



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L' ART

El corto y mediometrage musical español en la década de los años 30

Tesis doctoral

Programa de doctorado
3130 Historia del Arte

Presentada por Ester Algarra Santacreu
Dirigida por Carlos A. Cuéllar Alejandro

València, mayo de 2023

Índice

Resumen

Agradecimientos

PRIMERA PARTE

1	Estado de la cuestión	10
1.1	La coetaneidad	13
1.2	La perspectiva franquista	16
1.3	Un cambio de rumbo: la transición democrática	18
1.4	El cierre de siglo	24
1.5	El nuevo milenio	28
1.5.1	2001-2011	29
1.5.2	2011-2021	33
2	Introducción	39
3	Objetivos	46
4	Metodología	51
4.1	Material bibliográfico	53
4.2	Material fílmico	54
-	El corpus fílmico	54
-	El análisis fílmico	70
4.3	Estructura	74
5	Marco teórico	77
5.1	El género musical versus la categoría estética de lo musical	78
5.2	Hipertextualidad y metadiscurso	89

SEGUNDA PARTE: EL CORTO Y MEDIOMETRAJE MUSICAL ESPAÑOL (1931-1940)

6	La cinematografía española durante los años treinta: una aproximación a su contexto histórico.	99
6.1	La proclamación de la II República	102
6.2	Arte y cultura	104
6.3	El cine, ¿acaso un espejo de la realidad?	109
6.4	Los mecanismos censores	112
6.5	Llegada y consolidación del sonido óptico	116

6.6	Nuevos retos en el lenguaje audiovisual.....	120
6.7	Nuevos tiempos.....	124
6.8	Una mirada plural	128
6.9	El cineclubismo.....	130
6.10	El alzamiento militar.....	134
6.11	¿Proteccionismo?	141
6.12	Pervivencias y rupturas	142
7	Conquistados y conquistadores: identidad nacional y regímenes de producción .	149
8	La industria del cortometraje: precedentes, auge y decaimiento del formato	194

TERCERA PARTE: EL CORPUS FÍLMICO

9	Filmes conservados	220
9.1	<i>El fava de Ramonet</i> de Andreu i Moragas (1933)	221
9.2	La trilogía Una de... de Eduardo García Maroto	285
9.3	<i>¡Nosotros somos así!</i> de Valentín R. González (1936)	442
9.4	<i>Luna gitana</i> de Rafael Gil (1939).....	503
	Casos especiales.....	618
9.5	<i>En los pasillos del Congreso</i> de Ricardo García (K-Hito) (1933).....	619
9.6	<i>Radio RCA</i> de Enrique Ferrán “Dibán” (circa 1935).....	624
9.7	<i>Elai-Alai</i> de Nemesio Sobrevila (1938).....	639
9.8	<i>Inspiración</i> de Rafael Martínez (1940).....	645
10	Filmes no conservados	656
10.1	<i>El nocturno de Chopin</i> de Ramón Martínez de la Riva (1933)	662
10.2	<i>Patio andaluz</i> de Hard Loeser (1933).....	667
10.3	<i>Saeta</i> de Eusebio Fernández Ardavín (1933).....	669
10.4	<i>Besos en la nieve</i> (1934)	671
10.5	<i>Romanza rusa</i> de Florián Rey (1934)	675
10.6	<i>Brochazos criollos</i> de Al del Río (1935)	682
10.7	<i>¡Corre, mulilla!</i> de Benito Perojo (1935)	685
10.8	<i>Un cuento de Navidad</i> de José Luis Sáenz de Heredia (1935)	688
10.9	<i>De Madrid al cielo</i> de Ricardo R. Quintana (1935)	693
10.10	<i>Ir por lana</i> de Fernando Delgado (1935).....	696
10.11	<i>¡Soy un señorito!</i> de Florián Rey (1935)	701
10.12	<i>El veneno del cine</i> de Mauro Azcona (1935).....	704

10.13	<i>Do, re, mi, fa, sol, la, si</i> de Edgar Neville.....	706
10.14	<i>Artistas precoces</i> de Julio Salvador (1936)	709
10.15	<i>¡Quién supiera escribir!</i> de Raymond Chevalier (1936).....	712
10.16	<i>A Federico García Lorca</i> de Justo Labal (1937)	717
10.17	<i>Cantando y bailando</i> de Alberto G. Nicolau (1938)	723
10.18	<i>La danza</i> de Paco Ribera (1938).....	725
10.19	<i>Sueño musical</i> de Justo Labal	729
10.20	<i>Contraste</i> de Joaquín Cuquerella (1940)	732
10.21	<i>Noche de San Juan</i> de Rafael Martínez (1940)	734
11	CONCLUSIONES	736
12	FUENTES	761
12.1	Bibliografía	762
12.2	Hemerografía	785
12.3	Webgrafía.....	794
13	ANEXOS.....	795

Resumen

A pesar de que han llegado hasta nuestros días multitud de reseñas procedentes de fuentes hemerográficas, así como otros materiales gráficos tales como carteles o programas de mano, que atestiguan la presencia e importancia de los llamados filmes de complemento en la programación de las salas españolas durante la década de 1930; la mayoría de los discursos historiográficos sobre este periodo apenas se hacen eco de esta parte de nuestra cinematografía.

Por supuesto, el elevado porcentaje de patrimonio audiovisual no conservado de estos años -se estima que cerca de un noventa y cinco por cien- dificulta el conocimiento del papel que estas cintas de corto y medimetraje desempeñaron en el entramado de la industria fílmica española y en los hábitos de consumo del espectador de la época.

Así pues, la presente tesis nace con el objetivo de aproximarse al contexto de producción, distribución y exhibición de dichas cintas de corto y medimetraje, centrándose en aquellas de naturaleza musical por constituir no solo una muestra destacable en un momento en que la irrupción del sonido sincronizado transformaba los parámetros de la industria a nivel mundial, sino también por el interés personal de la autora de estas páginas.

Con este fin, se han recopilado y analizado las escasas producciones musicales conservadas íntegra o parcialmente, al igual que aquellos títulos hoy perdidos cuya narrativa, estilo y tendencias musicales se ha intentado conocer a través del estudio complementario con otras fuentes.

En definitiva, se ha procurado delimitar un corpus fílmico y una metodología que permitiese, mediante un análisis comparativo, extraer algunas características comunes a estos filmes; aprovechando además para recordar su presencia y su valor dentro de la historia del cine español, y para reivindicar a su vez la necesidad de revisar continuamente los distintos discursos historiográficos contruidos sobre este periodo de nuestra historia.

Palabras clave: Cine español, musical, cortometraje, metodología, discurso historiográfico, II República

Agradecimientos

A lo largo de este proceso muchas han sido las circunstancias vividas y muchas las personas que han formado parte del camino. Un camino por el cual, aunque muchas veces se me antojaba solitario, en realidad he transitado acompañada desde el primer hasta el último paso. No puedo menos que agradecer todo y a todos los que han formado parte de él.

Al persona técnico y administrativo de las bibliotecas, archivos y filmotecas de todo el territorio español, sin cuya dedicación constante y anónima la investigación se convertiría en una labor, sino imposible, casi titánica.

A mi director, el Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro, quien durante todos estos años ha hecho las veces de colega profesional, compartiendo conmigo sus conocimientos y experiencia investigadora; de editor, supervisando con detalle mis escritos y asesorándome sabiamente sobre su contenido y sobre mi estilo; y de amigo, brindándome la calidez de sus palabras en algunos momentos difíciles.

Por último, a todos aquellos seres que, por un motivo u otro, deseaban compartir su tiempo conmigo y hubieron de esperar pacientes un momento que, por desgracia, en algunas ocasiones no llegó.

A todos, gracias.

PRIMERA PARTE

1 Estado de la cuestión

A pesar del tiempo transcurrido, en el estudio y la comprensión de la cinematografía española de la década de los treinta se nos muestran todavía algunas carencias. Sin duda, la escasez de fuentes primarias constituye una contrariedad de primer orden que lamentablemente parece insalvable, pero igualmente dificulta las investigaciones sobre este periodo el hecho de que haya estado condicionado durante años por unas líneas de interpretación historiográfica determinadas.

Nos referimos especialmente a dos tendencias.

Por un lado, la construcción casi en exclusividad del discurso historiográfico concerniente a esta etapa sobre las realizaciones en formato de largometraje (un rasgo que en realidad es extrapolable a la mayor parte de los periodos de nuestra y de otras cinematografías), y ello a pesar de la relevancia socioeconómica y cultural de la que gozaron los cortometrajes, *sketch* o películas de complemento en ese momento; una importancia manifestada a través las abundantes reseñas hemerográficas, de su presencia en las carteleras, de su publicidad en programas de mano e incluso en *hits* radiofónicos, o gracias a las estructuras departamentales de grandes productoras como Cifesa o Filmófono.

Por otro lado, las miradas sobre esta cinematografía tampoco han sabido permanecer ajenas a los prejuicios de cariz ideológico que en general han supeditado el estudio del cine español, el cual acostumbraba a ser parcelado en base a ciclos políticos tales como la II República, el franquismo o la transición democrática. Esta medida se ha justificado en las características ciertamente existentes y diferenciadoras de cada periodo; sin embargo, parece olvidar el constante juego de rupturas y permanencias inherente a las sociedades humanas, así como la naturaleza empresarial de iniciativa privada -en algunos puntos ajena a los sistemas gubernamentales- que constituye la base de la industria

cinematográfica española. Veremos más adelante con detalle qué percepción del llamado “cine republicano” ha sido la dominante en cada momento histórico, centrándonos especialmente en el valor que cada tendencia ha dado al estudio del cine realizado durante la II República, al formato de cortometraje y al género musical; e intentando extraer de todo ello algunas deducciones aplicables a los cortometrajes de ficción narrativa de naturaleza musical, puesto que sobre estos no hemos sido capaces hasta el momento de encontrar publicación específica alguna.

Con dicho fin, estructuramos este capítulo mediante una perspectiva cronológica, es decir, contrastando cómo ha evolucionado el pensamiento académico general en torno a esta materia, abarcando bibliografía desde la misma década de los treinta hasta el 2021 y reseñando las fuentes más destacadas, así como sus carencias y contribuciones principales. En este sentido, cabe insistir en que nuestro objeto de estudio no ha sido abordado específicamente en investigaciones previas, pero creemos oportuno matizar que, a nuestro parecer, esta falta de publicaciones no se debe a que dicha línea de investigación sea estéril o superflua, sino más bien -como apuntábamos al inicio de esta página- a la falta de materiales y a las modas en la construcción del discurso historiográfico.

Antes de entrar en materia, compartimos con el lector que en nuestra búsqueda de información hemos consultado textos muy diversos. Por una parte, se han manejado tanto publicaciones monográficas (libros, capítulos de libros, o actas de congresos) como seriadas, principalmente artículos de revistas especializadas; así como algunos fondos de archivo de filmotecas de ámbito nacional. Algunas de estas fuentes son de naturaleza genérica como diccionarios, manuales o catálogos, y otras están versadas en temas más concretos. Asimismo, se ha tenido en cuenta la información aportada desde publicaciones de otras áreas de conocimiento, íntimamente ligadas al arte cinematográfico, como la

literatura o la música, máxime esta segunda cuando nos movemos entre títulos de naturaleza musical.

1.1 *La coetaneidad*

Durante la década de los treinta, además de las numerosas críticas escritas por periodistas especializados sobre el “estado de salud” del cine español, se publicaron ensayos como el de Villegas López (1936)¹, un texto reflexivo sobre la crítica y la teoría del cine, o compendios de artículos como el de Jarnés² (1936), otro miembro del CEGI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) que trató en esta publicación sobre la relación del cine, la literatura y la pedagogía, el cine de animación o algunos grandes nombres principalmente del cine europeo y norteamericano. Más conocido resulta el aporte de Rafael Gil (1936) en el cual, además de recoger el manifiesto fundacional del mencionado GECI, ensalza el estilo y grado de perfección alcanzado por el cine silente norteamericano frente al de otros países productores, una postura que le diferencia de buena parte de la intelectualidad y la crítica española, aunque también dedica unas duras palabras a la decadencia de los temas narrativos en el cine *made in Hollywood*:

El resultado de todo esto fueron aquellos cuatro primeros años de cine parlante, en los que acudir a la proyección de cualquier film fabricado en Hollywood era someterse a un verdadero tormento visual y auditivo. La pantalla perdió sus límites infinitos y se convirtió en un simple escenario donde dialogaban unos señores víctimas de preocupaciones inaguantables. El público, como es lógico, se aburría mucho con todo esto, pero no tenía más remedio que reconocer que ese cine no era ni ingenioso ni vacío ¡Era trascendental! (p. 24).

¹ A este crítico y escritor también pertenecen otros títulos como *Espectador de sombras: crítica de films* (1935), *Hoy en el cinema español. Posibilidades, problemas, soluciones* (1938) y *Oro en el cinema* (1938)

² En los últimos años se han reeditado varios libros de este crítico cinematográfico, además de publicarse en el 2003 *Epistolario, 1919-1939* y *cuadernos íntimos*.

En general, tampoco es alegre su visión sobre el cine español, que -comparativamente con Estados Unidos, Alemania y Rusia- le parece manco de infraestructuras de producción, de guionistas especializados y de centros de formación dramática y técnica. En definitiva, un escrito centrado en reflexionar sobre el estado del cine nacional, con sus pros y sus contras (“nuestra actitud es aún indecisa, y oscila, como un péndulo, entre el optimismo y el pesimismo”, p. 49), pero que, como los anteriores, no versa en ningún momento sobre el formato del cortometraje ni en torno al cine musical, y en los cuales tampoco hay referencia alguna a los filmes objeto de nuestra investigación.

Tampoco las hay en en Guillermo Díaz-Plaja (1930); un escrito articulado en tres bloques (*estática, mecánica y dinámica*), donde nuevamente se compilan algunas reflexiones publicadas en el *Mirador* y en *La gaceta literaria* sobre el arte, la narrativa, el humor, la mímica y la fisonomía, entre otros temas; ni probablemente las haya en la tesis doctoral inédita de Gonzalo Menéndez Pidal, *Elementos expresivos del cinema*, aunque no nos ha sido posible acceder a este material.

Asimismo, datan de este periodo las teorías recapituladas en Gómez Mesa (1936), a raíz del Congreso Internacional de Cinematografía de Educación y Enseñanza, celebrado en Roma en abril de 1934, donde la atención vuelve a dirigirse hacia el valor documental del cine, el carácter pedagógico y recreativo de este arte o su validez como herramienta propagandística contra los accidentes laborales. También se incluyen en esta publicación otros textos sueltos en torno al cine infantil, las nuevas formas de expresión fílmica o la necesidad de la intervención estatal frente a la fuerte presencia del cine extranjero; pero, nuevamente, no se trata en ninguna ocasión los temas que a nosotros aquí nos ocupan.

Y otro tanto, de la lectura de Cava (1933), un manual técnico que nos presenta un recorrido histórico desde los precursores, la cronofotografía o los aparatos tomavistas, hasta el periodo de cine sonoro con los procedimientos por inscripción sobre cinta (sonido

óptico), los estudios cinematográficos, el montaje de positivos, la toma de sonidos, la sincronización de ruidos y música, y los estudios sobre el color, el relieve o el proyector continuo. Una publicación, a nuestro gusto, muy interesante puesto que manifiesta ya una conciencia por el cine como una compleja disciplina técnica, pero que, y a pesar de dedicar un capítulo al cine de animación, no aporta luz sobre nuestra materia de investigación.

De igual manera, no obtenemos ninguna información relevante a partir de los detallados listados publicados por Torrontegui (1933), los cuales, no obstante, son útiles si se desea conocer de forma exhaustiva empresas contiguas de diversa naturaleza a la industria fílmica como, por ejemplo, aseguradoras, laboratorios cinematográficos o entidades de limpieza de pantallas y de células foto-eléctricas; así como una reseña, municipio a municipio, de cuántas salas de teatro y de cine hay por población, y de cuántos habitantes constaba cada una de estas. Unos datos que, por otra parte, nos vienen bien porque nos permiten corroborar la importancia que tenía el séptimo arte en la vida cotidiana de la época.

En resumen, las publicaciones monográficas de los años treinta tratan principalmente del panorama de la industria fílmica, así como del fuerte monopolio del cine norteamericano en las salas españolas, aunque también apuntan otras preocupaciones como el valor educativo de los audiovisuales, la importancia latente del documental o la formación técnica necesaria para un buen desarrollo de la herramienta fílmica. Sin embargo, la escasa información sobre el parecer de los críticos e intelectuales coetáneos sobre los filmes de complemento o sobre la significación de lo musical en las producciones del momento, debe de rastrearse con paciencia en la prensa. Así, pues, el lector encontrará a lo largo del presente trabajo referencias continuas a fuentes hemerográficas que quizás

algún día pudieran recopilarse en un único texto para facilitar la labor de los futuros investigadores.

1.2 *La perspectiva franquista*

Sin caer en el extremismo categórico que inmortalizó a José María García Escudero al afirmar que “Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente”³, sí es cierto que la historiografía de la década de los cuarenta tendía a sesgar las producciones de épocas anteriores y especialmente evitaba referencias externas o periodizaciones en base a acontecimientos sociopolíticos o históricos extracinematográficos, de forma que no se dotaba al cine producido durante la II República de un espacio o entidad propios, sino que solía encuadrarse dentro del apartado destinado al análisis del impacto producido en la industria por la llegada del sonido óptico.

En esta línea, se encuentran las aportaciones de Méndez-Leite (1941) quien, a pesar de pincelar su texto con comentarios del ideario fascista y no referirse en el mismo al gobierno de la II República, destaca varias producciones musicales de los años treinta como, por ejemplo, *La traviesa molinera* de Harry d'Abbadie d'Arrast (1934), *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo (1935), *Nobleza baturra* y *Morena Clara* de Florián Rey (1935 y 1936) o *El Gato Montés* de Rosario Pi (1936), añadiendo incluso éxitos de Filmófono de claro talante liberal como *La hija de Juan Simón* de Nemesio Sobrevila y José Luis Sáenz de Heredia (1935), *El bailarín y el trabajador* de Luis Marquina (1936)

³ Recordemos que, en 1954, quien fue en dos ocasiones director general de Cinematografía y Teatro durante el régimen franquista, escribió en *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* que “Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente”, aclarando a continuación que “en 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el *smoking*. Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita”. Una aseveración que, aunque de primeras acostumbra a dejarnos sin palabras, en realidad da mucho que pensar sobre la construcción del discurso historiográfico del cine español.

o *¡Centinela, alerta!* de Jean Grémillon (1937), además de -un dato que puede resultar si cabe más insólito- filmes anarquistas como *Aurora de esperanza* de Antonio Sau Olite (1937) y *Nuestro culpable* de Fernando Mignoni (1938). Curiosamente, en la revisión de este texto hecha en 1965 bajo el título de *Historia del cine español* el autor - probablemente aprovechando la coraza que nos brinda el paso del tiempo- ya alude (por supuesto, sin demasiado entusiasmo) al gobierno republicano como elemento contextual de estos filmes. Sin embargo, y en lo que a nuestro interés se refiere, destacamos como, tanto en uno como en otro escrito, hace referencia a la trilogía *Una de...* Una excepción al ya escaso interés que las películas de complemento despertaban en la historiografía del momento y que seguramente se debiera al éxito comercial del que sin duda disfrutaron estas cintas, así como al hecho de que Eduardo García Maroto fuese un director bien avenido -con sus más y sus menos- durante el Nuevo Régimen.

De similar inclinación son los escritos de Fernández Cuenca (1948), Cabero (1949) o Gómez Mesa (1954), profusas compilaciones de datos ajenas al contexto histórico, en las cuales no se individualiza la cinematografía de los años republicanos, aunque Fernández Cuenca (1948) alude a dicho periodo como “turbulento clima político”, pero sí se hace hincapié en el desarrollo de la industria fílmica a partir de 1935, estando de nuevo entre la lista de cineastas destacados Eduardo García Maroto junto a otros nombres como Fernando Delgado, Benito Perojo, Florián Rey, Luis Fernández Ardavín, Luis Marquina o Edgar Neville. En general, ofrecen una imagen de una producción nacional lastrada por una serie de déficits industriales, técnicos y estéticos que por fin serían paliados con las medidas protectoras implantadas por la nueva cinematografía.

Por último, y a finales de este primer franquismo, en concreto en el año 1955, encontramos también sendos escritos de interés firmados por Fernández Cuenca (1955) y De Lasa (1955). Del periodista, crítico e historiador madrileño hemos consultado un

estudio específico sobre la figura de Rafael Gil, publicado en *Revista Internacional del cine*, en cuya segunda parte destina unas líneas al cortometraje *Luna gitana* (1940) facilitando simplemente una ficha del equipo técnico-artístico, así como los datos del estreno. Por otra parte, en su texto “Breves notas sobre cómicos y comedia en el cine español”, una colaboración en la obra colectiva coordinada por John Montgomery, De Lasa (1955) referencia, aunque de nuevo sin profundizar en su análisis, las cintas de *Una de fieras* (1934) y *Una de miedo* (1935) de Eduardo García Maroto, considerándolas creaciones de notable gracejo dentro del género paródico -el cual, dicho sea de paso, no es del gusto del autor- comparándolas con otras obras del cineasta jienense como *La hija del penal* (1936) o, también en cortometraje, *Tres eran tres* (1955). Se trata nuevamente de breves alusiones que no incitan a la reflexión sobre el desarrollo o la importancia de este formato en la década, pero al menos se hacen eco del éxito de taquilla del que podían gozar estos títulos.

1.3 *Un cambio de rumbo: la transición democrática*

Con el fallecimiento del jefe de Estado y la proclamación de Juan Carlos I como representante de una nueva monarquía constitucional, España comienza su andadura bajo un régimen político democrático. Durante estos primeros años de transición, cuyos límites temporales varían ligeramente según historiadores⁴, las tensiones políticas estuvieron acompañadas de aires de cambio y revisionismo.

