosevelt.

A los postres de un banquete de 600 cubiertos, en que ha hecho una de sus raras apariciones colectivas casi todo el ejército de técnicos, estrellas y «favoritos», de nombres y rostros familiares en todas las latitudes, la corpulencia elegante de Vincent Price, actuando como ingenioso y perfecto Maestro de Ceremonias, y haciendo gala de su exacto acento británico, fue bosquejando brevemente la personalidad de los galardonados, mientras corresponsales de todas las razas y lenguas les entregaban el Globo Dorado, pronunciando aquellos unas juocosas o emocionadas palabras ante los micrófonos para todo el país.

Abrió marcha la joven y espléndida belleza de la sueca Marta Toron, aceptando, en nombre de sir Arthur Rank, el premio a la mejor película extranjera por su ya famosa *Hamlet*, que de esta forma confirma su éxito, y añadiendo otro «Globo» por la labor de sir Laurence Olivier, designado como el mejor actor mundial, y representado en la entrega por su fraternal amigo el dinámico Douglas Fairbanks.

Como primera actriz fue elegida, por unanimidad absoluta, la suave y elegante Jane Wyman, en recompensa a su portentosa creación de la muchacha muda en «Johnny Belinda», escuchando la más estruendosa salva de aplausos de la noche, mientras docenas de operadores captaban su rostro emocionado desde todos los ángulos.

John Huston —hijo del conocido Walter— recibió el premio al mejor director, por la adaptación y dirección de «El tesoro de Sierra Madre», y con sus ojos de conejo, encaramados en sus dos metros de estatura, hubo también de enfrentarse con micrófonos y cámaras, resaltando certeramente en breves palabras la importancia de la sinceridad en la labor de quien quiera dirigir películas. A continuación recibió, en nombre de su padre, el «Globo» concedido al mejor actor de carácter, por su trabajo en la misma película, que fue por tercera vez honrada al recibir, compartiéndolo con «Johnny Belinda», el premio a la mejor película americana del año 49. El «todopoderoso» Jack L. Warner, con ironía, gracia y soltura, recibió el codiciado «Doble Globo» como productor de ambas y director-general de los Estudios en que fueron realizadas.

El triunfo de estas dos películas sólo es comparable al alcanzado por la suiza (producida para la Metro) «The Search» («La busca»), que ha reunido tres premios: como la producción que con más fuerza ha promovido el mutuo entendimiento entre los pueblos, siendo recibido por su director, Fred Zinneman; como el mejor guión original, recibido por su diálogo como la mejor interpretación juvenil, recibiendo, en nombre del ya célebre Jean Jandl, de nueve años, Dean Stockwell, de su misma «quinta», hijo del periodista en «Gentlemen's Agreement».

El galardón a la mejor música fue otorgado —también por unanimidad— a la partitura de «Red Shoes» («Zapatos rojos»), realizada en Inglaterra, y que está obteniendo aquí tan apoteósica como justa acogida. Y al «Globo» correspondiente a la mejor actriz de carácter fue ofrecido a Ellen Corby, por su actuación en «Remember Mama», quien, entre un llanto acongojante y pegadizo, balbució unas palabras de gracias.

Intencionadamente he dejado para el final la concesión del premio a la mejor fotografía mundial del año. En expectante silencio escuchó el auditorio las sencillas palabras con que este «mago» de la luz y la sombra, que se llama Gabriel Figueroa, aceptó el alto galardón, no en mi nombre —dijo—, sino en el de mi gran país, México. Estruendosos aplausos premiaron las maravillas que, con su aire modesto y distraído, supo arrancarle a la cámara durante el rodaje de «La perla» y que ahora le han producido este sincero y caluroso homenaje de Hollywood.

Terminado el acto, se ha abierto el turno de abrazos y obsequios, y a estas horas todavía seguirán las Parkers rubricando miles de autógrafos. —ALFONSO ACEBAL.

«Noche de Gala en Hollywood» por Alfonso Acebal. Revista «Primer Plano», Madrid, 3 de abril de 1949.

3.2. FOTOGRAFÍAS

  **SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO**
GRUPO DE CINEMATOGRAFIA
SUBGRUPO DE TECNICOS 

D. Alfonso Acibal M. Confort
Especialidad Dirección
Categoría 1er Ayudante
Domiciliado en Ferraz, 72

Censado **profesionalmente** con el n.º 392
Madrid, 2 de Julio de 1951

El interesado, Alfonso Acibal
El Jefe Nacional, [Signature]

El número de este Carnet deberá figurar **obligatoriamente** en todos los contratos que realice el titular.