⁴ Algunos autores acotan tempranamente este periodo en junio de 1977 con la celebración de las primeras elecciones democráticas, otros lo extienden hasta la aprobación de la Constitución en diciembre de 1978 y otros tantos lo prolongan hasta febrero de 1981 cuando, tras el fallido 23F y considerando que a partir de ese momento desaparecieron las posibles amenazas golpistas del ejército, se preparó el camino para las elecciones de otoño de 1982, siendo esta la primera vez que el gobierno español estaría en manos de un partido político independiente del régimen, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

En el caso de la historiografía sobre el cine español, también se permite una mirada más libre y un tanto más profunda en torno a la industria fílmica de los años treinta. Una mirada fresca, sugerente de nuevas metodologías y que todavía constituye la base de numerosas líneas de investigación. Sin embargo, subrayamos las palabras de Díaz Torres (2021) al decir que estas publicaciones vieron la luz en “un ambiente que basculaba entre el ajuste de cuentas y la justicia poética” (p. 45).

En este contexto, en 1977 coinciden las publicaciones de Gubern (1977), Rotellar (1977) y Caparrós (1977); tres escritos clave sobre la cinematografía del periodo, los cuales siguen siendo -en nuestra opinión- de obligada consulta para todo aquel que quiera adentrarse en el cine producido durante la II República. Por supuesto, el transcurso de casi medio siglo desde ese decisivo año no solo ha modificado las perspectivas metodológicas, sino que también ha contrastado, complementado y enriquecido dichos textos, marcados indiscutiblemente por la tendencia social e ideológica del momento, pero cuya lectura detenida nos permite descubrir cómo en ellos se sembraron (quizás sin pretenderlo) muchas posibles líneas de investigación de algunas de las cuales aún no se ha podido recolectar un fruto maduro. Se trata, pues, a nuestro modo de ver de tres clásicos cuyas parcialidades o incluso posibles idealizaciones no les restan valor, siendo además, como es o debería ser, parte esencial de nuestro oficio el acto de revisar y repensar no solo los acontecimientos (“la realidad histórica”), sino también y especialmente aquello escrito sobre los mismos (“la historiografía construida”), de forma que, contextualizando estos estudios y liberándolos de los posibles prejuicios propios de su concepción, seamos capaces de sacar el máximo provecho de la información e ideas en ellos aportadas. Como escribió Alonso García (1999): “Es por tanto el objeto y objetivo -y la excusa de su existencia- de las continuas redescpciones posibles del historiador en, si se quiere, una ‘progresiva aproximación a la verdad’” (p. 9).

Así, Gubern (1977), quien a lo largo de doscientas cuarenta y cinco páginas nos ofrece un completo panorama del devenir de la industria fílmica durante este período, profundiza en mayor o menor medida en temas tan diversos como el cine amateur, el cineclubismo, las dobles versiones, el exilio o el dipolo Cifesa-Filmófono, entre otros muchos. Igualmente, dedica algunas líneas diseminadas a lo largo de varios capítulos a resaltar la importancia que tuvo el cortometraje durante esos años, bien fuera como herramienta de prueba para los estudios de sonido, bien como apuesta estable de productoras de gran calibre como Cifesa (p. 79) o bien como razón fundacional de productoras centradas específicamente en este formato como fue el caso de D.E.S.A (p. 180). Por otra parte, y como era de esperar, destina un capítulo entero a hablar del cortometraje documental, cuyo estudio -como comentamos en otras ocasiones a lo largo del presente trabajo- ha recibido una mayor atención de los especialistas. De esta forma, Gubern evoca -limitándose a su mención- títulos musicales como *Saeta* de Eusebio Fernández Ardavín (1933), *Romanza rusa* o *Soy un señorito* de Florián Rey (1934 y 1935 respectivamente). No obstante, sí ahonda un tanto más en la trilogía paródica de Eduardo García Maroto (tal vez recogiendo el legado de sus predecesores) describiendo con detalle (pp. 110-113) la trama de cada uno los cortometrajes y añadiendo una breve reflexión sobre el género de la parodia y la comedia nacional y autóctona.

En la misma fecha, Rotellar (1977) lista una serie de cortometrajes realizados entre 1931 y 1936, acto que denota su interés y valoración hacia este formato como parte de la “historia del cine”. Aporta además como fuentes primarias las críticas del *ABC* y *Cinegramas* sobre las cintas de García Maroto. De manera homóloga a su paisano Gubern, nombra algunos cortometrajes llevados a cabo por Cifesa (pp. 127-131), tales como *Romanza rusa*, *Soy un señorito* o *Ir por lana* (esta última filmada por Fernando

Delgado en 1935), y en su capítulo dedicado a los estilos musicales del momento (Gubern también delibera fugazmente sobre el género), insiste en la trilogía cómica afirmando que

lo musical encajará mejor en los temas de humor, como en los cortos de la serie ‘Una de...’, realizados por Maroto y musicados por Montorio; acierto que continuará en ‘La hija del penal’, de igual traza y realizador, aunque el film sea inferior a los cortometrajes (p. 179).

Como curiosidad, recordemos la animadversión característica de este autor hacia las adaptaciones de zarzuelas, hecho que quizás condicionara su valoración positiva de la serie paródica.

Por último, pero desde luego no por ello menos importante, encontramos el trabajo de otro historiador catalán, Caparrós (1977), quien, además de ofrecer un recorrido general por los distintos ítems que caracterizaron el cine del período y de hacer una cuestionable comparativa entre el musical local y el norteamericano, incide mediante la elaboración de fichas en el registro de las productoras activas y los filmes realizados entre 1931 y 1936, contabilizando en más de una veintena los cortometrajes de ficción narrativa, de los cuales nos ofrece el título, algunos datos técnico-artísticos y la fecha del estreno. Algunas de estas cintas son *Ir por lana*, *Soy un señorito*, *¡Corre, mulilla!* de Benito Perojo (1935), *Cuatro sketches's regionales* de Enrique Guerner (1935) -de los cuales por cierto no hemos localizado referencias posteriores-, *De Madrid al cielo* de Ricardo R. Quintana (1935) o *El veneno del cine* de Mauro Azcona (1935), todos ellos producidos por Cifesa; *Saeta*, *El último día de Pompeyo* de Francisco Elías (1932), *Pasa el amor* de Adolf Trotz (1933) o *Dale de betún* de Raymond Chevalier (1934), creaciones de CEA; *Besos en la nieve* de José María Beltrán (1932), para Star Films; *Pupín y sus amigos* de Adolfo Aznar (1931), en Index Film; *Romanza rusa* de Florián Rey (1934), financiada por Ballesteros Tonafilm; *La canción de las naciones* de José María Castellví (1931-1932), obra pionera

de Barcelona-Film; *La Musa y el Fénix* de Constantín L. David (1935) de CID Film; *Me apuesto un millón* de M. Urbán, datada en 1931 y de productora desconocida; así como tampoco localiza la producción de *La juerga* y *La maté porque era mía* de Sabino Alonso Micón (ambas de 1935) o de *El faba d'en Ramonet* (1934), atribuida además erróneamente a Lluís Martí (el autor del sainete homónimo), carencias paliadas años más tarde por Heinink y Vallejo (2009)⁵. Finalmente, Caparrós (1977) adjudica *Celuloides cómicos* de Enrique Jardiel Poncela a los estudios C.E.A. en el año 1938⁶ y *Paquete, el fotógrafo público número 1* a la FAI, también de 1938.

Además, este autor dedica un párrafo -un espacio considerable para la tónica habitual- a *El faba de Ramonet*, al hilo de la temática de las primeras películas con sonido óptico en catalán (p.45), así como unas líneas a la intencionalidad crítica de los cortometrajes de García Maroto (p.46), además de incluir sus respectivas fichas en las páginas 137 y 140. De mayor interés nos resulta la presencia del filme *¡Nosotros somos así!* con un registro más completo que incluye también el título de los números musicales (p. 177). Aunque por desgracia estas cintas no son objeto de análisis detallados o reflexiones de mayor envergadura, la labor de su localización y catalogación no debe resultar en ninguna medida desdeñable ya que constituye una base crucial para posteriores investigaciones.

Por otro lado, cabe recordar que este historiador publicó poco más tarde parte de su tesis doctoral -Caparrós (1981)⁷ – en la cual indaga en la producción cinematográfica española realizada entre 1931 y 1938, recogiendo las recientes aportaciones hechas por sus colegas

⁵ Heinink y Vallejo (2009) atribuyen *La juerga* y *La maté porque era mía* a Productores Cinematográficos Reunidos, mientras que responsabilizan a *El faba de Ramonet* (título híbridamente castellanizado) de la iniciativa productora del mismo Andreu i Moragas, el cual, dicho sea de paso, también sufre en dicho catálogo la conversión de su nombre de pila.

⁶ Nuevamente remitimos a la catalogación de Heinink y Vallejo (2009), quienes amplían la información respecto a estas cintas, datando el inicio del rodaje en junio de 1936 y su conclusión en el invierno de 1938.

⁷ Por motivos de interés divulgativo, se prescindió a la hora de editar el libro del segundo volumen de su tesis, titulado *Noticia bibliográfica y documental de otros films del período*, en el cual se recoge cierta información sobre aquellos títulos desaparecidos y que se custodia en formato papel en la biblioteca de la Universitat de Barcelona.

sobre filmes como la serie *Una de...* (“tres ‘divertimentos’ muy originales que han sido examinados con tino por R. Gubern y M. Rotellar”, p. 36), y volviendo sobre temas como el cortometraje documental o la comedia musical, la cual diferencia de la opereta centro europea (pp. 317 y 319).

Además, se nos muestra de gran interés la referencia en los apéndices a E.C.E.S.A., como una productora del periodo desaparecida a la que atribuye el cortometraje *Sol en la nieve* de Artola (1933), y más especialmente la alusión en la introducción a un extenso trabajo académico (cifrado en 225 páginas) llevado a cabo por sus entonces alumnas María Felisa García, Itziar Virto y Marian Barrena, titulado *El cinema musical de la República*. Lamentablemente, no hemos sido capaces de localizarlo, quedando así por resolver nuestra sospecha de que debía aludir de una forma u otra a los cortometrajes del momento.

Finalmente, también hemos consultado otras publicaciones de carácter más específico como las de Gubern (1976), una obra centrada en la situación de la industria fílmica durante el exilio provocado por la guerra y en la cual reflexiona en torno a la importancia internacional de la escuela de documentalistas españoles, pero que, por contra, no hace mención a los cortometrajes de ficción narrativa; y Gubern (1981), un interesante recorrido por la función política y el ordenamiento jurídico cinematográfico bajo el franquismo, cuyos espacios dedicados a la legislación de las películas de complemento tampoco arroja demasiada luz sobre la situación que estas cintas tuvieron en la etapa predecesora.

Por el contrario, el diccionario de Pérez Gómez y Martínez Montalbán (1979) sí recoge algunos de los títulos de nuestro análisis, aunque se limita a nombrarlos, como *Flechas* (1939) o *Luna gitana* (1939) en las entradas dedicadas a Rafael Gil (pp.139-143) y Juan de Orduña (pp. 233-237).

Como cierre, recomendamos encarecidamente la lectura de Gimeno (1976), un texto no perteneciente al ámbito de la cinematografía, sino focalizado en la figura del músico y escritor Luis Martí Alegre, autor -como hemos comentado- del sainete que sirvió de base para el guion de *El faba de Ramonet*. En él se recoge mucha información sobre este cortometraje en cuyo rodaje hizo las veces de asesor el propio Martí Alegre, así como de jovencísimo aprendiz de cineasta su sobrino, Luis García-Berlanga Martí.

1.4 El cierre de siglo

Desde mediados de la década de 1980, asistimos a una notable multiplicación y atomización de las publicaciones sobre el cine realizado durante la II República. A los manuales de carácter general que ofrecen ahora una perspectiva más amplia, cauta e integradora de la producción fílmica española realizada hasta el momento como el de Martínez Torres (1989), quien -aunque no recoge ningún cortometraje en su antología- menciona nuevamente el éxito obtenido por la trilogía de Maroto al explicar *Los cuatro robinsones* (p.64), se suman trabajos más parcelados y concretos sobre algunas áreas de interés. Aún con ello, seguimos constatando un notable vacío investigador respecto al cortometraje musical, aunque encontramos datos y reflexiones muy valiosos que nos encauzan o facilitan, si no el conocimiento certero, sí la formulación de hipótesis sobre este campo de estudio. Veamos las -en nuestra opinión- aportaciones principales de este periodo.

Tras algunos títulos más emparentados metodológicamente con las publicaciones anteriores como, por ejemplo, Sanz de Soto (1984), quien, en su revisión de las dobles versiones típicas de la época, contabiliza la producción de quince cortometrajes; García Fernández (1985), en cuyos textos sobre Rafael Gil y Juan de Orduña menciona a *Luna gitana* entre varias cintas de preferencia de carácter documental; Rubio (1986), quien se

limita a dar el mismo trato a la consabida trilogía de Maroto; o Gubern (1986) y su sugerente propuesta sobre la hibridación entre la naturaleza documental y ficcional en las producciones de cortometraje; destacan aportaciones como la de Llinás (1986) sobre el cortometraje independiente de la década de los setenta, pero que alude a la relevancia que experimentó este formato en los años treinta (p. 11), y más especialmente al análisis sobre Cifesa llevado a cabo por Fèlix Fanés (1989), en cuyo texto, además de proponer un cómputo sobre las películas de complemento realizadas por la productora valenciana, ofrece un examen pormenorizado de la política de producción y de mercadotecnia de la familia Casanova.

A estas, se suman dos monografías de cariz biográfico. Por un lado, las memorias publicadas por el propio García Maroto (1988) que, a pesar de las posibles concesiones imaginarias inherentes a la autonarración de nuestras pericias vitales, aportan mucha información sobre la serie de *Una de...* como cuál fue el proceso de financiación, cómo se consiguió un exhibidor, de dónde provenían los actores, cuánto recaudó o qué opinión despertó en los críticos de la época. Por otra parte, Lara y Rodríguez (1990) escribieron un extenso ensayo de la relación mantenida entre Miguel Mihura y el arte cinematográfico, destinando varias páginas a la pareja Mihura-Maroto, además de a la famosa trilogía y a las diversas reseñas hemerográficas e historiográficas escritas sobre ella.

Por otra parte, a inicios de los noventa -en las postrimerías de proceso de construcción del Estado de las autonomías- la publicación de dos estudios manifiesta el incipiente interés por lo que podríamos clasificar como “cines periféricos”. Nos referimos a la obra colectiva sobre la historia del cine valenciano, dirigida por Lahoz (1991), y en la cual Pérez Perucha comparte un texto con un apartado específico sobre el actor cómico “Pitouto” y *El faba de Ramonet* (p.105), y a la esclarecedora *Quan el cinema començà a*

parlar en català (1927-1934) de Romaguera (1992) donde se ofrece un análisis más crítico de los números musicales vertebradores de dicho cortometraje, así como detalles sobre su rodaje, producción o postproducción.

Igualmente, hallamos a partir de estas fechas una tendencia a profundizar en el cine anarquista realizado durante los años de la Guerra Civil, tal y como ejemplifica la publicación de Sala Noguera (1993), quien reflexiona sobre la doble vertiente de estas producciones, concebidas entre la necesidad de entretenimiento y el compromiso social, aportando una visión más amplia sobre los temas tratados y más concretamente compartiendo valiosa información sobre *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González.

Ahora bien, hemos de esperar a finales de los noventa para encontrarnos con otra de las publicaciones clave en el desarrollo de nuestra investigación. Nos referimos a la *Historia del cortometraje español*, un compendio de capítulos escritos por los más destacados historiadores del momento, coordinado por Medina, González y Martín Velázquez (1996), y que probablemente constituya hasta la fecha el único texto extenso, específico y meritorio sobre el desarrollo de este formato a lo largo de la historia del cine español. De él, destacamos tres colaboraciones.

De un lado, los dos textos de Roman Gubern. Uno sobre el cortometraje republicano (pp. 35-55), donde se dedica un epígrafe específico a las cintas de ficción, volviendo sobre títulos como *Romanza rusa*, *Soy un señorito*, *ir por lana*, *Besos en la nieve*, *El veneno del cine*, *Dale de betún* o *Corre, mulilla*, y recuperando otros como *Yo quiero que me lleven a Hollywood* de Edgar Neville (1931) o *Sereno y tormenta* de Ignacio F. Iquino (1934). Además, el historiador catalán incide sobre la serie *Una de...*, aunque no aporta ninguna información nueva al respecto. El otro está centrado (pp. 57-78) en la producción de cortometrajes durante la guerra según los bloques ideológicos (anarquistas, marxistas, franquistas y producción gubernamental), y aunque curiosamente no alude a *¡Nosotros*

somos así!, aporta información sobre otras interesantes filmaciones de Valentín R. González como *La silla vacía* (1937), una amalgama entre reportaje y ficción de clara intencionalidad proselitista.

Igualmente, y aunque a priori escape de nuestros límites cronológicos, resultan muy provechosas las aportaciones de Rafael Tranche sobre la situación del cortometraje bajo el régimen franquista (pp. 79-99), puesto que a la comparativa en cifras que ratifica la progresiva reducción de las películas de complemento desde 1939, casi identificadas con el tiempo con la exhibición de noticiarios -concretamente el NO-DO a partir de 1941-, añade una concisa y clara explicación de las dificultades de producción y distribución que imposibilitaron el desarrollo de especialistas y escuelas, no solo en lo referente a los cortometrajes de ficción sino incluso a aquellos adscritos al género documental. Asimismo, afirma que “muy pocas productoras dedicadas al cortometraje lograron sobrevivir durante ambos decenios: España Actualidades, Africa Films y Hermic Films (las dos primeras de escasa relevancia)” (p. 81).

Finalmente, cabe subrayar nuestro interés por el texto de Julio Pérez Perucha (pp. 101-107), quien profundiza en este caso vivenciado por el cortometraje a partir de los años cuarenta, brindándonos un marco contextual que ha sido de gran valía para nuestro estudio.

De menor ayuda, aunque como coloquialmente se asiente: “toda piedra hace pared”, nos resultan el diccionario de Borau (1998), que mantiene en la memoria reciente los títulos de *El faba de Ramonet* y la trilogía de García Maroto; y el catálogo de Gasca (1998), un extenso sumario de breves fichas con información respecto a los responsables del filme, años de estreno y productoras, en el cual se incluyen *Una de ladrones* (registro número 1738), *Elai-Alai* de Nemesio Sobrevila (1938) (registro 2147), *El faba de Ramonet* (registro número 2551), *Luna gitana* (registro número 3693) y *¡Nosotros somos así!*

(registro número 4459). Asimismo, se suma a este formato de publicaciones *El catálogo general del cine de la Guerra Civil*, coordinado por Del Amo e Ibañez (1996), donde se incluye nuevamente una ficha del musical infantil dirigido por Valentín R. González con una sinopsis argumental y una gran profusión de datos. Una buena muestra del interés que la historiografía del momento tenía, si bien no en ahondar en torno a estas producciones, sí en no dejar que cayesen en el olvido.

A modo de cierre de estas décadas, tan solo nos gustaría compartir un pensamiento, tomando como ejemplo la *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, editada por Pérez Perucha (1997), sobre cómo – en línea con lo apuntado anteriormente- resulta harto complicado encontrar referencias a cortometrajes en este tipo de publicaciones. Por ejemplo, en esta obra y a pesar de que se rompen ciertos estereotipos al seleccionar y analizar, huyendo del peligroso concepto de *españolada*, varios títulos musicales de la década de los treinta, como es el caso de *La verbena de la Paloma*, *El bailarín y el trabajador* o *Carmen, la de Triana* de Florián Rey (1938), tampoco encontramos mención alguna a algún filme de complemento (de cualquier categoría estética) en un transcurrir histórico de casi un siglo. Obviamente, el hecho de tratarse de producciones menores, que acostumbran a llevarse a cabo con pocos recursos, poca experiencia o muchas veces de manera precipitada, suele traducirse en una escasa calidad fílmica. Ahora bien, a la vista de producciones como *Esencia de verbena* de Giménez Caballero (1930), quizás cabría replantearse si la exclusión de cortometrajes de las antologías del cine español responde exclusivamente a una valoración objetiva o a un asentado prejuicio historiográfico.

1.5 El nuevo milenio

En los últimos años la literatura académica sobre el cine español ha continuado multiplicándose y diversificando sus perspectivas de cómo entender y construir la

historiografía, generándose no solo interesantes textos sobre aspectos parciales sino excelentes relecturas con discursos alternativos a la visión de la hasta entonces imperante historia cultural como, por ejemplo, encontramos en Benet (2012), a quien -a fin de organizar este vasto volumen de publicaciones- utilizaremos como un punto de inflexión, dividiendo así este epígrafe en dos bloques cronológicos: 2001-2011 y 2012-2022. Sin embargo, huelga decir que hasta la fecha siguen sin editarse títulos específicos sobre el cortometraje musical de los años treinta, aunque la reciente tesis doctoral de Díaz Torres (2021) sobre el cine musical español de la II República, así como aquello que nosotros y otros investigadores podamos aportar, parece indicar que la carencia de conocimientos sobre esta parte de nuestra cinematografía pretende ser justamente mitigada.

1.5.1 2001-2011

Respecto a los materiales consultados de esta década, se observa la continuidad de publicaciones de carácter general sobre la historia del cine español como la de Gubern et al. (2010), en el cual se reitera la información sobre *El faba de Ramonet*, *¡Nosotros somos así!* y la serie *Una de...*, continuándose la costumbre de referenciar en mayor medida estos últimos títulos paródicos, tal y como vemos en Losada (2009), quien incluye una breve ficha sobre García Maroto y menciona su debut cinematográfico mediante esta trilogía (p. 49), o en Del Amo (2009), en cuyo ensayo sobre los orígenes y tipos de comedias en España se citan estas creaciones (p. 24).

No obstante, nos han resultado de mayor interés los datos aportados sobre *¡Nosotros somos así!* por estudiosos de la cinematografía anarquista como Pérez Torio (2008), Martínez Muñoz (2008) o Crusells (2003), especialmente los comentarios de Pérez Torio sobre el filme como un reflejo del ideario sobre la relación existente entre el cine y la educación defendida por este colectivo (pp. 379-382).

De igual modo, hemos hallado un sucinto comentario al cortometraje cómico de Andreu i Moragas en Ortiz (2009), así como una breve referencia, sutil pero atrayente, insertada en un texto sobre la censura cinematográfica ejercida por el gobierno de la II República (Paz, 2010), sobre la producción en cifras de cortometrajes entre 1931 y 1935, que contradice la idea extendida de que la escuela de documentalistas españoles creció únicamente a partir de la Guerra Civil. También esta autora dedica unas líneas a describir la presencia del cortometraje en las salas exhibidoras de la época.

Vemos, pues, como, alejándose de la mirada reduccionista que contempla el estudio del cine como algo exclusivamente ligado a los nombres de sus directores, actores u otros técnicos, los historiadores más recientes de esta inabarcable manifestación cultural abordan el estudio del arte cinematográfico desde otras facetas.

En este sentido, nos han sido de gran ayuda los aportes sobre la concepción del cine como una industria, destacando el texto de García Fernández (2002), el cual confesamos de difícil lectura para nuestro gusto, así como falto de fuentes rigurosas en algunas de sus afirmaciones, pero que -además de la referencia a la trilogía de Maroto como “curiosos trabajos de ficción” en la página 39- comparte información de gran valía sobre la producción, distribución y exhibición de las películas de complemento; destacando sus tablas sobre la cantidad de cortometrajes realizados (pp. 124, 129 y 130) o sobre las productoras en activo (p. 125).

Este mismo autor participó años más tarde en la obra colectiva, editada por Marzal y Gómez (2009), sobre la figura del productor y la producción en la industria cinematográfica, con un texto que demuestra una vez más la indiferencia hacia este formato en los años anteriores al nacimiento del NO-DO; una realidad sobre la que profundiza en el mismo libro Ferrando García (2009), quien a través de su colaboración titulada “Saturnino Ulargui: esbozo de un productor de films de complemento”, describe

la situación de estas producciones en los primeros años del franquismo, durante los cuales -a pesar del cambio en la esfera política- se mantuvo el gusto y hábito de consumo de este tipo de filmaciones (tanto documentales como de ficción narrativa) las cuales fueron “sin duda una aportación a esta circunstancia positiva [se refiere a la llegada del sonoro a España]. La irrupción de este producto permitió ampliar la programación de las salas de exhibición y potenciar el desarrollo industrial del medio” (p. 211).

Igualmente, hemos consultado la propuesta de Hernández Eguíluz (2009), quien, a raíz de un intenso estudio sobre la importancia de la prensa especializada de la II República, refiere de forma superficial y genérica la presencia de los filmes de complemento de ficción narrativa en los programas de mano, así como la iniciativa de las grandes productoras por tener departamentos específicos para la producción de este tipo de cintas.

De mayor interés nos han resultado los textos de Cabeza (2005 y 2009) sobre la situación y contrariedades vividos por el cine nacional durante la Guerra Civil, en los cuales, además de reflexionar sobre aspectos como la fuerte influencia del cine norteamericano, la censura o la programación de las salas durante el conflicto, ofrece una abundante información sobre la cinematografía de la época que nos ayuda a contextualizar los filmes de nuestro estudio. Así, por ejemplo, en Cabeza (2005) se dedican un par de páginas al cortometraje documental (pp. 91-92) o a las dificultades habituales por las que atravesaba en ese período la producción de cine de ficción (pp. 84-87); mientras que en Cabeza (2009) se recogen porcentajes sobre las cintas musicales exhibidas o sobre el prestigio que durante esos años alcanzaron figuras como Popeye, Betty Boop o Shirley Temple (pp.154-155), referentes importantes a la hora de analizar cintas como *¡Nosotros somos así!*. Más en concreto, exponiendo cuáles eran los lugares comunes de las producciones hollywoodienses, menciona la serie *Una de...* (p. 50), cortos a los que alude nuevamente

al recapacitar sobre la no-definición de géneros cinematográficos propia de esa época (p. 96).

Por otro lado, y a pesar de que el grosor de su contenido se aleja de la década de los treinta, para el intervalo entre el final de esta y el establecimiento de un nuevo modelo cinematográfico bajo el régimen franquista, es interesante la lectura de Castro de Paz (2002).

Además, datan también de esta primería del siglo XXI algunas publicaciones específicas sobre profesionales del sector implicados en los títulos de nuestro corpus. Así, por ejemplo, el mismo Castro de Paz (2006), participa en el catálogo expositivo *Rafael Gil y Cifesa (1940-1947). El cine que marcó una época*, examinando cuál fue la trayectoria del cineasta tras la guerra y mencionando, entre otros cortometrajes, el de *Luna gitana*, y destacando en este la interpretación de Juan de Orduña, quien estaba “a la espera de una ansiada oportunidad de situarse tras la cámara para dirigir un largometraje de ficción” (p. 115). En el mismo catálogo, Rubio Gil (2006) escribe que “siete largometrajes realizó Rafael Gil con esta gran productora valenciana, como director, pero su colaboración como guionista y director de cortos fue más amplia” (p. 20), trayendo de nuevo a colación el de *Luna gitana*. Asimismo, García Maroto será el protagonista del texto de Rodríguez Merchán (2005), dentro de la obra colectiva *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*, en el que se revisa de nuevo la información pertinente a la trilogía paródica. En cuanto al legado de Miguel Mihura -coguionista y narrador de la serie *Una de...*-, pueden obtenerse bastantes datos en Martín Terán (2005), quien, además de narrar cómo se conocieron Miguel Mihura y Eduardo García Maroto en los estudios C.E.A, dedica varias páginas a las realizaciones del jienense; y González-Grano de Oro (2005), entre cuyas páginas encontramos la misma (o similar) información sobre dichas producciones.

Por último, hemos optado por cerrar este período con una de las publicaciones clave de nuestra investigación: el ya referido *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940* de J.B. Heinink y A.C. Vallejo, publicado por Cátedra en el año 2009, una recopilación de completas fichas de todas las producciones realizadas en la década (independientemente de si se conservan o no a fecha de hoy), tanto en formato de largo como de cortometraje, sobre cuyo valor volveremos más adelante en el apartado dedicado a la metodología.

1.5.2 2011-2021

Igualmente, abrimos este postrero apartado con otro citado título -a nuestro entender clave en la corriente sobre la historia cultural-, publicado por Benet (2012) y a través del cual nos ofrece una honda reflexión sobre diversos aspectos de nuestra cinematografía en la época, entre ellos la forja de identidades, el equilibrio entre tradición y modernidad o las tendencias internacionales presentes en nuestro cine. Además, dedica especial atención a la lectura pormenorizada de varios largometrajes musicales de la década y, respecto a los comentarios sobre los filmes de complemento, simplemente menciona *El faba de Ramonet* (p. 94) como el primer filme sonoro valenciano y explica con mayor detalle *¡Nosotros somos así!* (p. 143-144), considerado un filme “explicito y extravagante”, llevado a cabo bajo el paraguas de los tópicos del género musical norteamericano y que, tal y como es frecuente en las producciones anarquistas, se caracteriza por su trasfondo propagandístico.

También han sido de gran ayuda para el desarrollo de nuestra investigación, los aportes de García Carrión (2013, 2015 y 2016), principalmente en lo concerniente a *El faba de Ramonet*, ya que, a diferencia de la mayor parte de la literatura anterior, la autora contextualiza este filme en un marco de debate en torno al cine identitario y los conflictos

lingüísticos existentes, no solo en torno al uso del español, sino especialmente en lo referente a la presencia de las lenguas vernáculas en la cinematografía de los años treinta. Así, relaciona - García Carrión (2013) - el contenido de algunas páginas (pp. 289-292) con la cinta de Andreu i Moragas, dedicándole un epígrafe específico en García Carrión (2015) (pp. 157-166) y reduciendo parte de esta información en la edición en español de sus investigaciones (García Carrión, 2016, pp. 110-113).

A su vez, Caparrós y De España (2018) publican -quizás de forma ya un tanto anacrónica- otra monografía sobre la historia del cine español, trayendo de nuevo a colación títulos como *¡Nosotros somos así!* (p.50), aunque lamentablemente no hay ningún aporte novedoso, ni siquiera una actitud revisionista, respecto a los textos del primero en los años ochenta.

Por lo que se refiere a publicaciones específicas sobre el formato de cortometraje realizado durante la II República, también las referencias son escasas en estos últimos tiempos, habiéndose consultado a Vega de Unceta (2018), que hace un brevísimo y posiblemente erróneo comentario sobre los cortometrajes del periodo; y a Aguilar y Cabrerizo (2021), quienes centran su discurso en los cortometrajes de animación pero de cuya lectura puede extraerse alguna idea general del consumo de estas cintas de complemento. De mayor interés nos resulta la tesis de López Gómez (2014), *La composición musical para el cine en la guerra civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetrajes (1936-1939)*, puesto que estudia de forma detenida la banda sonora musical de *¡Nosotros somos así!* (pp. 189-207), no solo las interpretaciones (danzas y cantos) de los niños, sino también la propia del metraje de la sección central del filme (planos, por cierto, reaprovechados del documental *Reportaje del movimiento revolucionario* de Mateo Santos), transcribiéndolas en partituras y observando cuál o cuáles son las funciones de la música en estas escenas.

Por otra parte, y al igual que en periodos anteriores, continúan publicándose catálogos y otros manuales que incluyen información más o menos completa (aunque rara vez novedosa) sobre algunos de los títulos de nuestro estudio como, por ejemplo, el *Diccionario del cine iberoamericano* de Heredero y Rodríguez Merchán (2012), que introduce en el cuarto volumen un espacio destinado a Eduardo García Maroto y su trilogía paródica (pp. 194-197).

De la misma manera, encontramos referencias de interés en obras específicas sobre algunos de los responsables de estas producciones. Tal es el caso del artículo de Olid (2013) sobre Eduardo García Maroto, en el cual compara la famosa trilogía de los años treinta con aquella realizada por el jienense en 1953 bajo el título de *Tres eran tres*; o el de Alonso (2018), en el que, a pesar de centrar su discurso en el uso de la música en *Los cuatro Robinsones* (1939), también recapacita sobre el uso de esta en *Una de fieras* y *Una de miedo* (p. 209). También ha sido objeto de revalorización la figura de Rafael Gil con tesis doctorales como la de Valenzuela (2017), un extenso texto que revisa de forma detallada su trayectoria y que, a diferencia de otras publicaciones anteriores, ahonda en sus documentales de posguerra como *Luz de Levante* o *Feria en Sevilla*, ambos de 1940, incluyendo también por la hibridez que presenta en los modos de filmación (ficción, documental y animación) algunos comentarios sobre *Luna gitana* (1940) en las páginas 52 y 53, una cinta que nunca fue del agrado de su creador quien temía “abordar un tema español demasiado superficialmente y correr el riesgo de caer en la españolada. Y esto no se puede perdonar jamás, por lo menos, yo no me lo perdonaré nunca... aunque sea una falta de ‘corto metraje’” (p. 53).

En esta línea, también hemos consultado la tesis llevada a cabo por Nieto (2012) en torno a la carrera del polifacético Juan de Orduña. El autor dedica un apartado a los cortometrajes producidos o dirigidos por Orduña tras la guerra (una continuación en la

pantalla de sus poemas visuales), como es el caso de *Ya viene el cortejo*, codirigido junto a Carlos Arévalo en 1939, *Suite granadina* (1940) o *Luna gitana*, cuyo realizador fue el ya mencionado Rafael Gil. De su conjunto, apunta Nieto una necesidad ya conocida por nuestro lector: “El resultado fue una serie de cortometrajes que no han sido tenidos muy en cuenta hasta ahora para analizar sus inicios como realidad pese a resultar interesantes por su condición de experimentos fílmicos y anticipar ciertas tendencias de cine” (p. 196); y sobre la cual deliberaremos a lo largo de nuestra investigación. Buena parte de esta información es reaprovechada por el mismo Nieto (2014) en un escrito de carácter más divulgativo, en la cual vuelve sobre *Luna gitana*, vinculándola con otras producciones de Cifesa y explicando las participaciones de artistas implicados como las Pharry Sisters, Eduardo de Orduña o Carmen Diadema, entre otros aspectos (pp. 151-152).

Asimismo, fruto del XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, se publicó en el 2016 el monográfico, *Faros y torres vigía. El cine español durante la Segunda República*, un compendio de interesantes reflexiones con motivo de la conmemoración de la octogenaria proclamación del segundo gobierno republicano. Además de ofrecernos una inestimable comprensión del contexto sociocultural, algunos de sus autores, como es el caso de Montiel (2016), recuperan títulos como la libertaria *¡Nosotros somos así!* (p.63) y la trilogía de Maroto al hablar sobre la habitual presencia de lo cómico y lo musical en el cine de la época, salpicando su texto con diversas alusiones a las cintas de este último como, por ejemplo, “García Maroto y Mihura se mofaban hasta de los niños abandonados en los portales y, si hacía falta, de Tarzán (*Una de fieras*)” (p. 66), y comparándola audazmente con uno de los largometrajes clave del momento:

Aunque entre la película más cara, *La verbena de la Paloma* (940.000 pesetas) y la más barata (15.000 pesetas) que he analizado (*Una de fieras*), ambas divertidísimas, medie un abismo, tienen algo en común: ambas no incomodan nada ni a nadie. En el cine español

no hay, por lo general, sátira; no hay dolo. Gustan las dos, sin duda; y aunque tanto en el largometraje sofisticado como en el cortometraje improvisado y tosco se expresan poéticas excepcionales pero muy distanciadas, las dos se ponen en pie con la estrategia común, únicamente, de procurar la risa: la de Perojo retrotrae a un Madrid de 1893, olvidado, remoto; la de Maroto se cachondea del cine contemporáneo de Hollywood que se hace al otro lado del charco. Aquélla se juega en el lenguaje y en la vis cómica de los actores (y, naturalmente, en la música); ésta, en la imagen chusca y el parloteo delirante (y, naturalmente, en la música). Todo sea por distraer (p. 69).

Excuse el lector, pues, el reproducir aquí esta larga cita, más la consideramos una muestra significativa del viraje adoptado por la historiografía (o al menos por parte de ella) en los últimos años, ya que, a diferencia de tiempos anteriores, los cortometrajes para Montiel (2016) no solo forman parte de su discurso académico, sino que son situados al mismo nivel (en cuanto a su relevancia a la hora de intentar (re)construir una historia del cine nacional) que una de las realizaciones más emblemáticas de la cinematografía de esos años, nada más y nada menos que la adaptación zarzuelística *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo.

Para finalizar, no podemos olvidar la ya nombrada tesis doctoral de Díaz Torres (2021), un reciente estudio que analiza de forma exhaustiva una treintena de títulos del periodo donde predomina lo musical, todos ellos en formato de largometraje. No obstante, la investigación se acompaña de un pensamiento sobre el género, así como sobre los posibles rasgos distintivos de esta categoría en el momento; una serie en definitiva de razonamientos y propuestas que intentan, por fin, poner al día nuestras nociones sobre los filmes musicales de la cinematografía republicana.

Esperamos humildemente que nuestro estudio pueda complementar lo dicho por estos autores y contribuir a otorgar al cine musical de los años treinta el protagonismo que se merece.

2 Introducción

A la corta edad de seis años, la autora de estas letras calzó sus primeras zapatillas de baile. Ese fue el germen de una trayectoria cercana al medio siglo que, aunque hoy día está alejada en su sentido más estricto de la danza, prosigue a cada instante en un continuo aprendizaje en torno al movimiento y la quietud de nuestro cuerpo.

Quizás con estas palabras el lector ya pueda imaginar mi interés personal por la danza y por sus ineludibles compañeros de viaje: la música y el canto. Y quizás se pregunte entonces de dónde origina mi pasión por el cine. Pues bien, se trata este de un amor más cauto y tardío que se manifestó cursando la carrera de Historia del Arte, pero que también me acompañaba de forma velada desde mi más tierna infancia; una época en la que muchas noches mi abuela materna ejercía su doble oficio de cuidadosa modista y estricta cancerbera doméstica delante de un televisor por donde transitaban las grandes estrellas del cine clásico. Relacionada con un acomodador de cine en su tierra natal, había crecido con la fortuna de pasar cada tarde plácidamente en la butaca sin gastar ni un céntimo y, por lo visto, no consiguió sanarse nunca de la adicción a la ilusión y la seguridad que nos posibilita vivir una vida que no es la nuestra.

Era, pues, casi un dictamen de las (otras) estrellas que el cine musical despertara en mí desde joven un gran interés personal y académico, de manera que durante tres años compaginé mi trabajo como librera con el desarrollo de mi tesina sobre la figura de Fred Astaire y, aproximadamente una década después, decidí proseguir con mi formación investigadora iniciando un largo camino (cuyo fin empieza a vislumbrarse) para la realización de la tesis doctoral. Mi inclinación hacia los musicales se mantenía, pero yo ya no era la misma persona. Cuando regresé a la universidad en el 2014, llevaba mucho tiempo disfrutando de películas musicales norteamericanas: experimentación de inicios del sonoro, asentamiento del género, decaimiento y renovación a partir de los años sesenta...; y, aunque todavía me quedan muchos filmes de estos periodos por descubrir,

mi mirada fisgona se había posado hacia un tiempo en latitudes más cercanas: Europa. Así, pues, no sin una buena dosis de ingenuidad y desconocimiento me inscribí en el programa de doctorado, presentando un tema de estudio tan osado como inabarcable. Bajo el título de "Revisionismo del género musical en los nuevos cines europeos" y la protección de mi director comencé a indagar en las creaciones musicales más insólitas del cine francés, alemán o español, con el objetivo de demostrar cómo el cine musical europeo había evolucionado alejado con frecuencia de los circuitos comerciales y libre pues de grandes expectativas de éxito, algo que propiciaba no solo su supervivencia sino también la posibilidad de renovarse frente al modelo clásico norteamericano que tanta huella ha dejado en el público y tanto ha condicionado la mirada de los especialistas. *Chronik der Anna Magdalena Bach* de Straub y Huillet (1968), *A hard day's night* de Richard Lester (1964), *La peau d'Ane* de Jacques Demy (1970), *Un, dos, tres, al escondite inglés* de Iván Zulueta (1970), *On connaît la chanson* de Alain Resnais (1997) o *Bruja, más que bruja* de Fernando Fernán Gómez (1977), se convirtieron en incondicionales de mi mesilla de noche.

Sin embargo, un ritmo natural ya de *per se* lento y conciliado en esas fechas con la labor docente, se vio interrumpido por una baja forzosa por motivos de salud que se extendió durante dos largos años. De regreso, la sentencia era inevitable. El tiempo pasaba y el proyecto no acababa de cuajar. Urgía una metamorfosis.

La practicidad – habitualmente escasa en quien escribe- se materializó en dos preguntas: ¿en qué etapa histórica te sientes más cómoda? y ¿qué disponibilidad tienes –sin beca y sin un sustento asegurado- de moverte en busca de fuentes sin grandes dificultades temporales y económicas? Tras la reflexión, la II República Española salió victoriosa frente a la también atrayente dictadura franquista y a los llamativos primeros años de la Transición.

Por supuesto, sopesé que probablemente sea esta una de las épocas más estudiadas de la historia española del siglo XX, pero, sin embargo, considerando que en demasiadas ocasiones aun se mantiene y se retroalimenta una lectura idealizada, sesgada y estereotipada sobre este complejo periodo republicano, sospeché que una percepción similar podría existir sobre su cinematografía. Un presentimiento que no tardó en ser confirmado.

Decidido el rumbo, pensé en qué conocía sobre los hitos cinematográficos de esta época: el asentamiento de la industria, la llegada del sincronocine, el desarrollo de la escuela de documentalistas o la convivencia -no siempre armónica- entre la tradición cultural local y la modernidad. Así, brotaron en mi mente una buena cantidad de nombres propios como, por ejemplo, Cifesa, Orphea, CEA, Buñuel, Florián Rey, Benito Perojo, Joinville, Filmófono..., e igualmente algunos conceptos clave como los de “españolada”, cine popular o cine libertario. Entre todos ellos, para mi suerte, uno destacaba de manera mayúscula: EL MUSICAL. La llegada del sonido sincronizado a finales de la década de los veinte había revolucionado a productores, cineastas y otros profesionales del sector en todo el mundo, y, al menos durante una temporada, el público anhelaba que la música - y por extensión el canto y el baile- ocuparán las pantallas. Este deseo, en un país de inmensa tradición lírica como es España y en el cual era tal la afición al cine que se decía que, tras los Estados Unidos, era la nación con más butacas por habitante, se materializó en una intensa producción de filmes musicales.