  **SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO**
GRUPO DE CINEMATOGRAFIA
SUBGRUPO DE TECNICOS 

D. Alfonso Acibal M. Confort
Especialidad Artes metraje
Categoría Realizador
Domiciliado en Madrid
Barraza, 72

Censado **profesionalmente** con el n.º 552
Madrid, 1 de Diciembre de 1951

El interesado, Alfonso Acibal
El Jefe Nacional, [Signature]

El número de este Carnet deberá figurar **obligatoriamente** en todos los contratos que realice el titular.

Carnets del Sindicato Nacional del Espectáculo.



Tomas del rodaje de sus cortometrajes documentales.





Filmación de maquetas para sus cortometrajes documentales.



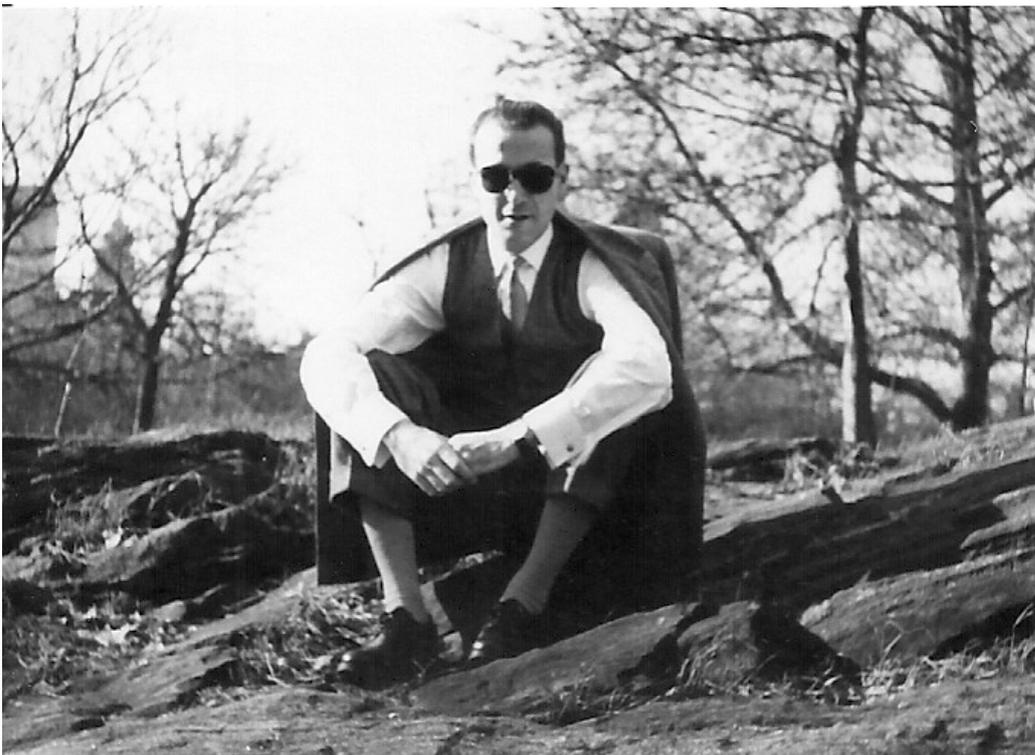
Dedicatoria de Sáenz de Heredia: "Para Alfonso Acebal, gran amigo, con un fuerte abrazo y con mi confianza en tu labor futura". Tras haber trabajado en *El Destino se disculpa* (1945).



Acebal, durante sus visitas a los estudios de *Hollywood*, envió crónicas a diferentes medios de prensa donde describía sus encuentros y vivencias. El Jefe del Departamento de Montaje de los estudios “Warner”, Seth Larsen, explica a Acebal hasta dónde ha afectado a los técnicos la actual crisis de producción, durante un descanso del rodaje.



Fotografías de Nueva York (arriba y abajo). Septiembre de 1948.





Visita a la Universidad de Berkeley (Boston).



Llegada a San Francisco.