Pensat i fet, comencé a visionar los principales títulos así catalogados en busca de un tema más conciso en el que focalizar mi atención durante los siguientes años. Una tarea placentera, pero que me llevó más tiempo de lo esperado y que me posibilitó tener una visión global de qué significado podía tener esto de “lo musical” en ese periodo. Desde el llamado cine de folklóricas, con algunas creaciones de Florián Rey y Benito Perojo a

la cabeza como *Morena Clara* (1936), *Carmen La de Triana* (1938) – ambas con la sin par Imperio Argentina- o *Suspiros de España* (1939), con la singular voz de Estrellita Castro, muy bien acompañada por la contrastada pareja masculina de moda formada por Miguel Ligeró y Roberto Rey; hasta un sinfín de revisiones y adaptaciones de nuestro teatro lírico, especialmente de la zarzuela, con títulos como *La Dolorosa* (1934), *La verbena de la Paloma* (1935), *El barbero de Sevilla* (1938) -protagonizadas estas dos últimas por una injustamente olvidada Raquel Rodrigo- o *La Dolores*, donde otro de nuestros nombres más internacionales, en este caso en el género de la copla, Conchita Piquer, exhibía sus dotes como actriz junto a otro clásico de la época, Manuel Luna. Todo ello sin olvidar algunas producciones donde aun pervivía un flamenco más genuino que se mezclaba con otros estilos de moda como, por ejemplo, nos demostraba el polifacético Angelillo en *¡Centinela, alerta!* (1937). A estos gustos más enraizados en parte del folklore del territorio español (no por casualidad, no periférico) se añadía una tendencia imitativa de los nuevos aires importados principalmente desde Hollywood como muestran las creaciones de Luis Marquina, *El bailarín y el trabajador* (1936) o de Florián Rey, *Lo mejor es reír* (1931), a quien también se atribuye una cinta (por desgracia, solamente se custodia un reducidísimo minutaje en Filmoteca Española) que nos descubre a una icónica (y hasta entonces para mí estereotipada) Imperio Argentina bailando claqué.

El visionado de estas joyas audiovisuales fue paralelo a unas primeras lecturas más sosegadas de algunas publicaciones sobre el género y sobre la industria cinematográfica española de esa década. En ellas, una alusión continua a la prensa y a las revistas de la época despertó mi curiosidad y reactivó una tendencia casi obsesiva por el revisionismo de las fuentes históricas, iniciando así un nuevo pasatiempo, paciente y laborioso, que hoy se me revela imprescindible para todo aquel interesado en conocer una filmografía perdida en un porcentaje tan elevado. Por ventura, la escasez de producciones fílmicas

conservadas de estos años se compensa parcialmente con una gran cantidad de reseñas hemerográficas que describían los rodajes, anunciaban a bombo y platillo los estrenos o desvelaban los proyectos de los cineastas y actores más populares a millones de ciudadanos urbanitas que debían encontrar en el cine y en estos escritos una forma de ocio asequible y estimulante.

Empezaron así muchos solitarios paseos en las tardes de domingo por bibliotecas y hemerotecas digitalizadas, en algunas ocasiones buscando información que me guiara en la selección de un tema más concreto para mi investigación, aunque confieso que las más de las veces dejándome llevar por el placer de leer las entrevistas y ver las fotografías de las celebridades cinematográficas del momento. Afortunadamente, también descubrí los tesoros custodiados entre sus fondos gráficos: carteles de cine y programas de mano repletos de increíbles imágenes, curiosos reclamos publicitarios y anuncios destacados de películas “habladas en español”, dibujos sonoros y complementos de programa.

¿Complementos de programa?! ¿Por qué los reportajes de las revistas, las carteleras de los periódicos o los programas de mano se hacían eco constantemente de estas producciones y en cambio la mayor parte de la literatura sobre el cine español de este periodo centraba su discurso en los filmes de largometraje, dejando a lo sumo algunos autores apenas unas líneas para citar (raramente profundizar) en estas otras creaciones? - me pregunté un buen día- ¿Es que acaso se habían filmado tan pocos que su existencia anecdótica e intrascendente carecía de relevancia para la historiografía?

Una rápida consulta a un par de catálogos y a las colecciones de las principales filmotecas del país, desmintió esta posibilidad. Todo parecía apuntar a la existencia, teniendo en cuenta solamente los de índole musical, de más de una veintena de cortometrajes. Un volumen nada desdeñable que me animó, a medias entre el entusiasmo y la cautela, a

comunicar la buena nueva a mi director quien, motivado por lo insólito del tema, acabó de convencerme de su elección como objeto de mi investigación.

De este modo, comenzó hace ya más de siete años nuestra andadura por un hermoso camino, mas también pedregoso y desamparado, no solamente por la escasez de publicaciones específicas sino porque, además, la triste pérdida de material fílmico dificulta notablemente el análisis y la comprensión individual de estos filmes; una complicación no siempre subsanada por los rígidos protocolos de las instituciones que custodian a los escasos supervivientes del cortometraje musical de ficción de los años treinta.

A pesar de ello, el lector sabe que mi destino parecía estar escrito en las estrellas. Sobre lo que hemos encontrado y a qué conclusiones hemos llegado, podrá descubrirlo en las siguientes páginas.

3 Objetivos

Una vez definido el estado de la cuestión y constatadas las lagunas existentes en la investigación del cortometraje musical de ficción narrativa realizado durante los años de la II República, nuestro primer y principal objetivo será intentar rescatar del olvido esta parte de nuestro patrimonio fílmico, la cual, reiteramos, ha sido parcialmente abandonada por los estudios académicos y por ende por otros medios de carácter más divulgativo versados en la historia del cine español. Intentaremos, pues, reivindicar el interés del cortometraje musical y su lugar en el patrimonio cinematográfico español.

En este sentido, ya hemos visto cómo los distintos discursos historiográficos sobre la cinematografía de este periodo se han construido durante décadas sobre el análisis casi exclusivo de las producciones de largometraje. Y esta manera de proceder, que aun a fecha de hoy marca la tónica de muchos estudios, ha conducido consecuentemente a una cierta desestimación por la investigación del formato de cortometraje, a pesar de que la mayoría de los especialistas son conscientes de la fuerte presencia de estas películas de complemento o *sketches* en las pantallas españolas de los años treinta, tanto aquellos títulos de naturaleza documental como los de naturaleza ficcional.

Así pues, nuestra finalidad con la presente investigación no pretende limitarse a revalorizar los escasos títulos musicales que han llegado hasta nuestros días, ofreciendo un análisis de los mismos o un listado de producciones y referencias de aquellos que lamentablemente no se han conservado, que también, sino que, y precisamente a raíz de una análisis individual y comparativo, intentaremos reconstruir una perspectiva de este fenómeno a través principalmente de la consulta de otras fuentes que compensen, en la medida de lo posible, la pérdida de dicho patrimonio audiovisual.

Procuraremos, por tanto, esbozar cómo funcionaba la cadena de producción, distribución y exhibición en España de este formato de ficción y qué presencia tenían estas cintas de complemento a la hora de programar las carteleras de las salas de cine. En esta línea, intentamos entender también cómo funcionaban, dentro de productoras consolidadas de gran envergadura como Cifesa, los departamentos supuestamente constituidos únicamente para filmar y promocionar este tipo de cintas, o averiguar los nombres y el devenir de algunas productoras pequeñas las cuales, según las aportaciones de algunos de los expertos consultados, vieron la luz con la determinación exclusiva de rodar en este formato. En definitiva, nos planteamos acercarnos a una visión más global de los hábitos de producción y consumo del cortometraje de ficción narrativa realizados durante los años de la II República.

Y dentro de este vasto panorama, centramos nuestra atención en aquellos cortometrajes de ficción en los que está presente la categoría de lo musical, una variable ciertamente muy abundante en nuestra y en otras industrias fílmicas de la época debido a los gustos y preferencias de producción generalizados tras la llegada del sonido sincronizado. Y es aquí donde surge el segundo objetivo de nuestra investigación ya que, una vez demostrada la pertenencia y homogeneidad de todos los títulos adscritos a nuestro corpus (y puesto que algunos de los filmes que lo integran no han sido clasificados como musicales por otros autores), es decir, tras cuestionar los criterios dominantes utilizados para definir el género musical en el cine, intentaremos esclarecer algunas cuestiones como, por ejemplo, si hubo algunas tendencias estilísticas comunes, a qué influencias externas provenientes de otras cinematografías estuvieron sometidos o qué interconexión había entre estas cintas y otros productos culturales. Seguiremos así, en cierta manera, la estela trazada por determinadas aportaciones de la literatura académica previa, con la diferencia ya comentada de que esta se ha sustentado casi exclusivamente sobre el formato de

largometraje y en esta ocasión intentaremos ampliar este campo de estudio. Una hipótesis que reconocemos arriesgada, principalmente porque la pérdida de fuentes audiovisuales es inconmensurable, y cuya validez evaluaremos en el capítulo dedicado a las conclusiones.

Además, a modo de objetivo implícito, consideramos que un mayor conocimiento sobre este tipo de producciones -a pesar de su especificidad- podrá también contribuir a una más completa comprensión de la cinematografía de la época, así como a sus posibles herencias y divergencias con otras etapas anteriores y posteriores.

Asimismo, otro de nuestros objetivos secundarios consiste en rescatar de las trayectorias de muchos destacados profesionales del cine español sus aportaciones en el campo del cortometraje, bien porque utilizaran este formato en los inicios de su carrera o bien porque -habitualmente una vez instalados en la veteranía- hicieran uso de él para poner en marcha una iniciativa particular o algún tipo de experimentación audiovisual. Tal es el caso de cineastas como Andreu i Moragas, Rafael Gil, Florián Rey, Fernando Delgado, Juan de Orduña, Benito Perojo, José Luis Sáenz de Heredia, Eusebio Fernández Ardavín o Edgar Neville, entre otros muchos; de los cuales se han publicado numerosos textos, pero, no obstante, sus autores apenas se detienen en estos títulos, probablemente por considerarlos obras menores, una tendencia que -como hemos visto en el capítulo anterior- se está revertiendo por fortuna en los estudios más recientes. Con esta investigación, podamos tal vez aspirar humildemente a complementar y actualizar algunos de estos manuales y monografías.

Finalmente, nuestro trabajo pretende adherirse también a dos fines inherentes a cualquier investigación académica. Por un lado, verificar la importancia de la multidisciplinariedad en los estudios humanísticos y que, en nuestro caso, se manifiesta en el hecho tenazmente comentado de que la ausencia o mal estado de conservación de gran parte de las

producciones audiovisuales del periodo debe compensarse con una inmersión en archivos personales, hemerotecas y fondos gráficos; a los cuales, por la naturaleza musical de las obras fílmicas estudiadas, se suma la necesidad de aproximarse (desde las limitaciones de formación de quien escribe estas líneas) al saber de la musicología. Por otro, incorporarse a la labor continua de revisión historiográfica la cual, más allá de virar el enfoque sobre una materia quizás desde una perspectiva posmoderna, requiere todavía en algunas ocasiones, como la que nos ocupa, de una labor heurística que nos permita reconstruir (o al menos intentarlo) aquellos episodios que, por una u otra razón, no han sido objeto de atención por buena parte de los especialistas pero cuyo conocimiento (si conseguimos alcanzarlo) contribuirá a reescribir la historia de nuestra cinematografía.

4 Metodología

Ningún hombre de temperamento científico afirma que lo que ahora es creído en ciencia sea exactamente verdad; afirma que es una etapa en el camino hacia la verdad
Bertrand Russell

La escasez de estudios integrales previos sobre el género musical de los años treinta, así como sobre la situación de la industria del cortometraje en este período de nuestro cine, tanto a nivel de producción como en estilos de consumo, fundamentó desde un inicio el objeto de nuestra investigación.

Hemos visto cómo esta elección se vio reforzada por un interés particular en la historia de España de la II República y más concretamente en las producciones cinematográficas de esta época, cuyo hacer está caracterizado a grandes rasgos por la llegada del sonido óptico, el asentamiento de la industria y los aires de renovación propios del cambio político. En este sentido, cabe aclarar que los diversos filmes analizados en nuestro estudio no son concebidos solamente como productos de evasión y entretenimiento, sino como productos culturales, sostén y reflejo al mismo tiempo de la idiosincrasia económica, sociopolítica e ideológica dominante del momento. En definitiva, como fuentes históricas primarias para el conocimiento de dicho periodo.

A nuestro parecer, la elección del presente tema ha dado lugar a una investigación original a la par que significativa, pues -como hemos comentado en el apartado anterior- muchos son todavía los aspectos parcialmente conocidos del cine español de esta época. Un estudio que, sin embargo, ha resultado en algunos momentos complejo de abordar principalmente por la falta de conservación de fuentes -en especial a lo relativo a las fuentes audiovisuales- y, aunque en menor medida, también en lo concerniente a las fuentes hemerográficas coetáneas de cuya lectura puede extraerse valiosa información para la contextualización y comprensión de los filmes. Además, dichos artículos y críticas periodísticos nos permiten conocer la importancia que este formato, al igual que la

categoría estética de lo musical, gozó en el panorama cinematográfico norteamericano y europeo de la década. Por supuesto, la lejanía temporal imposibilita el acceso a testimonios orales, aunque la publicación de sus memorias por parte de algunas personalidades implicadas directamente en la ejecución de estas producciones, palió de alguna manera la falta de testimonios espontáneos y vivenciales.

4.1 Material bibliográfico

Por otra parte, y una vez delimitado el objeto de investigación, se inicia una búsqueda exhaustiva y una lectura anotada del material bibliográfico, llevando a cabo un análisis crítico y contrastado entre las diversas fuentes, a partir del cual se han ido progresivamente conformando nuestras propias opiniones sobre la materia. En otras palabras, hemos intentado conocer cuánto los especialistas han referido en este campo de estudio, exponiendo e interrelacionando sus diversos puntos de vista e intentando aportar al debate algunas reflexiones propias. Dicha búsqueda bibliográfica, se ha visto condicionada por nuestros conocimientos lingüísticos -consultándose mayoritariamente textos producidos en lengua española, francesa y catalana, a los cuales se añaden de forma puntual algunas aportaciones de autores anglosajones-; restricciones de naturaleza pragmática que, como comentaremos más adelante, también nos hemos visto obligados a aplicar en la selección del corpus fílmico.

Pero, volviendo a los fondos bibliográficos de esta investigación, cabe matizar también que dicha búsqueda se ha focalizado en bibliotecas, sobre todo en aquellas especializadas pertenecientes a las diferentes filmotecas del estado español, así como también en archivos y hemerotecas (todas ellas de gestión y uso públicos), además de en un notable número de repositorios digitales.

Para la extracción de información de estos textos, y siguiendo las recomendaciones de Tortosa (2014), se ha llevado a cabo -en el caso de las publicaciones monográficas y en los artículos de revistas especializadas, así como actas de congresos y otros encuentros académicos- la elaboración de unas fichas bibliográficas a fin de organizar y sistematizar los datos recopilados siguiendo un orden diacrónico. Entre todas ellas, aquellas cuyo contenido ha despertado en nosotros un mayor interés han sido ampliadas mediante una ficha de documentación, en la cual, a los datos estrictamente técnicos, se suma un extenso apartado de anotaciones detalladas de toda o parte de la publicación, al igual que en ocasiones unas notas sobre nuestro juicio personal sobre los contenidos allí expuestos. En el caso de aquellos títulos que hemos considerado claves para nuestro estudio, se ha optado -en la medida de lo posible- por la adquisición de algún ejemplar a fin de poder trabajar con él de una forma más continuada y minuciosa.

Por otro lado, y puesto que ha sido muy elevado el número de revistas y diarios consultados de los años treinta, se ha optado por un registro más sencillo, solicitándose copias digitalizadas de estos textos a las instituciones encargadas de su custodia y archivándose agrupadas en base al filme al que hacen referencia.

4.2 *Material fílmico*

- *El corpus fílmico*

A través del presente corpus fílmico, hemos delimitado las producciones audiovisuales que, de una forma u otra, podrían a priori resultar de interés para el estudio del cine musical de la década de los treinta. Para ello, se han establecido unos criterios -explicados con detalle en las siguientes páginas- que se corresponden con la duración del metraje original, la cantidad y calidad del metraje conservado, la fecha de estreno, el país de

producción, el centro de conservación y custodia de la cinta, la categoría o modo de representación y el género cinematográfico o categoría estética al que se adscribe.

Asimismo, a raíz de esta selección se han originado tres bloques. Por una parte, aquellos títulos analizados con detenimiento, ya que en ellos se cumplen todos los criterios anteriores, y que conforman la base para plantear nuestras hipótesis y comprobar su validez. Por otra, aquellas otras producciones comentadas de manera más superficial porque, aunque presentan algunas variables sobre dichos criterios, son a nuestro parecer piezas de especial interés dentro del ámbito del cine musical. Finalmente, se han incluido unas tablas con la información recopilada sobre aquellos títulos que cumplen con los requisitos establecidos con la excepción, lamentablemente, de no conservarse. La búsqueda exhaustiva de documentación sobre estos últimos, bien se trate de referencias hemerográficas, guiones u otros materiales, nos permite al menos imaginar cómo fueron y, por ende, hacer algunas comparativas cuyo resultado comentaremos en el apartado de conclusiones.

Así pues, el lector encontrará en estas páginas un análisis pormenorizado de *El faba de Ramonet* de Joan Andreu i Moragas (1933), *Una de fieras* de Eduardo García Maroto (1934), *Una de miedo* de Eduardo García Maroto (1935), *Y ahora... Una de ladrones* de Eduardo García Maroto (1936), *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González (1938), *Luna gitana* de Rafael Gil (1940); acompañado de un breve epígrafe con comentarios en torno a *En los pasillos del congreso* de Ricardo García (1932), *Elai-Alai* de Nemesio Sobrevila (1938), *Radio RCA* de Enrique Ferrán (1935) e *Inspiración* de Rafael Martínez (1940). Igualmente, el lector podrá consultar en las tablas arriba señaladas información relativa a *El nocturno de Chopin* de Ramón Martínez de la Riva (1932-1933), *Patio andaluz* de Hard Loeser (1933), *Saeta* de Eusebio Fernández Ardavín (1933), *Besos en la nieve* de autoría posiblemente atribuible a José María Beltrán (1934), *Romanza rusa*

de Florián Rey (1934), *Brochazos criollos* de Al del Río (1935), *¡Corre, mulilla!* de Benito Perojo (1935), *Un cuento de Navidad* de José Luis Sáenz de Heredia (1935), *De Madrid al cielo* de Ricardo R. Quintana (1935), *Ir por lana* de Fernando Delgado (1935), *¡Soy un señorito!* de Florián Rey (1935), *El veneno del cine* de Mauro Azcona (1935), *Do, re, mi, fa, sol, la, si* de Edgar Neville (1935), *Artistas precoces* de Julio Salvador (1936), *¡Quién supiera escribir!* de Raymond Chevalier (1936), *A Federico García Lorca* de Justo Labal (1937), *Cantando y bailando* de Alberto G. Nicolau (1938), *La danza* de Paco Ribera (1938), *Sueño musical* de Justo Labal (1938), *Contraste* de Joaquín Cuquerella (1940) y *Noche de San Juan* de Rafael Martínez (1940).

Por la escasez de cintas conservadas, se ha utilizado un método inductivo, puesto que -en términos de Sierra Bravo (1983)- se “busca determinar las características externas generales de una población a base de la observación de muchos casos individuales de la misma” (pp. 217-218). Así pues, y a riesgo de parecer a primera vista un simple catálogo, no hemos construido nuestro discurso sobre una selección de títulos, sino que nuestro objetivo ha sido abarcar todas las producciones de cortometraje musical de la década de los treinta a fin de -además de rescatar y poner en valor muchos de estos filmes olvidados por el paso del tiempo- establecer unas comparaciones e interrelaciones entre ellos que nos permitan extraer algunas conclusiones de cierta solidez.

Con esta idea, hemos recopilado el máximo de información posible sobre los filmes no conservados de modo que podamos, acompañándola de los análisis detallados de aquellas cintas que afortunadamente sí han llegado hasta nuestros días, establecer un estudio comparativo y extraer algunas conclusiones que nos aproximen a una mejor comprensión de cuál fue la situación de los cortometrajes de ficción musical de esta época. Para ello, hemos rastreado las bases de datos de archivos, bibliotecas y filmotecas nacionales en busca de todo aquel material como, por ejemplo, guiones, fotografías de rodaje o,

especialmente, recortes de prensa, que nos pueda ayudar a imaginar cómo eran esos filmes lamentablemente hoy perdidos. Incluimos a modo de anexo algunos de estos materiales, principalmente aquellos de más difícil acceso, fotografías de las escenas de baile de filmes hoy perdidos o documentos diversos que nos dan a conocer la letra de las canciones. También se incluyen algunas promociones o críticas cinematográficas a modo de ejemplo, aunque invitamos al lector a una consulta detenida de las fuentes hemerográficas reseñadas.

Veamos pues, a continuación, cuáles han sido los criterios utilizados para delimitar nuestro corpus fílmico y cuál ha sido en consecuencia el grado de profundización en el análisis de cada una de estas cintas.

1. Duración del metraje original

En lo referente a la duración original de la cinta, tal y como el propio título de nuestro estudio indica, se ha trabajado exclusivamente con los formatos tradicionales de corto y mediometraje. Como se ha justificado previamente, el motivo de esta elección es rescatar un formato con frecuencia olvidado por la historiografía que, sin embargo, revela interesantes creaciones y apuesta por estilos narrativos y visuales más libres y transgresores respecto al canon establecido (o en ocasiones, autoimpuesto) que las producciones de largometraje, las cuales acostumbran a tener un coste mucho más elevado y unos equipos técnicos y artísticos de mayor renombre, aspectos en principio favorables para una buena acogida entre el público pero que a su vez pueden condicionar en exceso la necesidad de agradar a este y a la crítica, así como de obtener buenos resultados en taquilla.

Por otra parte, cabe recordar que los conceptos de corto y mediometraje presentan matices según la época histórica y las normativas internas de las instituciones implicadas en la regulación y promoción de las obras audiovisuales. En estos momentos la ley vigente en

el estado español (Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine) agrupa ambos metrajes bajo el término de cortometraje definiéndolo como “la película cinematográfica que tenga una duración inferior a sesenta minutos, excepto las de formato de 70 mm que se contemplan en la letra anterior”⁸, de forma que nosotros también mencionaremos como cortometraje todas las piezas seleccionadas en el presente corpus fílmico.

En este sentido, cabe también recordar las palabras de Heinink y Vallejo (2009) sobre la dificultad para “fijar con precisión la duración original de una película española resulta prácticamente imposible, puesto que, de existir varias fuentes, nunca coinciden y ni siquiera en los expedientes de censura figuran metrajes exactos de las copias autorizadas” (p. 17). A esto añaden que las bobinas tampoco ofrecen un metraje exacto al tratarse de “una unidad de medida aceptada en ciertas épocas y lugares [...] [que] aporta, al menos, una noción aproximada de las similitudes y diferencias de longitud entre unas películas y otras” (pp. 17-18), aunque en líneas generales la duración de una bobina es de diez minutos aproximadamente.

2. Cantidad y calidad del metraje conservado

Por otra parte, en cuanto a la cantidad y calidad del metraje conservado y por ende, visionado y analizado, hemos considerado oportuno respetar las siguientes condiciones: haberse conservado el metraje suficiente (y con un mínimo razonable de calidad de imagen y sonido, puesto que el hecho de no retirarlas de la circulación hasta estar en muy mal estado ha dado lugar frecuentemente a serias dificultades de conservación) y conservarse al menos un número musical completo o casi completo, así como que este (o

⁸ Véase el apartado “c” del artículo 4 (definiciones) del Capítulo I (Disposiciones generales) de la Ley 55/2007, publicada en el BOE, nº 312, con fecha de 29 de diciembre de 2007.

estos, si hubiera más de uno) represente una proporción significativa de la cinta que nos permita adscribirla al género musical o a la categoría estética de lo musical.

Con este fin, en cada análisis se lleva a cabo un decoupage o desglose de secuencias en planos y encuadres, así como un registro del porcentaje en minutos de la cinta en los que el canto y/o la danza son las protagonistas.

3. La fecha de estreno y el país de producción

Otro de los requerimientos para formar parte de este corpus ha sido que la producción de la obra sea española, incluyéndose películas realizadas en régimen de coproducción con entidades foráneas; así como que esta se localice entre los límites cronológicos de la década de 1930 acogiéndonos a su fecha de estreno, es decir, que su estreno en salas comerciales esté comprendido entre el 1 de enero de 1931 y el 31 de diciembre de 1940. A este respecto, nos gustaría aclarar que se ha optado por la fecha de estreno ya que en ocasiones resulta complicado rastrear a través de la prensa y de los documentos de archivo la fecha en la que se concede el permiso de producción, así como durante qué semanas o meses se realizó el rodaje, aún más si tenemos en cuenta que la década que nos ocupa se vio inexorablemente marcada por una guerra civil y sus consecuentes pérdidas patrimoniales de todo tipo.

Unas pérdidas que no fueron indiferentes al patrimonio audiovisual de la época, del cual se estima se ha perdido aproximadamente un noventa y cinco por cien (Borde y Montero, 1991), a razón de diversas causas. Por un lado, la fragilidad e inflamabilidad del soporte, fabricado con nitrato de celulosa hasta inicios de la década de los cincuenta, momento en que pasó a utilizarse el acetato de celulosa, sustituido en la actualidad por el poliéster. Por otro lado, la azarosa existencia de unas filmaciones que no gozaban por lo general en

aquel entonces de la misma valoración que hoy en día, ya que la conservación de su patrimonio fílmico no constituía una prioridad para la mayoría de las productoras, puesto que, una vez estrenadas en las salas, las películas carecían de interés comercial y, por lo tanto, de rentabilidad económica (al menos hasta la llegada de las televisiones, los posteriores soportes de reproducción doméstica y las recientes plataformas). Una situación que se agravaba todavía más en el formato de cortometraje. A ello, debe de sumarse la supervivencia a los destrozos consecuentes de tres años de guerra civil y de otros tantos más de dictadura franquista, la cual por motivos ideológicos también se encargó de destruir muchas de las manifestaciones culturales realizadas durante o que podían recordar a la II República. Además, cabe recordar que España no dispuso de una Filmoteca Nacional hasta el año 1953, un retraso notable respecto a otros países europeos como Suecia, Francia o Italia, en los que estas instituciones surgieron a lo largo de la década de los treinta, y que, por supuesto, constituye de nuevo un reflejo de la falta de interés general por nuestro patrimonio fílmico.

4. El centro de conservación y custodia de la cinta

Otro de los factores determinantes en la búsqueda y selección de títulos ha sido la localización de los centros o instituciones de custodia de los mismos. Por razones temporales y de movilidad, nos hemos visto obligados a limitar nuestro objeto de estudio a aquellos materiales fílmicos conservados entre los fondos de libre acceso de instituciones de carácter oficial (filmotecas, archivos y bibliotecas) del estado español, dejando abierta la puerta para continuar en un futuro con el rastreo y análisis de estas curiosas producciones tanto en posibles colecciones privadas como más allá de dicha frontera geográfica.

Aun así, a causa del abundante número de exiliados españoles tras la guerra a estas zonas, se han consultados los fondos de las Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque française de París y la Filmoteca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México); siendo en todos los casos el resultado negativo.

5. La categoría o modo de representación

Por otra parte, se ha decidido en el presente estudio trabajar exclusivamente con obras audiovisuales cuya categoría o naturaleza pueda clasificarse bajo la etiqueta de ficción narrativa. De esta manera, solamente se han tenido en cuenta aquellos textos fílmicos cuyo contenido simula la realidad, es decir, representan un mundo definido y habitado por acontecimientos y personajes procedentes de la imaginación de su creador (o creadores) y de su receptor o receptores. Así mismo, se trata de filmes en los que encontramos las características propias de esta tipología textual (derivadas consecuentemente en las llamadas herramientas de análisis narrativo que tan frecuentemente utilizamos) tales como la estructura de planteamiento, nudo y desenlace; la sucesión secuencial de acciones en un eje espacio-temporal; la existencia de unos personajes o existentes -que, según Casetti y Di Chio (2007), abarcan tanto a los ambientes como a los personajes en su faceta de persona, rol y actante- y la figura de un narrador, bien sea una voz en off, uno de los protagonistas o la cámara misma.

Dejamos, pues, fuera de estas páginas un buen número de documentales de índole musical que se venían realizando ya desde inicios de siglo (muchos de ellos representaciones de zarzuelas y bailes regionales) y que también se produjeron en abundancia durante la década de los treinta como pueden ser *Canciones de Madrid* (Cantando en las trincheras) de Juan Manuel Plaza (1938) o *Canciones de guerra* de Manuel Augusto García Viñolas (1938).

Finalmente, y antes de adentrarnos en la compleja e interesante cuestión del género, nos gustaría aclarar al hilo de estos últimos criterios -la institución responsable de la custodia y conservación, y el modo de representación- que en nuestro estudio se han tenido en cuenta en un primer estadio aquellos títulos recopilados principalmente por Del Amo e Ibañez (1996) y Heinink y Vallejo (2009). En sendos catálogos, se informa sobre la pérdida de algunas producciones, pero la mayoría de las referencias no son acompañadas de este dato, habiendo sido en consecuencia lógicamente nuestra labor inicial corroborar si se conserva o está localizada alguna copia de estas cintas, siendo lamentablemente el desenlace negativo en la mayoría de los casos. Igualmente, y puesto que no todas las producciones son clasificadas como cintas de ficción o documentales, se ha procedido a su comprobación visionando todos aquellos sobre los cuales se albergaban dudas tras la revisión de sus sinopsis y sus fichas técnico-artísticas.

Mención aparte merece la distinción o no como cortometraje musical hecha por dichos autores, puesto que, como comentamos en el capítulo sobre la industria del cortometraje, no resulta siempre tan obvia la clasificación por géneros o categorías estéticas. Además, se utilizaban en los programas de mano y las revistas de la época diversos términos (recogidos en ocasiones en estos catálogos) como, por ejemplo, “variedad musical”, “estampa deportiva-musical”, “variedad floklórica”, “fantasía musical”, “farsa musical”, “comedia romántica-musical” o “comedia-caricaturesca musical” (Altman, 2010) para referirse a la presencia de la música, el canto y el baile en los filmes, lo cual -y máxime en una época donde “lo musical” se había convertido en un reclamo cinematográfico- no nos ofrece fiabilidad alguna sobre el contenido de filme. Sabemos que habitualmente algunos nombres del equipo técnico y en especial los organismos de producción suelen arrojar luz sobre esta disyuntiva, pero, puesto que desgraciadamente viene siendo habitual la clasificación errónea de este tipo de obras, bien sea por su antigüedad, bien por haber

sido valoradas en un segundo plano por la industria o por la propia historiografía, o bien por otros posibles motivos derivados de la confusión e incertidumbre que caracterizan a estos años del cine español, nuevamente se procedió al inicio de nuestra investigación a visionar todos aquellos cortometrajes “sospechosos” de poder integrar el presente corpus, aplicándose sobre ellos los criterios sobre la categoría estética de lo musical descrita unas líneas más abajo.

Así pues, remitimos al lector, si lo desea, a consultar en estos catálogos el parecer de dichos especialistas y enumeramos nosotros a continuación algunos de los títulos que, en el anhelado caso de que apareciese una copia o el original, pasarían tal vez a englobar nuestro corpus tras someterse al proceso de revisión arriba explicado: *El nocturno de Chopin* de Ramón Martínez de la Riva (1933), *Patio andaluz* de Hard Loeser (1933), *Besos en la nieve* de José María Beltrán (autoría por confirmar) (1934), *Córdoba* de Mateo Santos (1934), *Brochazos criollos* de Al del Río (1935), *¡Corre, mulilla!* de Benito Perojo (1935), *El veneno del cine* de Mauro Azcona (1935), *¡Soy un señorito!* de Florián Rey (1935), *Un cuento de Navidad* o *Danza de los muñecos* de José Luis Sáenz de Heredia (1935), *Artistas precoces* de Julio Salvador (1936), *Begoñita* de José Luis Sertucha (1936), *Bailes vascos* (1937), *Cantando y bailando* de Alberto G. Nicolau (1937), *Cataluña* de Valentín R. González (1937), *Sueño musical* de Justo Labal (1938), *Contraste* o *Las tres edades* de Joaquín Cuquerella (1940) y *Noche de San Juan* de Rafael Martínez (1940). A la espera de ese día feliz, se incluye de estos y otros filmes una ficha en el apartado correspondiente de nuestra investigación.

Por otro lado, a este listado podríamos también añadir un buen número de cintas de ficción narrativa filmadas mediante técnicas de animación, muchos de cuyos rodajes están documentados y son citados por Heinink y Vallejo (2009) o por Caparrós Lera (1981), entre otros. Sin embargo, la mayoría no se conservan y en algunos casos ni siquiera se

conoce si llegaron a estrenarse o no en las salas de cine. Es probable que en muchos de estos títulos las actuaciones musicales estuvieran presentes, ya que entre el dibujo animado y la música suele existir un fuerte vínculo, especialmente en el procedente de la escuela norteamericana, muy en boga e influyente en la época⁹. Ahora bien, y aunque la mayoría de estas cintas de animación no se engloban en nuestro corpus, hemos querido visionar y citar algunas de ellas a fin de intentar comprender (si no de imaginar) un poco mejor cómo fue el panorama cinematográfico de la época en cuanto a la presencia del cortometraje de animación entre los filmes de complemento.

Algunas muestras las podemos encontrar en *El amor de Juan Simón* de Mauro Azcona (1933); *Arte, amor y estacazos* de Pablo Antonio Béjar (1934); *Serenata* de Francisco López Rubio (1934); *Francisca, la mujer fatal* de Ricardo Garcí “K-Hito” (1934); *Buffalo Full* o *El terror del Far-West y su caballo Cometa* (¿1935?); *Los apuros de un torero* de Farré-Zulueta (1939); *La bruja de la cueva* de Farré-Zulueta (1939); *La luz encantada* de Salvador Mestres (1940); *S.O.S Doctor Marabú* de Alejandro Fernández de la Reguera (1940); *Tarde de toros* de Carlos Rigalt (1939) y *Tempranillo hace tarde* de Carlos Rigalt (1940).

6. El género cinematográfico o categoría estética

En el apartado del marco teórico comentaremos las diversas perspectivas que la historiografía ha dado sobre los filmes musicales, bien entendidos como género cinematográfico o bien como la alternativa defendida por algunos teóricos –y escogida también por nosotros- de activadores de la categoría estética de “lo musical”.

⁹ Téngase en cuenta la fuerte presencia en las pantallas españolas de estos años de los cortometrajes animados de las *Silly Symphonies* producidas por Walt Disney entre 1929 y 1939 y que, sin duda, debieron constituir un referente para muchos técnicos de la incipiente animación española. En muchos de estas producciones los personajes danzan alocadamente como *Skeleton Dance* (1929), *Springtime* (1929), *Hell Bells* (1929), *Cannibal Capers* (1930), *Monkey Melodies* (1930) o *Egyptian Melodies* (1931), entre un larguísimo etcétera.

Remitimos, pues, al lector a dicho acápite para conocer los posibles acercamientos historiográficos a este concepto, y añadimos a continuación cuál es nuestro parecer sobre este ítem fundamental del corpus.

Recordemos que hablamos de filme musical cuando en este la música (instrumental, vocal o mixta) y/o la danza adquieren protagonismo; un protagonismo en ocasiones encubierto, pero que, por alguna extraña complicidad entre el creador y el espectador, nos hace sabedores de que esa escena o escenas con actuaciones de canto y baile son importantes en el conjunto del filme.

Y no utilizamos el vocablo “conjunto” solamente para referirnos al conglomerado de planos, secuencias o escenas¹⁰, sino, y teniendo en cuenta que el arte cinematográfico es el arte coral por excelencia, un arte colectivo, lo empleamos para referirnos también al conjunto de actuaciones de unos y otros profesionales que contribuyen de múltiples maneras a que la música y la danza constituyan el centro de atención para el espectador. Así, por ejemplo, los técnicos de iluminación (a través la iluminación cenital o la cenital de seguimiento, así como las luces frontales difusas) o los escenógrafos (quienes, entre otros muchos recursos, estudian con detenimiento los contrastes de color) adaptan sus técnicas al servicio del número musical. El responsable de las coreografías -como también ocurre en las películas de “capa y espada” o en las de artes marciales- pone también sus conocimientos a favor de estas escenas, como lo hacen los actores y actrices con sus recursos interpretativos.

Qué decir tiene la importancia que en estas actuaciones musicales ocupa el trabajo del guionista, quien decide (o acata las órdenes de producción) cómo mostrar e intercalar los números musicales en la trama, así como si estos avanzan en menor o mayor medida la historia que nos está narrando.

¹⁰ Téngase también en cuenta que en todos los títulos seleccionados el metraje destinado a las actuaciones musicales ocupa entre un 20 y un 30 por cien del total.

Así, en nuestro corpus, encontramos actuaciones ambientadas en un contexto teatral o de otra naturaleza artística y, por lo tanto, insertadas en el desarrollo argumental sin sobresaltos para el espectador pero no por ello sin dejar de formar parte del avance dramático (las actuaciones del club náutico en *El faba de Ramonet* o las representaciones infantiles de *Nosotros somos así*, constituyen dos ejemplos), así como exhibiciones musicales integradas en el hilo narrativo pero sin causa racional (si es que este adjetivo puede utilizarse en el ámbito que nos ocupa) para su desarrollo, ya que aquello representado a través de la danza y la canción podría habérsenos contado sin alterar el modo de interpretación del resto de la cinta como es el caso, por ejemplo, del tiroteo final en *Y ahora... Una de ladrones* o la captura de los exploradores por los nativos africanos en *Una de fieras*.

Nótese que hemos preferido no utilizar en estas definiciones el término “justificar” -tan habitual en la bibliografía sobre el género-, ya que a nuestro entender tanto en el conocido “musical entre bastidores” como en “la comunidad popular” (Feuer, 1982) y otras tendencias posteriores, siempre existe una razón para que los personajes canten y bailen, sea por ambientarse la trama en los ensayos, estrenos o pases del teatro, o sea por corresponder a la necesidad de expresarse emocionalmente (eso sí, rompiendo con varias de las convenciones sociales). De hecho, realmente poco importa si hay o no un motivo para estas escenas, las cuales pueden ser sencillamente disfrutadas por el espectador (al menos por aquel que no ha sucumbido a los dogmatismos sobre el género) por el puro placer de contemplarlas. De este modo, en línea con el concepto acuñado por Tom Gunning de “cine de atracciones”, y al igual que se complacían los espectadores del cine primitivo en el simple hecho de visionar un fragmento de la realidad grabado, el

consumidor de musicales puede olvidar sin mayor prejuicio la narratividad del filme y dejarse vencer por la belleza y el ritmo de sus coreografías.

Tal y como leemos en Gunning (2006):

I never claimed that attractions were the only aspect of early cinema, although I claim they do dominate the period, first numerically (the large number of films of vaudeville acts – including dances, acrobatic feats, and song numbers; trick films; tourist views; urban scenes; records of processions, and other public events). Secondly, attractions tend to dominate even those films which also involve narrative, detouring their energies from storytelling to display [...] Thus, rather than seeing attractions as simply a form of counter-narrative, I have proposed them as a different configuration of spectatorial involvement (pp. 36-37)¹¹.

Por otra parte, aprovechamos la referencia a la teórica norteamericana Jean Feuer para recordar la gran cantidad de musicales de ambas tipologías mencionadas (la comunidad popular y la comunidad de entre bastidores) que inundaron las pantallas en las salas de los años treinta; una modalidad que no se nos antoja casual en un mundo occidental marcado por las consecuencias financieras y sociales de la Gran Depresión, así como por la amenaza del auge de los fascismos europeos, puesto que -en palabras de Feuer (1982)- estas películas parecen decirnos que el mundo del espectáculo también es una comunidad, donde “El esfuerzo cooperativo que supone crear un espectáculo se hace extensivo al espectador [...] El espectador de cine tiene un enorme sentido de participación en el esfuerzo del equipo, eliminando la alienación inherente a la situación de mero observador” (p. 34), una actitud cooperativa ciertamente notable en los musicales de la

¹¹ “Nunca afirmé que las atracciones fueran el único aspecto del cine primitivo, aunque afirmo que dominan el período, primero numericamente (la gran cantidad de películas de vodevil - incluidos bailes, hazañas acrobáticas y números de canciones; películas trucadas, vistas turísticas, escenas urbanas, grabaciones de procesiones, y otros actos públicos). En segundo lugar, las atracciones tienden a dominar incluso aquellas películas las cuales también involucran narrativa, desviando sus energías de la narración a la exhibición [...] Por lo tanto, en vez de ver las atracciones como simplemente una forma de contranarrativa, las he propuesto como una configuración diferente de la intervención del espectador”.

Warner Bros de inicios de los años treinta, siendo también habitual en ellos la figura del joven o la joven artista que, por encima de su ego y en armonía con toda la comunidad, hacen triunfar felizmente el espectáculo.

Este tipo de interpretaciones corales, con sus posibles connotaciones sociales, -y permítanos el lector la licencia de alejarnos por un instante de nuestro discurso- tuvo también su eco en algunos largometrajes musicales españoles de la década como, por ejemplo, la fabulosa *El bailarín y el trabajador* de Luis Marquina (1936) o la también destacable *¡Centinela, alerta!* de Jean Grémillon (1937), las cuales, y a pesar de que sus tramas no están ambientadas entre las bambalinas de un escenario teatral, sí nos muestran en algunas escenas el valor de lo colectivo a la hora de conseguir un objetivo, bien sea entre los operarios de una industria de galletas o bien entre las penurias y carencias de unos jóvenes reclutas. Ahora bien, otro arquetipo de los excelentes resultados obtenidos por el esfuerzo coral, que esta vez sí se aprecia en una de las cintas de nuestro corpus, *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González (1936) -un título de corte anarquista sobre cuya percepción de la comunidad profundizaremos más adelante-, son las famosas coreografías de Busby Berkey- Chion (1995) nos recuerda además en este sentido cómo las inocentes chicas de Busby Berkeley denuncian a través de sus canciones las desgracias consecuentes de la Gran Depresión o las incertezas vividas por las viudas de antiguos combatientes de la Gran Guerra¹²-, salvando por supuesto las diferencias de presupuesto entre una y otras. De hecho, esta tendencia estará de moda hasta finales de los treinta también en otros géneros como ejemplifica Fritz Lang en *Sólo se vive una vez* (1937).

De igual manera, en una producción de esta naturaleza el sonido -más allá lógicamente de las composiciones específicas necesarias- y la cámara están al servicio de la música y

¹² Ejemplificándolo en canciones como “42nd Street” de *La calle 42* (42nd Street, Lloyd Bacon, 1933) o “Remember My Forgotten Man” de *Vampiresas de 1933* (Gold Diggers of 1933, Mervyn LeRoy, 1933).

la danza, pues es bien sabido que, si la voluntad o los conocimientos del cineasta lo permiten, el enfoque, movimientos y angulaciones de la cámara brindarán al espectador unos planos y perspectivas que le sería imposible percibir de estar sentado en la butaca de un teatro. Ahora bien, en nuestra opinión, sería inexacto reducir la definición de musical cinematográfico a este último aspecto ya que en realidad no difiere de las adaptaciones audiovisuales que puedan llevarse a cabo de cualquier otro género literario o dramático. Así, por poner un caso, una película de suspense, de terror o de comedia (por citar al azar algunas muestras) hará también un uso específico de la movilidad de la cámara, ofreciendo al espectador unos puntos de mira distintos a los que observaría en una representación sobre las tablas o incluso a los que imaginaría si estuviese leyendo esos relatos sobre un papel (o, más acorde a nuestros tiempos, sobre una pantalla). En definitiva, consideramos que los juegos de la cámara son inherentes al lenguaje audiovisual y que, por lo tanto, en cualquier filme es decisión (o capacidad) del cineasta si hacer un uso convencional o experimentar con los mismos.