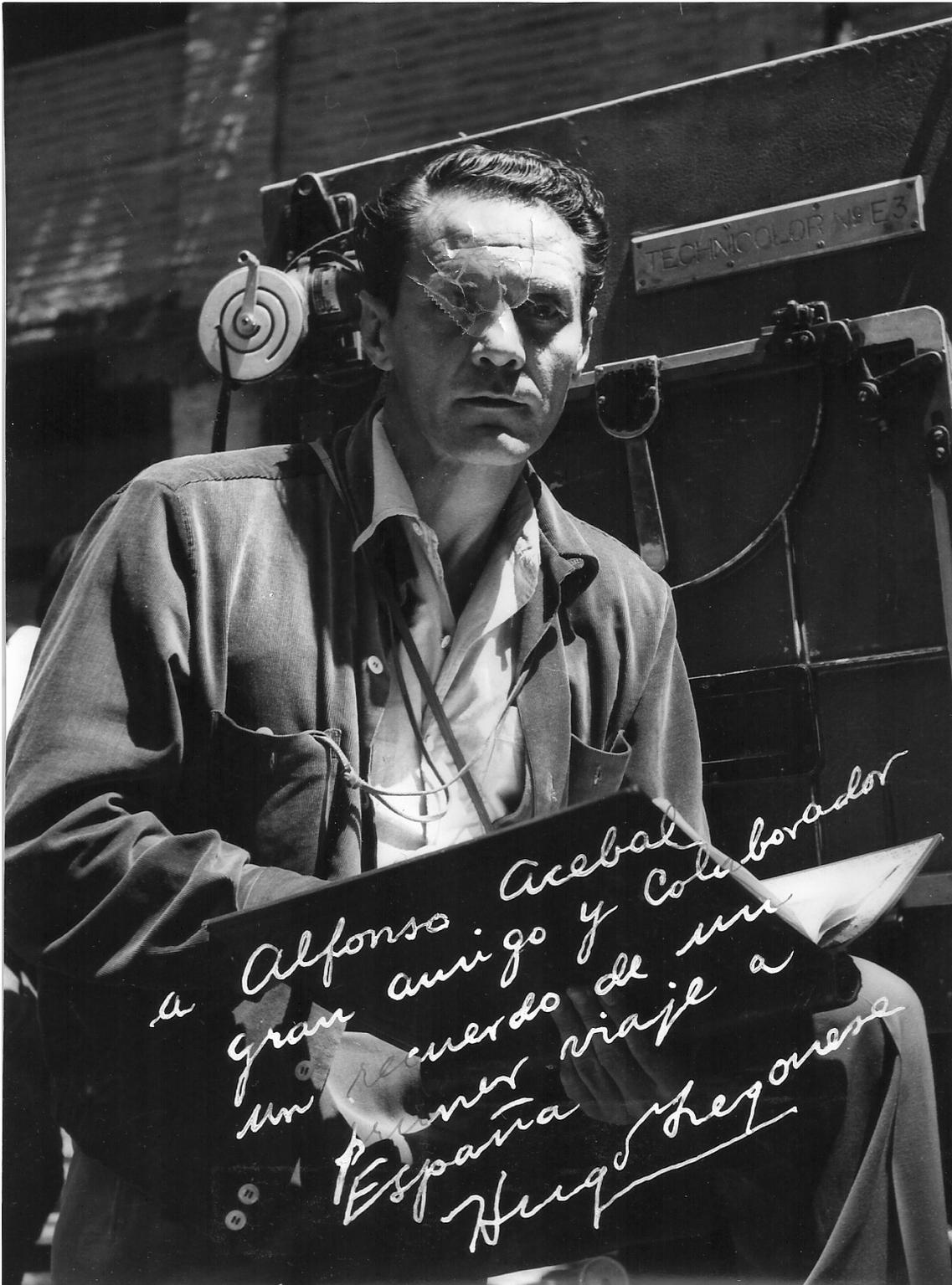
Acebal viaja en el tren Pennsylvania Railroad con destino Nueva York. Allí se dirigirá al aeropuerto para regresar a Madrid.



Acebal junto al actor Cantinflas.



Los actores Evelyn Keyes y Cantinflas en el rodaje en Chinchón en el film *La vuelta al mundo en ochenta días* (*Around the World in Eighty Days*, Michael Anderson, 1956).



Dedicatoria del director Hugo Fregonese a Acebal tras haber trabajado juntos en *Decameron Nights* (*Tres historias de amor*, 1953)



Cartel del estreno del film *Decameron Nights* (*Tres historias de amor*), que tuvo lugar el 11 de febrero de 1954 en el Palacio de la Música (Madrid).

AGRADECIMIENTOS.

A mis directores Dra. Anna Casanovas y Dr. José M^o Caparrós; a Mariano Parrondo (Filmoteca Española); al guionista Carlos Blanco; al atrezzista Julián Mateos; el decorador Gil Parrondo; a la Filmoteca de Generalitat de Catalunya; a la Filmoteca Nacional de Madrid; a José Bonifacio Lorenzo Benavente, presidente de la Filmoteca de Asturias; a mis compañeros de doctorado por su ayuda y comprensión, y a la Familia Ruisánchez Acebal por permitirme realizar este trabajo.