En resumen, creemos que esta categoría de “lo musical” no debe reducirse a la presencia de la música en el filme (que, por cierto, la coexistencia antiquísima de música e imagen ha sido tratada por numerosos especialistas de la talla de Theodor W. Adorno, Russell Lack, Jose Nieto o el citado Michel Chion, entre otros muchos), así como tampoco exclusivamente al vínculo narrativo entre las actuaciones musicales y las escenas restantes, o al uso de la cámara u otros recursos técnicos; sino a un cómputo de todos o varios de estos aspectos que acompañan, que se ponen al servicio, a esos momentos mágicos en los que, como popularmente se dice, los personajes “rompen a cantar y a bailar”.

En consecuencia, hemos escogido para nuestro corpus aquellos cortometrajes en los que la música, y más concretamente el canto y el baile, son relevantes y dejan en el espectador -aun de forma inconsciente- un impacto auditivo, visual o emocional.

- *El análisis fílmico*

Una vez acotados los parámetros de nuestro corpus, ha sido necesario establecer un modelo de análisis fílmico, una herramienta imprescindible para el desarrollo de nuestro estudio. Para ello, se han consultado modelos propuestos por diversos autores y se ha optado finalmente por crear un método propio, hibridado, que nos permita hacer una lectura de los textos fílmicos lo más ceñida posible a los objetivos de nuestra investigación. Desde luego, y teniéndose en cuenta que cualquier filme presenta la oportunidad de múltiples lecturas (textual, semántica, psicoanalítica, ontológica, fenomenológica, formalista, etc.¹³), no pretendemos convencer al lector de que el nuestro sea el único modelo posible y le pedimos disculpas de antemano por si echase en falta alguna información de su interés sobre los filmes analizados.

Por otra parte, en dichos análisis hemos procurado evitar en la medida de lo posible la subjetividad y el exceso de apreciaciones particulares, rasgos a nuestro parecer más propios de la crítica cinematográfica que de un trabajo de investigación metodológico, mas no por ello el texto está exento de una voz propia que, muy probablemente, combinará en su valoración aciertos y errores.

Respecto a cuáles han sido los principales teóricos consultados para la elaboración de nuestro modelo destacamos los siguientes: por un lado, Carmona (2005), quien concibe las producciones fílmicas como

¹³ Respecto a la pluralidad de acercamientos a la obra fílmica, así como las teorías cinematográficas, puede consultarse a Vázquez de la Fuente (2010) Marzal y Gómez (2007), entre otros.

productos elaborados por una industria determinada, con intereses económicos e ideológicos concretos, y [que] se venden en un mercado específico; en consecuencia, sus condiciones materiales de presentación, distribución y consumo son las que son en tanto en cuanto surgen *de* y circulan *en* el interior de una institución, socialmente aceptada, que incluye un canon historiográfico, una teoría y una crítica (p. 43).

esto es, que las concibe como eslabones de una cadena histórica, frecuentemente creadas bajo la “línea editorial” de un mercado económica y culturalmente específicos. Así pues, y a pesar de sugerir un modelo de comentario textual como obra independiente y singular, nos recuerda la importancia de conectarla con su componente socio-histórico a través de lo narrado, del comportamiento de los personajes o del universo referencial; un aspecto siempre presente en nuestros análisis. Igualmente, hemos utilizado sus aportaciones a la hora de estudiar algunos elementos como, por ejemplo, los códigos sonoros, la planificación o los códigos sintácticos.

Por otro lado, también hemos hecho uso del manual clásico de Ferro (1980) porque, a pesar de que el desprecio que él atribuye del historiador hacia las fuentes fílmicas afortunadamente ya está bastante desfasado (no tanto, por desgracia, cuando afirma que los historiadores trabajan a cuenta del Estado que los contrata), sigue resultándonos interesante su visión del filme, no desde el punto de vista semiológico o estético, sino como “imagen-objeto”, analizando no solamente sus códigos internos sino y especialmente al autor o autores, el proceso de producción o la recepción del público y de la crítica a fin de entender “no sólo la obra, sino también la realidad que expone (p. 27).

Igualmente, se han consultado, ya en búsqueda de un análisis formal, las publicaciones de Aumont y Marie (1990) y Casetti y Di Chio (2003). De entre la abundante y excelente información de los primeros, hemos aprovechado esencialmente la teoría sobre el

découpage como elemento descriptivo y el capítulo destinado al análisis de la imagen y el sonido; mientras que de la lectura de los investigadores italianos destacamos el concepto de “existentes” así como su reflexión sobre los diversos regímenes narrativos, aunque también hemos hecho un buen uso de sus definiciones y clasificación de los componentes cinematográficos.

Por otra parte, y siendo el cine musical nuestro objeto de estudio, no podían faltar las teorías de Adorno y Eisler (2005), y muy especialmente las de Chion (1993 y 1995) quien, en su mítico ensayo sobre la relación del cine y la música a lo largo de la historia, dedica diversas reflexiones al estado del cine musical en los años treinta, reflexiones que, si bien no atañen directamente a nuestro corpus, nos brindan una perspectiva general de su importancia en el panorama mundial que nos ayuda a comprender mejor las interrelaciones e influencias entre estas producciones.

Asimismo, como ya hemos comentado unas líneas más arriba, hemos tenido en cuenta a la hora de analizar los distintos títulos del corpus los parámetros de los estudios culturales, para lo cual nos han servido como modelo las lecturas propuestas por Benet (2012) sobre algunos de los largometrajes de la época como, por ejemplo, *La Dolorosa* de Jean Grémillon (1934), *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo (1935), *Morena Clara* de Florián Rey (1936), *La hija de Juan Simón* de José Luis Sáenz de Heredia (1935) o las ya citadas , *¡Centinela, alerta!* y *El bailarín y el trabajador*. De igual forma, nos ha resultado muy conveniente la consulta de algunos diccionarios de términos audiovisuales y cinematográficos como el de Gómez-Tarín y Marzal Felici (2015).

Dicho esto, y en lo concerniente a los subapartados con los que hemos organizado nuestros análisis fílmicos, cabe aclarar que se han mantenido algunas constantes referentes a su contexto de producción como, por ejemplo, las fichas técnico-artísticas, las reseñas biográficas de los principales responsables del filme, la sinopsis argumental

(recogida por la dificultad de visionado que presentan algunos de estos títulos) o la reacción de la crítica y taquilla. Igualmente, en todos ellos hay una sección destinada a conectar el texto fílmico con su contexto de forma breve y pertinente, puesto que este tan sólo nos interesa en la medida en que nos facilita una mejor comprensión. Por el contrario, el apartado bautizado como “el discurso fílmico” abarca en cada caso contenidos heterogéneos puesto que cada obra nos reclama por su idiosincrasia dirigir nuestra atención hacia unos u otros conceptos o materias. Así, por ejemplo, consideramos necesario dar unas pinceladas sobre la situación de las técnicas de animación en España al analizar *Luna gitana*, y análogamente se nos muestra ineludible ahondar en la intertextualidad y el metadiscurso a la hora de estudiar la trilogía *Una de...*, rasgo que, aunque se podría tener en cuenta en cualquier producción fílmica, no lo hemos juzgado imprescindible en las restantes cintas del corpus.

Para finalizar este apartado, resta decir que, al uso del ya mencionado inductivismo (que requiere de la observación, análisis y clasificación de las fuentes documentales), se suma en estas páginas -siguiendo las contribuciones a la investigación en ciencias sociales de Icart y Pulpón (2012)- la utilización de un método cualitativo, mediante el cual aspiramos a tener una visión holística y una mayor comprensión de la situación del cortometraje musical español de los años treinta, a pesar de partir de una muestra (lamentablemente) a pequeña escala pero que, sin embargo, procura ser analizada de forma exhaustiva y rigurosa. Igualmente, como ya hemos apuntado al hablar de los objetivos de la presente investigación, no será tanto la finalidad de la misma extraer conclusiones categóricas sino más bien plantear una serie de interrogantes que nos permitan abordar otras futuras líneas investigadoras.

4.3 Estructura

En cuanto a la estructura de nuestra investigación, el lector comprobará como a una primera parte con los apartados de carácter más técnico como el estado de la cuestión, la formulación de objetivos e hipótesis, la metodología utilizada o el marco teórico, le sigue una segunda con el cuerpo de nuestra investigación.

Dentro de esta, se diferencian tres acápites concebidos a modo de contextualización general de los filmes que conforman el posterior corpus. Por un lado, incluimos un contexto sociopolítico y cultural de la década de los treinta, manteniendo siempre como eje vertebrador de su desarrollo las características y particularidades de la cinematografía española durante este marco cronológico. Aspectos como la relación con otras artes, la censura, las adversidades técnicas, el exilio, las producciones en lenguas vernáculas o el cine como herramienta de denuncia social, entre otros, son tratados en estas páginas; incidiendo en el punto de inflexión y los profundos cambios producidos en la industria a raíz del estallido de la Guerra Civil, así como en las rupturas y persistencias acontecidas con el establecimiento del régimen franquista.

Por otro lado, se destina un apartado a las influencias a nivel estético, iconográfico u organizativo de otras cinematografías como la francesa, la italiana o la alemana en el entonces naciente cine sonoro español; centrándonos especialmente en la norteamericana que dominaba a nivel europeo los sectores de producción, distribución y exhibición, y que además ostentaba ya el rol de ser origen y máxima representación del cine musical y, por lo tanto, un modelo a seguir para algunos cineastas españoles en cuyas creaciones se combinaba frecuentemente las modas foráneas con las canciones y las danzas propias de nuestra lírica tradicional, recuérdese de paso, muy variopinta. En ambos puntos, se alude

en la medida de lo posible a las cintas analizadas en nuestro corpus, además por supuesto de a otros largometrajes representativos de la época.

Por último, se ha incluido un apartado más breve sobre la situación vivida por el formato de cortometraje en España durante los años treinta, en el que se intenta desvelar -no sin dificultades- cuáles eran los patrones de realización y consumo de los títulos de cortometraje de ficción.

Además, una tercera parte abarca el análisis del corpus fílmico, dividiéndose a su vez en dos bloques o subapartados. En primer lugar, se encuentran los análisis fílmicos detallados de aquellos títulos que cumplen con todos los requisitos descritos en nuestra metodología, en concreto, nos referimos a *El faba de Ramonet* de Andreu i Moragas (1934), la trilogía compuesta por *Una de fieras*, *Una de miedo* y *Y ahora, una de ladrones*, dirigidas por Eduardo García Maroto entre 1934 y 1935, *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González (1936) y *Luna gitana* de Rafael Gil (1940). A estas producciones se añade un apartado de menor extensión donde se incluyen comentarios sobre algunos cortometrajes que, a pesar de no ceñirse estrictamente a todos los ítems pautados para la selección de filmes, consideramos son interesantes -teniendo en cuenta además la escasez de fuentes disponibles- para adentrarnos un poco más en el horizonte del cortometraje musical de la época. Es este el caso de cintas como *En los pasillos del Congreso* de Ricardo García (1933), *Radio RCA* de Enrique Ferrán (1935), *Elai-Alai* de Nemesio Sobrevila (1938) o *Inspiración* de Rafael Martínez (1940).

Por otro lado, se incluyen unas fichas técnicas, acompañadas de breves informaciones y reflexiones, de todos aquellos cortometrajes de naturaleza musical actualmente catalogados como no conservados pero que, gracias a la indagación en publicaciones seriadas y otros documentos de diversa índole como novelas gráficas, fotografías o

correspondencia postal, pueden sernos de gran ayuda a la hora de reconstruir (o por lo menos intentarlo) el paisaje del cortometraje musical de la década.

La penúltima parte de nuestro estudio se dedica a la extracción de conclusiones, contrastando aquellos puntos donde las hipótesis planteadas al inicio se han podido resolver, así como aquellos otros en los que esto no ha sido posible, realidad que puede dar lugar a otras futuras líneas investigadoras.

Y, a modo de cierre, el lector encontrará un apartado con las referencias bibliográficas consultadas, así como las pertinentes a nivel de hemerografía, filmografía y webgrafía; un espacio que se complementa con la sección de anexos que incluye información adicional.

5 Marco teórico

Fuera las cosas serán trágicas, pero aquí todo es magia
Charles-Joseph Zidler

A fin de encuadrar correctamente nuestra investigación, consideramos importante precisar desde su inicio el concepto y aplicación del término “musical” en el ámbito cinematográfico, a fin de fundamentar la elección de aquellas producciones que constituyen nuestro corpus fílmico. De igual manera, dedicamos unas líneas a contextualizar los conceptos de hipertextualidad y metadiscurso a fin de entender mejor la esencia de la trilogía paródica realizada por García Maroto.

5.1 El género musical versus la categoría estética de lo musical

Se trata este de un punto mucho más polémico y complejo (y, por ende, motivador) de lo que en un primer momento pueda parecer, puesto que mucho se ha escrito sobre el concepto de género musical y, aunque en menor medida, también sobre la categoría estética de “lo musical” aplicado a la cinematografía. Dentro de esta extensísima literatura encontramos especialistas que abordan el tema en profundidad y otros muchos que simplemente lo cuestionan de soslayo. Intentaremos, pues, sintetizar en las páginas venideras aquellas aportaciones a nuestro parecer más relevantes sobre qué podemos entender por “musical” en las producciones audiovisuales.

En este proceso y desde un primer momento, las diversas lecturas realizadas nos plantean una dicotomía de base: el uso del vocablo “género” o el de “categoría”. Por una parte, encontramos la existencia de una corriente más tradicional en la cual teóricos, críticos, exhibidores, productores, publicistas y un largo etcétera de profesionales del mundo audiovisual defienden el concepto de género como herramienta -heredada en gran medida de la literatura y, a grandes rasgos, universal y sempiterna- para la creación y disfrute de

la obra artística. A esta línea, se adscribirían definiciones del género musical como las de Munsó (1996) quien, a la hora de explicar cómo ha seleccionado las muestras de aquello que él clasifica como “espectáculo total”¹⁴, comenta que en principio y como norma, ha tenido en cuenta las películas específicamente musicales, es decir, aquellas en que la música, las canciones y/o los bailes desempeñan un papel decisivo -o, cuanto menos, preponderante- en lo que atañe a las formas de expresión o, simplemente, en cuanto a espectáculo; aunque considera que dicha definición debería revisarse en las producciones realizadas a partir del último tercio del siglo XX, además de en las cintas documentales y en los films-concierto.

Manteniendo una idea similar, años después Carmona (2004) hace un recorrido cronológico, llegando a títulos más recientes y concluyendo (en nuestra opinión, sorprendentemente) que se quedarían fuera de los límites del género musical las cintas que versan en torno a estilos musicales, aquellas que tan solo poseen un número musical en su trama, las comedias que incluyen canciones en sus argumentos, las producciones Disney y, detalle muy curioso, las cintas protagonizadas por los Teleñecos.

Y es que, en realidad, tal y como defiende Benet (2004), es complejo definir de manera estanca cada género cinematográfico por los múltiples agentes que participan en dicho proceso y que

¹⁴ Munsó Cabús observa en los filmes del género musical la confluencia de la comedia o el drama (dependiendo de la trama argumental), la música y la danza (como ejes en torno a los que gira toda la producción), y la pintura, la cual abarcaría la totalidad de la expresión plástica, es decir, el color, la luz, el decorado y el vestuario; aspectos todos ellos conducidos desde la óptica cinematográfica hacia el concepto de espectáculo total.

Como consecuencia de estos problemas, el concepto de género ha dejado de ser uno de los puntales de las historias teleológicas, que encontraban rasgos de continuidad y evolución en el progreso de las fórmulas narrativas e imaginarias. Pero, por ese motivo también, resultan imprescindibles para cuestionar esas visiones homogéneas y manifestar los problemas latentes en los momentos de crisis [...] en los que se producen procesos de redefinición y cambio en las estructuras industriales, tecnológicas, estilísticas y jurídicas del cine (p. 74).

Menos categóricas resultan las posteriores aportaciones de Costa (2013)¹⁵, quien sugiere la posibilidad de que “el musical” no sea realmente un género sino una técnica o un conjunto de técnicas para crear una ilusión de realidad a través del artificio. Con un trasfondo semejante encontramos también las reflexiones de Aldarondo y Beltrán (2013), quienes destruyen los sólidos muros de la definición más conservadora para trasvasar el género e introducimos -tal vez arriesgadamente- en la categoría de lo fantástico:

Puede verse también el musical como una forma de lo fantástico y en todas las acepciones de la palabra: aquello que representa lo sensacional y magnífico, ese carácter exultante que parece implícito en el musical (aunque, insistimos, no siempre sea así); la aceptación de lo increíble como algo natural; y la creación de mundos imposibles [...] En ambos casos, en el fantástico convencional y en el musical; se aplica un carácter mágico, cada uno con sus particulares reglas. En el musical, la fantasía tiene como origen los sentimientos y anhelos más básicos: el amor, la esperanza, el entusiasmo, la vitalidad, el ansia de triunfo, el compañerismo, la añoranza... Se subliman todas esas sensaciones a través de las canciones y, en el mejor de los casos, gracias a una total *hilazón* entre la

¹⁵ Hasta la fecha, pues es bien sabido que la historia (y la historiografía) tiende a ser cíclica, parece que la visión típica y tópica del género se diluye a medida que nos adentramos en el siglo XXI, alejándonos así de las perspectivas más tradicionales y apostando muchos autores por un necesario revisionismo de la historia del cine.

narrativa convencional y la musical. Son fantasías muy terrenales y que pueden surgir y desvanecerse en perfecta armonía con la realidad cotidiana, en forma de hechizo; a menudo las partes musicales se corresponden con la fantasía y su término supone una vuelta a la realidad, pero no siempre... (pp. 15-16)¹⁶.

Una idea similar es defendida con un tono coloquial e irónico por el crítico Àlex Gorina en el prólogo de Miret y Balagué (2009), quien además de coincidir con De Mata (1974) en su escaso impacto sobre el panorama cinematográfico español, nos turba afirmando (quizá sin ser consciente de su contribución al derribo de las fronteras entre géneros) que

Al Musical ya no hay quien le defienda. ¿De qué?... De una incompreensión absoluta. Lo Musical, lo verdaderamente Musical (no las películas con mucha música, pero que son vidas de compositores, cantantes o compañías de teatro, en que se canta y se baila porque son trabajos profesionales, y todo responde a una actividad realista *posible*), o sea, las películas en las que los personajes cantan y bailan sin sentido, porque sí, en medio de cualquier otra actividad o sueño, esas películas absurdas, no se soportan. Claro que los mismos que las han detestado quizá han enloquecido de placer ante los posibles infinitos del fantástico y la animación. [...] Lo Musical es esencialmente un mundo de generosidad extrema, de horizontes ilimitados, sin fronteras, ni obstrucciones ni represiones para la fantasía. Un mundo sobre imposibles, sobre visiones, sobre lenguajes metafóricos, sobre los ismos menos opacos de la mente (pp. 12-13).

Igualmente, nos resultan de interés los extensos razonamientos de Sánchez Noriega (2018) quien, reconociendo la gran diversidad y complejidad de textos fílmicos, explica

¹⁶ Esta singular revisión tiene sus orígenes, según los autores, ya en los musicales de Busby Berkeley, poniendo como ejemplo la ruptura de los puntos de vista, el uso de la cámara y las composiciones coreográficas diseñadas para *La calle 42* de Lloyd Bacon (1933), donde el espectador es trasladado de forma fantástica del limitado escenario teatral a lugares y dimensiones que escapan a la lógica.

que, aunque lo más frecuente es la “clasificación de los géneros cinematográficos, hay otras categorizaciones que no puede ignorarse, sobre todo porque ayudan a especificar qué se entiende por ‘géneros’ y nos hacen ver la diferencia entre ellos, dado que abundan las confusiones al respecto” (p. 98). Entre dichas categorizaciones cita los formatos cinematográficos (silente o sonoro, argumental o documental, de animación o con referente real, etc.) o las categorías supragenéricas (condicionantes basados en la duración, la finalidad, el proceso de producción, el origen del guion y la estructura de la cinta), y a su vez subdivide el concepto de género en géneros canónicos, híbridos o intergéneros¹⁷. Siguiendo esta última clasificación el autor considera “el musical” como un género canónico o mayor, pero a su vez clasifica la “comedia musical” dentro del grupo de géneros híbridos, o sea, “especializaciones que han adquirido el suficiente desarrollo y entidad como para independizarse de los géneros originarios” (p. 99) y, tomando siempre como única referencia el musical norteamericano¹⁸, lo define como “toda película que otorga importancia al espectáculo de la música a través de las canciones, bailes o coreografías; incluso también se podrían considerar musicales las biografías de compositores o intérpretes” (p. 148)¹⁹. A esto añade unas líneas más tarde que las producciones musicales

Combinan canciones y coreografía con una delicada puesta en escena -vestuario y decorados lujosos, utilización de efectos especiales, cuidada planificación- y recursos más o menos hábiles para vencer la inverosímil situación de que un personaje diga sus

¹⁷ A parte de estos tres bloques, el autor defiende que algunas creaciones singulares no son aptas para dicha clasificación ya que su estilo, discurso y voluntad autoral no encajan con los moldes, recursos y estructuras propias de los géneros.

¹⁸ Referencia compartida por Miret y Balagué (2009) a la vista de la selección de filmes que conforman su estudio, puesto que solo 16 de 100 títulos pertenecen a otras filmografías.

¹⁹ En un anexo a esta monografía, da otra definición del musical según la cual los filmes pertenecientes a este género suelen versar en torno a historias optimistas cuya base narrativa está supeditada a las secuencias musicales. Recupera aquí, pues, la concepción tradicional de que en los musicales en sentido estricto las secuencias de canto y baile contribuyen a la progresión de la trama, creándose textos y coreografías *exprofeso*, un modo de ver aceptado mayoritariamente pero también matizable a nuestro parecer.

diálogos cantando. En los mejores musicales se logra la integración narrativa de los números, pero suele ser frecuente que su incursión no quede justificada (p. 149).

En nuestra opinión, esta noción del cine musical parece ceñirse casi exclusivamente a los grandes títulos de la filmografía norteamericana la cual, por otra parte, él considera el origen genuino del género ya que “apenas ha tenido desarrollo en otros países” (p. 148) y es casi escaso (afirmación también rebatible) en el caso español: “Por ceñirnos al caso español, hay que destacar las zarzuelas desde la época del cine mudo y, al margen de los niños cantores y otras propuestas al servicio de otros cantantes de fama” (p. 150); destacando tan solo algunos títulos de “sabor español” como las realizaciones de Carlos Saura *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), y algunos documentales -también de la década de los 90- sobre el flamenco y el tango.

Al hilo de esta afirmación, nos gustaría recuperar también aquí las teorías (a nuestro parecer, un tanto sesgadas) de De Mata (1974), quien tras reconocer los interesantes balbuceos del género en la adaptación precoz de zarzuelas y “temas andaluces” desde casi inicios del cine español como ocurre, por ejemplo, en *Los arlequines de seda y oro* (también comercializada como *La gitana blanca*) de Ricardo Baños (1919), considera que nuestra cinematografía no supo sacar provecho de la abundancia de bailes y canciones de nuestro folklore, limitándose tan solo a explotar la imagen de algunos artistas en producciones caracterizadas por “la poca espontaneidad y la falta de convicción narrativas, así como la escasa imaginación y dinamismo, cualidades indispensables en el género, llegando a comprender algo del por qué no ha habido un auténtico cine musical entre nosotros” (p. 134).

Asimismo, llaman la atención las palabras de Caparrós (1981) en una nota a pie de página de la que fue su tesis doctoral, afirmando que

no sólo se entienden por ‘musicales’ el género de las comedias, con sus ballets, canciones, etc. mezclados con la historia; sino que por tales cabe consignar cintas que incluso no tengan canciones: siempre que la música, el movimiento de los personajes y el ritmo formen ese todo con la acción (p. 335)

Una concepción sobre la que pasa de puntillas pero que -a nuestro parecer- implica (y esto le diferencia de otros coetáneos) una asimilación espléndida del musical moderno. Aunque Caparrós ejemplifica esta tendencia con *Charada* de Stanley Donen (1963), bien podría aplicarse a creaciones europeas como *Los paraguas de Cherburgo* (1964) o la posterior *On connaît la chanson* de Alain Resnais (1997).

Pero volviendo a las teorías de Sánchez Noriega (2018), este reconoce que la clasificación de las producciones audiovisuales por géneros puede convertirse en una labor interminable debido a las múltiples variantes, ciclos, híbridos, intergéneros, perspectivas de encuadre..., mas, aun con ello, afirma que “la complejidad del asunto no debe disuadir de una tipología que sirva para el conjunto” (p. 99), amparándose para ello en las aportaciones de Altman (2000), tanto en cómo los géneros se corresponden con estructuras profundas transhistóricas y emanadas de los mitos que, en relación con los arquetipos, nos ayudan a comprender la psique humana; como también en la idea de que los géneros necesitan de la dialéctica de la repetición y la diferencia, es decir, que

Cada obra reitera elementos -esquemas narrativos, escenarios, vestuario, *atrezzo*, espacios dramáticos, situaciones, tipos de diálogos, etc.- que la hacen pertenecer al género y se diferencia de las demás en otros. El espectador encuentra placer en ese reconocimiento porque la película de género abunda en elementos intertextuales, hace múltiples referencias a otras obras del mismo género en las que tuvo la ocasión de satisfacer las expectativas de su gusto particular; de manera complementaria cada obra posee elementos diferenciales, nuevas contribuciones que proporcionan la sorpresa imprescindible y alimentan el interés inicial (p. 98).

De igual forma, Sánchez Noriega (2018) subraya las aportaciones del profesor norteamericano en cuanto a que los géneros son una guía, un constructo artificial, utilizado por diversos eslabones de la industria fílmica para suscitar determinadas expectativas y fidelizar a los espectadores, concluyendo que “un género no existe mientras no es nombrado, es decir, en tanto no se percibe que hay un conjunto significativo de películas con elementos temáticos o formales en común” (p. 98).

Ahora bien, a pesar de que ambos autores comparten algunos enfoques sobre la materia, Sánchez Noriega parece no querer desvincularse de la teoría de los géneros (a pesar de las dificultades implícitas que le reconoce), apartándose en algunos tramos del camino de las -a nuestro gusto más acertadas- reflexiones sobre la construcción y deconstrucción de los géneros defendidas por Altman (2000). Este investigador americano, especializado en cine y literatura comparada, ha centrado principalmente sus publicaciones en el estudio de los géneros y, especialmente, en el género musical bajo títulos monográficos como *Genre: The musical* (1981) o *The American Film Musical* (1987), y artículos como “The Musical” en *The Oxford History of World Cinema* (1996). Sin ser este el lugar para recoger con detalle sus aportaciones, sí nos parece interesante recordar que, según Altman, después de cuestionarse la teoría generalizada de que el género musical surgió tras el estreno de *El cantor de jazz* de Alan Crosland (1927) así como su estrecha relación con los escenarios de Broadway, las primeras películas sonoras sobre el mundo del espectáculo y su música no fueron en realidad consideradas “musicales” en su tiempo. Altman reconoce en el musical el mismo proceso constante de formación de otros géneros cinematográficos²⁰, en el cual participan diversas variables e intereses, de manera que en

²⁰ Los intereses comerciales y políticos subyacentes a la teoría de los géneros dan lugar a un proceso abierto e infinito en la constitución de ciclos y géneros cinematográficos, ya que estos responden a la necesidad intrínseca del capitalismo de diferenciar y vender sus productos.

un origen se aplicó el adjetivo descriptivo “musical” a filmes de distintas naturalezas, convirtiéndose a los pocos años en el sustantivo categórico “el musical” que permitía a los espectadores diferenciar estas producciones de otras creaciones para la gran pantalla. Así pues, con la llegada del sonido óptico²¹ las empresas cinematográficas utilizaban el término “musical” en sus planes de producción, distribución o promoción en calidad de adjetivo, que acompañaba (y por lo tanto singularizaba) a sustantivos tan diversos como comedia, romance, melodrama, entretenimiento, atracción, diálogo o revista²², musicalizándose westerns, biografías, comedias estudiantiles, cintas románticas y hasta producciones de ciencia-ficción.

En palabras de Altman (2000):

El musical tiene demasiadas fuentes para que pueda prolongarse, sin más, como una forma filmica única. Asimismo, el término ‘musical’ como sustantivo independiente no existió antes de la consolidación del musical cinematográfico. Fue en 1933, al fundirse el tema de la creación musical con la comedia romántica, cuando el término ‘musical’ abandonó definitivamente su función adjetiva y descriptiva y adoptó su identidad como sustantivo genérico (pp. 59-60).

De hecho, curiosamente, el investigador norteamericano defiende que este término fue aceptado como una etiqueta única a partir de la temporada de 1930-1931, cuando “la predilección del público por los musicales cayó en picado” (p. 58), de manera que era usado por la crítica y el público con el fin de menospreciar aquellos filmes que les resultaban estandarizados y de pretensiones limitadas, sentimiento comprensible si

²¹ Este sistema proporcionaba la sincronización perfecta y estable entre imagen y sonido, diferenciándose así de otros métodos como el sonido discográfico.

²² Aunque Altman centra sus investigaciones en material norteamericano, una simple ojeada a la prensa y a las revistas españolas de finales de los años veinte e inicios de la siguiente década permiten establecer un claro paralelismo en el uso comercial de estos términos en el caso de nuestra cinematografía.

tenemos en cuenta que, desde la presentación del Vitaphone en 1926, gran parte de las productoras se habían lanzado a una carrera competitiva por introducir el sonido óptico (y por extensión, la música y sus manifestaciones) en todas sus creaciones mediante recursos tan variados como cantantes de ópera, bailarinas españolas o secuencias de animación.

Lógicamente, a lo largo del tiempo encontramos este término aplicado a gran variedad de personajes, argumentos y temas -aunque equivocadamente se haya asemejado casi en exclusividad al modelo importado desde los Estados Unidos- y los estudios cinematográficos lo han publicitado junto a otros adjetivos o sustantivos genéricos en busca de la mayor aceptación de público posible, ya que -seguimos de nuevo las teorías de Altman-, bien en pos de crear obras específicas, bien si se recurre a la estrategia comercial de sugerir múltiples vínculos genéricos, lo que realmente interesa a los estudios de Hollywood es diferenciarse de la competencia y fidelizar a sus espectadores. Estas razones conducen, pues, a los géneros (y el musical no constituye una excepción) a estar en constante evolución, modificando así sus características, estilos y limitaciones:

El ascenso de un género desde un adjetivo a un sustantivo se ve muy favorecido por la capacidad que el material adjetivo demuestra de ser aplicable a múltiples géneros sustantivos. Así, la capacidad de la música para agregarse al drama, la comedia y las historias románticas aumenta las posibilidades de que se cree un género sustantivo a partir de una serie de géneros adjetivos cuyo denominador común es *lo musical* (p. 100)
(la cursiva es nuestra).

Y es esta idea o categoría de “lo musical” el eje vertebrador que hemos seguido para el presente corpus, ya que hemos decidido alejarnos de las definiciones más categóricas del género musical -sin desdeñar, por supuesto, los puntos de vista y los aportes de sus

autores, que sin duda moldean consciente o inconscientemente el nuestro- y rastrear la categoría estética de “lo musical” en los cortometrajes de la época que se ciñen también al resto de condiciones anteriormente expuestas.

De esta forma, nuestro objetivo es prescindir de las posibles etiquetas colocadas de antemano por aquellos implicados en el proceso de preproducción, producción y postproducción de la obra fílmica. Pero ¿qué podemos entender por la presencia de “lo musical” en una obra audiovisual, es decir, en qué consiste la categoría estética de lo musical?

Pues bien, y a pesar de que podríamos retraernos hasta la Antigüedad clásica para encontrar el origen de este término en las teorías aristotélicas (categoría procede del verbo *kathcorein*, es decir, “afirmar o predicar sobre”), pasando por filósofos de la talla de Kant para el cual las categorías estéticas eran modos generales de “conocer” la realidad; hemos optado por seguir aquí las aportaciones de De la Calle (1985) quien, tras explicar el proceso de cómo predicativos del estilo de “bello”, “sublime” o “cómic” se substantivan al entrar en la esfera de la categoría estética (“lo bello”, “lo sublime” o “lo cómic”), diferencia los juicios descriptivos o fácticos -objetivos y verificables mediante la experiencia- de los valorativos -construidos a partir de la representación o aprehensión de la realidad por parte de un sujeto, y, desde estos últimos, define la categoría estética como los diferentes modos de interpretar la realidad desde una perspectiva estética.

Así pues, puede describirse con el término “musical” o decir que activan en su esencia la categoría de “lo musical”, a aquellos filmes en los que la música (instrumental, vocal o mixta) y/o la danza adquieren protagonismo. Una relevancia –como veremos- en

ocasiones encubierta, no decididamente promocionada, pero que genera una complicidad entre el creador y el espectador, y que conduce a este último a interpretar la realidad fílmica bajo una perspectiva estética musical.

5.2 Hipertextualidad y metadiscurso

En este apartado tomamos como base las teorías de Genette (1998)²³, quien establece la existencia de diferentes relaciones transtextuales, entendiendo la transtextualidad, no como una clase o tipo de texto, sino como un aspecto inherente a la textualidad que permite, pues, a los diferentes componentes textuales conectarse entre sí. Bajo este prisma, el teórico francés clasificó estos posibles nexos entre los textos bajo los términos de intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad y, concepto que atañe en mayor medida a nuestro análisis, hipertextualidad.

La base de estas clasificaciones textuales, referenciadas, discutidas y reformuladas por otros especialistas consultados como Martínez Fernández (2001), Cascajosa (2006), García-Manso (2012), Canet (2014) o Pardo (2015) la encontramos en los primeros años del siglo XX en los estudios de Mikhail Bakhtin en torno al llamado dialogismo o dialogicidad, definida como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones [...] son polifonías textuales en las que, además de la propia, resuenan otras voces, a modo de “heteroglosia”, esto es, un cruce y recreación de lenguajes” (García-Manso, 2012, p. 20).

Estas aportaciones de Bakhtin condujeron a mediados de los sesenta a Kristeva (1969) a acuñar el término intertextualidad -sustituido al tiempo por el de “transposición” por la

²³ Sus aportaciones han sido objeto de autoevaluación desde la década de los ochenta, dando lugar a interesantes revisiones y títulos como *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), *Nouveau discours du récit* (1983) o *Fiction et diction* (1991).

propia autora-, bajo el cual recogía diferentes relaciones textuales ya establecidas y estudiadas desde la Antigüedad Clásica tales como la paráfrasis, el centón, el pastiche, la alusión, el plagio, el collage... o la parodia. Pocos años más tarde, el crítico literario y lingüista Roland Barthes (1968) defendía la idea de que la intertextualidad está presente en todos los textos, aunque sea de manera inconsciente o automática ya que “Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales [...] cuyo origen se puede raras veces localizar de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas” (en García-Manso, 2012, p. 21), siendo este nuevo concepto la raíz para los estudios de otros lingüistas como Harold Bloom, Michael Riffaterre o el ya mencionado Gérard Genette.

No será hasta inicios de los noventa, cuando Worton y Still (1991), establezcan teóricamente (en la práctica bien somos conscientes de la influencia entre las diferentes obras artísticas desde, podríamos aventurar, casi el origen de los tiempos) que dicha interconexión no es exclusiva de los textos literarios sino que puede aplicarse igualmente a todas las producciones artísticas, surgiendo, pues, nuevos conceptos como la “interdiscursividad” de Cesare Segre o la “intermedialidad” de Heinrich F. Plett, términos que nos permiten adentrarnos en el campo del “arte comparado” y acercarnos a las destacadas aportaciones de Robert Stam sobre la teoría del cine, quien, basándose en la relación de hipertexto e hipotexto establecida por Genette, distingue opciones de hipertextualidad como las adaptaciones cinematográficas de un mismo título literario, las actualizaciones de hipotextos bajo la lectura de los valores actuales, las referencias a todo un género (adentrándonos con este término en un incierto terreno), los remakes o las parodias.

Por lo tanto, tal y como afirma Martínez Fernández (2001), “los mecanismos intertextuales son tan antiguos como los propios textos, lo que quiere decir que las

metodologías de análisis de tales fenómenos se han extendido a textos de todas las épocas” (p.37). Así mismo, este autor considera que el mecanismo intertextual no afecta por igual a todo tipo de textos; puesto que solamente algunos dependen de la intertextualidad en un grado muy alto, tanto en lo referente a su producción como a su recepción; ya que se sustenta en ellos según la relación de dependencia que se establece “entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él” (p.38). Este es, por lo tanto, el caso de la parodia, un concepto delimitado dentro de la hipertextualidad y que será en adelante el objeto concreto de nuestro estudio.

El término parodia, siguiendo de nuevo las aportaciones de Genette (1998), se localiza originariamente en *La poética* de Aristóteles, construyéndose a raíz de su etimología (-*oda*, significa canto, y *para-*, a lo largo de) la doble acepción de su significado más primitivo:

el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía, [y] En un sentido más amplio, e interviniendo esta vez sobre el propio texto, el recitante puede, a costa de algunas modificaciones mínimas (‘minimales’), desviarlo hacia otro objeto y darle una significación distinta (pp. 20-21).

Genette, sin embargo, nos hace partícipes de la confusión que este vocablo ha generado en la literatura porque

Se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo parodiado (p.37).

Sin ánimo de profundizar más en esta interesantísima aunque, al menos para quien escribe, compleja área de conocimiento perteneciente a la teoría de la literatura, y basándonos nuevamente en las aportaciones de Martínez Fernández (2001) -quien defiende la existencia de la intertextualidad en todas las creaciones artísticas prácticamente desde el momento de su concepción-, podemos concluir que los productos cinematográficos no son una excepción a estos aspectos característicos de las relaciones transtextuales, y, como no, entre estas relaciones se podría también incluir la parodia cinematográfica.

Pero, una vez corroborado que la parodia es un tipo de intertextualidad y que esta existe en la literatura, así como en las demás artes, nos cuestionamos ¿desde cuándo podemos hablar de parodia en las producciones audiovisuales? Y, por extensión, ¿debemos plantearnos también desde cuándo la comedia ha sido un recurso narrativo en el séptimo arte?

En esta línea, Campos (1997), rastreando una posible respuesta, declara que “el cine surge como una diversión de los espectáculos de feria, con lo que esta nueva forma artística nace con la finalidad de distraer y divertir al espectador” (p.13), argumentando a través de *L'arroseur arrosé* (*El regador regado*) de Louis Lumière (1895) que la comicidad es una cualidad inherente al séptimo arte²⁴, opinión compartida por Pinel (2006), Kemp (2011) y otros muchos investigadores, quienes también defienden la presencia de lo cómico en los orígenes del cine.

De igual forma, Peña (1991) considera que la comedia ha sido un género mayor desde los orígenes del cine, diferenciando en sus primeras décadas

²⁴ Sobre esta cinta, Pinel (2006) comenta que el argumento de *Le jardinier et le petit espiègle* (según este autor, título original de *L'arroseur arrosé*) se extrajo de los temas preferidos de las viñetas y de las tiras de cómic publicadas en los entonces abundantes periódicos humorísticos.

lo que podría llamarse ‘comedia de situaciones, la cual retrata personajes creíbles, atrapados en problemas de mayor o menor complejidad que deben sortear de un modo razonable. Este tipo de comedia está atado a la tierra por los pies, debe servirse del “gag” en dosis controladas y fue muy cultivado durante el período mudo, aunque adquirió una importancia mayor después del sonido (p.17)

Y, asimismo

la otra rama es del cómico que toma el gag como arma y la lanza en sucesión a veces ordenada pero siempre incontenible. Se habla allí de farsa, de sátira, de slapstick. En su desempeño, el cómico agotará todos los recursos visuales que conoce y creará otros nuevos, quebrará la barrera de lo posible e impondrá su propia lógica (p.17).

Aunque en realidad, se podría matizar que muchos han sido los cómicos a lo largo de la historia del cine que han utilizado ambos modelos -y aun otros- en sus tramas y estilos como, por ejemplo, Max Linder o Charles Chaplin. En definitiva, observa que el gag -y por lo tanto lo cómico- estaba ya presente en las primeras cintas de los Lumière (al título antes mencionado añade *Demolition d’un mur*), así como en los cortos de Georges Méliès o Segundo de Chomón puesto que “en ambos casos lo esencial es el truco y la sorpresa, pero el humor es constante” (p.21).

Estilos que se modificarán con el desarrollo del *slapstick* y se adaptarán poco después al establecerse el cine sonoro, el cual –según Campos (1997)- provocó una auténtica “sacudida” en la comedia americana, así como en la de otras cinematografías; de forma que la gracia visual dejó de ser suficiente y había que sustituirla o complementarla con

diálogos enfocados a hacernos reír, un “cambio capital acabó de inmediato con algunos cómicos”²⁵ (p.19).

Además de que

La necesidad de trasladar la comicidad al diálogo provocó que Hollywood desviara su mirada en dirección al teatro con lo que se produjo una masiva llegada de actores y guionistas procedentes de este medio. Las comedias americanas de principios de los años 30 cambiarán pues del predominio de la imagen al liderazgo de la palabra, y la comedia cómica devendrá en ‘sofisticada’ donde lo que predomina es la presencia de lugares decorados, ambientes mundanos, diálogos repletos de réplicas brillantes y situaciones construidas a partir del equivoco y el malentendido (Campos, 1997, p.21).

Cabe decir que esta evolución de la comedia, descrita por varios de los autores consultados fue paralela en nuestra y en otras cinematografías europeas como la francesa (Max Linder, André Deed o Louis Feuillade) o la italiana (Leopoldo Fregoli o Italo Pacchioni). Cinematografías que, indudablemente estaban influenciadas por las narrativas y los sistemas de producción hollywoodienses, pero que también aportaron a la industria norteamericana muchos referentes y recursos; intercambio, desgraciadamente, en buena medida truncado por el estallido de la Gran Guerra. En el caso español, y más allá del humor intrínseco hibridado con otros géneros que se ha comentado respecto a las obras pioneras de Segundo de Chomón, encontramos ya en la primera década del siglo XX -en las variables, según Rubio (1986) de “‘alta’ comedia, blanca o rosa, realista, de costumbres, satírica, musical, histórica... Y por analogía con los clásicos módulos teatrales: parodia, sainete, juguete cómico, vodevil, esperpento” (p.7)- algunos títulos cómicos como *Los guapos de la vaquería del parque* (1905), *Cerveza gratis* (1906), *El guardia burlado* (1908), *Los*

²⁵ Como es bien sabido, la llegada del sonoro afectó de manera dispar a grandes cómicos como, por citar algunos conocidos, Buster Keaton, Charles Chaplin, W.C. Fields, Harold Lloyd, Mae West, Jimmy Durante u Oliver and Hardy.

calzoncillos de Tony (1908) o *Por un ratón* (1909) de Fructuós Gelabert, o los de Francisco Oliver sobre Palomeque – *Las aventuras del Pollo Palomeque* y *Los sueños de Palomeque*, ambas en 1912-.

Igualmente, dentro de la categoría de lo cómico, se engloban algunas producciones de Segre Films (*El pollo tejada* de José de Togores, 1914) o Barcinógrafo (*Linito se hace torero* de Adrià Gual y Juan Solá Mestres), así como las cintas protagonizadas por Cipriano (Miguel Mas), *El monedero de Cipriano* o *Cipriano bailarín, a pesar suyo* de Jose Santpere y Alfonso Tormo, ambas en 1917. Terminada la Primera Guerra Mundial localizamos la serie del personaje Peladilla -el Charlot nacional- creada por Benito Perojo a partir de 1915 (*Peladilla cochero de punto* o *Clarita y Peladilla van a los toros*) y las interpretaciones del valenciano Pedro Elviro -más conocido como Pitouto- quien imitó en numerosas ocasiones a Larry Semon en sus personajes, apodados en España Tomásín y Jaimito. Ambos casos son, pues, incipientes ejemplos de la influencia norteamericana en el cine nacional.

Pero, regresemos de momento a “la meca del cine” para rastrear algunas de sus primeras producciones de naturaleza paródica, acontecimiento para el cual los espectadores no hubieron de esperar mucho puesto que, ya en la temprana fecha de 1905, Edwin S. Porter parodió su exitosa cinta, *The Great Train Robbery* (1903), a través de *The Little Train Robbery* (1905). A esta le siguieron otros títulos como, por ejemplo, *A burlesque on Carmen* de Charles Chaplin (1915) –que satirizaba la *Carmen* de Cecil B. DeMille estrenada ese mismo año-, la divertida *Mud and sand* de Gilbert Pratt (1922), quien supo emular en tono cómico la internacional novela de Blasco Ibañez inmortalizada en la gran pantalla en *Sangre y arena* por Fred Niblo (1922), *Rob 'Em Goog* de Hunt Stromberg (1925) –respecto a la adaptación del paradigmático *Robin Hood* de J. de Clarence Bricker (1923)- o la conocida *Three Ages* de Edwar F. Cline y Buster Keaton (1923), quienes

parodiaron unos de los hitos del cine norteamericano, *Intolerance* de D.W. Griffith (1916). Y es que, tal y como nos explica Costa (2010) refiriéndose en su texto a las producciones Keystone, “se plantearon por ser efímeras, con nuevos estrenos cada semana, jugando muchas veces con los tópicos o parodiando filmes famosos del momento” (p.63).

Además, podemos observar a través de esta reducida muestra de títulos que la parodia no “entiende” de géneros²⁶, ya que el sentido del humor -innato en todo ser humano, aunque sus matices dependerán del desarrollo cognitivo y el carácter de cada individuo- es capaz de subvertir cualquier situación y reconstruir su lectura modificando los códigos, incluso aquellos que parecen haberse creado para despertar en nosotros los miedos o deseos más íntimos, tal y como consiguieron Scott Pembroke y Joe Rock en la fabulosa *Dr. Pyckle and Mr. Pryde* (1925), parodiando el clásico de John S. Robertson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920), con la actuación brillante de Stan Laurel. Y serán precisamente algunos de los grandes títulos del género de terror de la época los que parodiará García Maroto en *Una de miedo*²⁷ -aspecto sobre el que incidiremos con detalle en su análisis- al igual que los propios del cine de aventuras y de gánster -en *Una de fieras* y *Y ahora... Una de ladrones* respectivamente- ya que, como defiende Cascajosa (2006), “la parodia surgió desde el mismo momento en que el cine comenzó a asentarse como lenguaje [...] Y en

²⁶ Como hemos trazado en este capítulo, son múltiples las definiciones existentes en torno al término de género, así como también es ambigua la consistencia y difusos los límites de los llamados géneros cinematográficos cuyo estudio ha originado una extensa bibliografía. Aún con ello, utilizamos en ocasiones este vocablo en este y otros puntos de nuestro texto a fin de facilitar la comprensión entre el emisor y sus receptores. En estos casos, se utiliza en su sentido más convencional o, como muy bien definió Aguilar (2004) entendiéndolo que “los géneros son inmemoriales y universales, nos pertenecen a todos desde siempre. Sin embargo, y por paradójico que parezca, no hay géneros puros, ni han existido nunca. Pues el atributo interno que los caracteriza estriba en su flexibilidad interna y externa, en su generosa disponibilidad natural a combinarse, fundirse y hasta confundirse con otros, en función de su rudimento y sus propiedades, sus procedimientos y sus puntos de referencia” (pp.232-24).

²⁷ Curiosamente, una década después, Abbot y Costello harán lo mismo con los sempiternos monstruos de la Universal: *Abbot y Costello contra los fantasmas* de Charles Barton (1948), *Abbot and Costello meet the killer*, *Boris Karloff* de Charles Barton (1949) o *Abboot and Costello meet the invisble man* de Charles Lamont (1951).

estos años las parodias cinematográficas, sobre todo centradas alrededor de los géneros, se realizaron de forma frecuente” (p.155).

**SEGUNDA PARTE: EL CORTO Y MEDIOMETRAJE MUSICAL
ESPAÑOL (1931-1940)**

6 La cinematografía española durante los años treinta: una aproximación a su contexto histórico.

La década de 1930 es, sin duda, uno de los períodos más interesantes de la historia contemporánea de España. Las abundantes fuentes escritas y gráficas, y las cada vez más escasas fuentes orales (a las que se podría añadir una también muy mermada producción de documentos audiovisuales) nos testimonian una época marcada por fuertes transformaciones a nivel social, económico y cultural; una época de crisis llena de la incertidumbre e inestabilidad necesarias en cualquier proceso evolutivo que, lamentablemente, generó por igual entre la ciudadanía la aceptación esperanzadora y el rechazo resentido. En definitiva, un enriquecedor período que por desgracia se truncó con uno de los acontecimientos más trágicos de nuestra historia reciente: la Guerra Civil.

De forma especular, y a pesar de ciertas discrepancias existentes al respecto entre los especialistas que comentaremos sucintamente más adelante, la industria fílmica no podía mantenerse ajena a tal contexto, dando como resultado una de las épocas más interesantes, determinantes y prósperas de nuestra cinematografía; pero a la par una época compleja de investigar no solo por la ya mencionada escasez de fuentes documentales y su natural lejanía en el tiempo, sino también por haber sido objeto de una mirada y un tratamiento historiográfico con frecuencia subjetivo e imparcial, tanto por el habitual y desmerecido descredito hacia la industria y sus producciones durante el grosso del régimen franquista como por, en ocasiones, su infundada (o al menos desmesurada), glorificación en las primeras décadas del periodo democrático (véase al respecto el marco teórico). Así pues, aun a fecha de hoy, creemos oportuno encaminarnos “con pies de plomo” al análisis de este período.

Nuestra finalidad en las siguientes líneas será ofrecer (o al menos, intentarlo) un panorama lo más riguroso posible de estos años, pincelando los acontecimientos más

significativos en el ámbito político, económico y social; además de referenciar aquellas aportaciones más relevantes de índole cultural vinculadas estrechamente con el séptimo arte y aún más con los filmes protagonistas de nuestro estudio. Lógicamente, mantendremos como eje vertebrador del discurso a la industria fílmica, cuyo devenir durante esta década bien podría dividirse a grandes rasgos en tres fases: 1931-1936 (desarrollo y asentamiento de la industria cinematográfica en España), 1936-1939 (la industria fílmica durante el conflicto bélico) y 1939-1941 (rupturas y pervivencias en el cine con la llegada del Nuevo Régimen).

En cualquier caso, no es nuestra intención llenar estas páginas con una ingente cantidad de datos históricos (información sobre la cual ya existe una inmensa e interesante literatura), sino trazar simplemente un capítulo contextual que nos permita ubicar y comprender mejor los cortometrajes musicales de la década. Así pues, es muy probable que el lector eche en falta referencias a algunos hechos, personalidades u otros hitos históricos de la época, que, a nuestro entender (y por supuesto, podemos estar equivocados, con lo cual pedimos de antemano disculpas), no era necesario explicarlos aquí por ser ya de sobra conocidos o por considerarlos irrelevantes para nuestra finalidad investigadora. De todas formas, incluimos al final un eje cronológico (véase anexo I) a modo de guía que nos permita, si fuera necesario, refrescar nuestra memoria.

6.1 La proclamación de la II República

La madrugada del martes 14 de abril de 1931 el municipio vasco de Éibar proclama la II República izando en la balconada de su alcaldía, ante una apasionada muchedumbre, la bandera tricolor. Como es sabido, a esta ciudad le siguieron otras muchas a lo largo del país, forzando la huida del monarca y su familia rumbo a París, desde donde se trasladaron prontamente a Fontainebleau por razones económicas y por las presiones del gobierno francés, entonces presidido por Gaston Doumergue, miembro del Partido Republicano Radical o Radical Socialista, cuya naturaleza política era afín a los cambios que en ese momento se estaban gestando en España²⁸.

A su partida, el conde de Romanones hizo pública en prensa la nota de despedida del rey a su pueblo, de la cual son bien conocidas sus palabras: “Soy el rey de todos los españoles, y también un español. Hallaría medios sobrados para mantener mis regias prerrogativas, en eficaz forcejeo con quienes las combaten. Pero, resueltamente, quiero apartarme de cuanto sea lanzar a un compatriota contra otro en fratricida guerra civil”²⁹. Desgraciadamente, esta guerra llegaría años más tarde, dejando por el camino un primerizo y transitorio Gobierno Provisional (abril-diciembre de 1931)³⁰, un Bienio social-azañista o Primer Bienio (1931-1933), un Bienio radical-cedista o Segundo Bienio (1934-1936), y el llamado gobierno del Frente Popular desde enero de 1936 hasta la victoria del bando sublevado en marzo de 1939. A lo largo de estos años, los sucesivos gobiernos -tanto aquellos más conservadores como los más progresistas- hubieron de lidiar con la herencia de etapas anteriores, así como también con nuevas problemáticas

²⁸ Aconsejamos respecto a esta figura histórica la lectura del ensayo de Cardona, G. (2010). *Alfonso XIII, el rey de espadas*. Barcelona, España: Planeta.

²⁹ Discurso de Alfonso XIII al abandonar España (<http://www.fororeal.net>)

³⁰ *En los pasillos del congreso* de Ricardo García López (K-Hito) (1932) se sitúa y caricaturiza a la clase política de este período de transición.

fruto de las transformaciones que a nivel internacional se estaban produciendo en el sector social y económico. Nos referimos, por ejemplo, a las reformas descentralizadoras del territorio español y su dispar percepción entre los militares; al poder de la alta jerarquía eclesiástica, contraria a la separación iglesia-estado y a la secularización ya presente en otros países católicos; al problema agrario con su abundante pero desprestigiada mano de obra; a los avances y fracasos en la política internacional, a las precarias condiciones laborales de los obreros con sus consecuentes manifestaciones y huelgas; al elevado índice de analfabetismo³¹ y la necesidad de realizar profundas reformas educativas para combatirlo, o a la lucha por los derechos políticos y civiles de la mujer³².

Por supuesto, los intentos (según para quien, más o menos acertados) de solventar o al menos mitigar dichos problemas dieron como resultado algunas medidas que, a fecha de hoy, son valoradas como los grandes logros del período republicano y de nuestras supuestas sociedades democráticas actuales: el enriquecimiento cultural de las zonas rurales del país gracias a iniciativas como las Misiones Pedagógicas, el sufragio universal para mayores de 23 años sin distinción de clases sociales ni de sexos, la instauración de un sistema parlamentario que garantizaba la libertad de pensamiento así como la de militancia política y social, el matrimonio civil, la ley del divorcio o los nuevos modelos de organización y gestión territorial (González Calleja, 2015). Además, se trata de una etapa definida a nivel europeo por el crecimiento de las ciudades, el éxodo rural y el aumento de tiempo de ocio en las urbes, propiciado por las reducciones de jornada (se regulan las 44 horas semanales y las 8 diarias para los agricultores) y las subidas

³¹ Según García Fernández (2002) era analfabeta un 32.4% de la población, del cual un 24.8% eran hombres y 39.4%, mujeres.

³² Podemos encontrar una visión ecuaníme y renovadora de esta materia en las publicaciones relativamente recientes de Ballarín, M., Cucalón, D. y Ledesma, J.L. (eds.) (2009). *La II República en la encrucijada: el segundo bienio*. Zaragoza. Cortes de Aragón; y Ballarín, M. y Ledesma, J.L. (eds.) (2010). *La República del Frente Popular: reformas, conflictos y conspiraciones*. Zaragoza. Fundación Rey del Corral de Investigaciones Marxistas, D. L.

salariales; situación que favorecerá la demanda y el consumo cultural. Veremos este aspecto con más detalle en otro capítulo, ya que fue muy influyente en el desarrollo de la industria cinematográfica.

6.2 *Arte y cultura*

En cuanto al ámbito artístico y cultural, la etapa republicana coincide con un período de esplendor calificado historiográficamente como la Edad de Plata de la cultura española. En el terreno de las artes plásticas convivieron creadores de estilo más tradicional, que mantenían vigentes los temas y modos de representación más academicistas, con otros que -más allá de sus diferencias estilísticas- compartían una sensibilidad común y un interés por el cosmopolitismo y la modernidad; artistas estos últimos relacionados con movimientos de vanguardia que, a pesar del impulso experimentado por la vida cultural durante el gobierno republicano, siguieron en gran medida desarrollando sus trayectorias fuera de España. Con asiduidad, la adquisición de obras pictóricas o escultóricas residía en personas de clase social elevada - habitualmente más cercanas en gustos al costumbrismo-, dejando como medios de expresión de la “radicalidad” vanguardista a la ilustración, el grabado, el dibujo y, especialmente en los años de Guerra Civil, al cartelismo, producciones todas ellas con frecuencia más asequibles al colectivo popular. Algunos de estos artistas plásticos colaboraron con la industria fílmica, como por ejemplo Alfonso Ponce de León quien rodó *Niños* en 1934 y un año más tarde colaboró con Edgar Neville en el cortometraje musical paródico del género de la zarzuela *Do, Re, Mi, Fa, Sol*, subtitulada como *La vida privada de un tenor*, *La vida de un tenor* o *La vida íntima de un tenor*. Una cinta, tristemente, perdida.

Igualmente, fueron muchos los textos que conectaron el ensayo y la novela con el séptimo arte, puesto que a lo largo de estos años fue usual la participación de literatos consagrados

en el cine, como prueba de la gran repercusión que esta industria tuvo en la sociedad de su tiempo. Este idilio entre los intelectuales y la gran pantalla -como explica detalladamente Caparrós (1981)- no se libró en la década de los treinta de los altibajos a los que se había venido acostumbrando durante los años anteriores:

Tanto los autores de la Generación del 98 como otros intelectuales posteriores apenas comprendieron el fenómeno fílmico. Sólo algunos escritores de la Generación del 27 fueron los primeros en España que entendieron el cine como un hecho intelectual y artístico nuevo. No obstante, con la llegada de la II República, los autores de esta última generación se inhibieron en torno a la realización fílmica, no tanto por razones políticas como estructurales: el desprestigio que suponía trabajar para la industria cinematográfica o su baja retribución (p.3).

No ha lugar de recoger aquí las interesantes, aunque por el momento equivocadas, valoraciones negativas sobre el devenir del arte cinematográfico de algunos escritores del calibre de Miguel Unamuno, Ramón María de Valle-Inclán o los hermanos Machado³³ (estos últimos, por ejemplo, equiparaban el interés contemplativo ofrecido por el cine al de una cafetera), siendo excepcionales en su generación las opiniones de Azorín y Pío Baroja, defensor este de que el arte cinematográfico debía ser independiente de la literatura considerando que “unos actores buenos y unos operadores buenos, con un asunto cualquiera, bastan para hacer una película interesante; un argumento admirable con actores mediocres, no da resultado” (*La Gaceta literaria*, 24). De todas formas, y más allá del pensar y sentir de estos seres excepcionales a su tiempo³⁴, fueron muchos los

³³ Véase Utrera, R. (2012). Entre el rechazo y la fascinación: los escritores del 98 frente al cinematógrafo. En R. Utrera (coord.). *José Luis García Sánchez: plano detalle sobre su filmografía*. Sevilla. Universidad de Sevilla. Capítulo de libro.

³⁴ Esta perspectiva virará notablemente con la consolidación de la Generación del 27, siendo el cine fervorosamente admirado por intelectuales como García Lorca, Dalí, Alberti, Altolaguirre o Gómez de la Serna, quien defendió activamente este arte nuevo tanto trabajando como actor en el cortometraje *Esencia de verbena* de Ernesto Giménez Caballero (1930) o como conferenciante en las sesiones del Cineclub Español, además de a través de su curiosa novela *Cinelandia*.

dramaturgos que “invadieron” gustosos la gran pantalla desde finales de los años veinte y especialmente a lo largo de los treinta con la llegada del sonido (Wenceslao Fernández Flórez, Armando Palacio Valdés, los hermanos Quintero, Francisco Camba, Pedro Mata, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Fernández Ardavín y un largo etcétera), un matrimonio conveniente para ambas partes ya que, si bien dichos autores lograban perpetuar así su fama y rentabilizar económicamente sus esfuerzos, los productores conseguían -ante la carencia de guionistas profesionales- apostar por un éxito seguro ya que estas historias contaban de antemano con el favor del gran público. La lectura de Gubern (2010) nos permite conocer el progresivo aumento de adaptaciones literarias en el período de 1932 a 1935, cifrando el historiador catalán en un 33% las adaptaciones en 1932 (2 de las 6 cintas producidas ese año) y en un 59% en 1935 (22 de los 37 títulos de producción nacional). Esta unión, por supuesto, tuvo sus detractores en artistas y críticos -tómense como ejemplo las plumas de Juan Piqueras en reiteradas publicaciones en *Nuestro cinema* o de F. Hernández Girbal, con su memorable “Al cine español le estorban los autores teatrales” en *Cinegramas*³⁵-, pero se impuso la realidad del gusto del público y de los intereses comerciales de la industria, alejados del intelectualismo que juzgaba la escasa originalidad o el carácter conservador de estas producciones. En esta línea, subrayamos de nuevo las ya lejanas palabras de Caparros (1981) al afirmar que

Buscar subterráneos intereses ideológicos en la incursión de los literatos durante el período de los años 30, como parecen apuntar subrepticamente otros historiadores – Gubern, por ejemplo, que habla de una alianza entre la burguesía capitalista (la industria del cine) y los cineastas conservadores-, es partir de unos presupuestos políticos que no coinciden en rigor con la visión que los intelectuales españoles poseían del cine de la época (p. 255).

³⁵ Recogido en Canovas y Pérez Perucha (1991)

Parece ser que el asunto es mucho más sencillo; a la gente le gustaba disfrutar en la pantalla de aquellas historias que le habían hecho reír o emocionarse en las tablas de un teatro o en las páginas de un libro y los avisados productores se limitaron a ofrecérselas. Esta es tal vez la fórmula mágica que se esconde detrás del éxito de títulos imprescindibles de la década como -por citar tan solo algunas muestras- *El malvado Carabel* de Edgar Neville (1935), basada en la obra homónima de Wenceslao Fernández Flórez; *Nobleza baturra* de Florián Rey (1935), adaptación del drama también homónimo de Joaquín Dicenta; *El balarín y el trabajador* de Luis Marquina (1936), a partir de la pieza teatral de Jacinto Benavente *Nadie sabe lo que quiere*; o *Barrios bajos* de Pedro Puche (1937) del dramaturgo Lluís Elías³⁶. Tendencia que abarcaba producciones de muy distinta condición, siendo este el caso de la taquillera *Morena Clara* de Florián Rey (1936), basada en la pieza teatral de Antonio Quintero; pero también de nuestro humilde *El faba de Ramonet* de Andreu i Moragas (1934), aunque muy probablemente el formato del cortometraje gozó de una mayor independencia por razones de tipo económico.

Asimismo, existió -como hoy sigue existiendo- una fuerte conexión entre el cine y el espectáculo musical desde principios del siglo XX. El trasvase de actores, escenógrafos y otros profesionales (aparte del de las mencionadas tramas argumentales y, por supuesto, de los estilos musicales que estaban de moda) fue una constante en la época, tanto en la puesta en escena de géneros más tradicionales como la zarzuela o los sainetes, como poco después en los cuplés o las variedades, que reflejaron el cambio conceptual de estos años en torno al cuerpo y al erotismo -hablaremos de ello en el análisis del cortometraje *Radio RCA*-, sin descuidar nunca el extenso mundo de la música clásica. Ciñéndonos a la figura

³⁶ En esta línea de trabajo nos parece muy práctica la base de datos de filmes españoles o de coproducción española basados en adaptaciones literarias (en concreto, recoge aquellas provenientes del teatro, la novela o los cuentos), creada por Gloria Camarero Gómez -profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España- en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía (cervantesvirtual.com)].

del músico, de especial importancia en la historia del cinematógrafo y obviamente en este estudio, Cabeza (2005), tras recordarnos su presencia ya desde los albores del cine, nos explica la curiosidad de que tras el estallido de la guerra y la socialización de muchos cines por los sindicatos -principalmente los anarcosindicalistas-, los músicos constituyeron durante un par de años y junto a los acomodadores los dos oficios de mayor número y sueldo en las salas de las principales ciudades españolas, formándose verdaderos *lobbys* y convirtiéndose en los *nuevos ricos* de las salas de exhibición hasta el punto de ser amonestados por los dirigentes de la Junta del Espectáculo ya que “figuran en los programas, que cobran, pero que no tocan” (p. 63). De esta época fue la famosísima Orquesta Demon’s Jazz, absorbida por el SIE (Sindicato Independiente del Espectáculo), la cual se encargó de acompañar los números musicales de *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González (1937). De todas formas, debió ser esta una situación excepcional en el histórico binomio cine y música donde la participación de los compositores e intérpretes ha sido siempre imprescindible, pero con frecuencia subestimada. Pero volviendo de forma más general al estrecho vínculo entre ambos ámbitos, sobra decir que entrar a detallar la totalidad de cintas (incluso una pequeña parte de ellas) donde se confirma esta relación entre los profesionales del cine y los del espectáculo teatral o musical -más allá de lo ya comentado sobre el uso de argumentos literarios-, sería una labor ingente para abarcarla en estas páginas; pero es nuestra intención recordarle al lector que esto fue, es y probablemente seguirá siendo, una constante que también se aprecia en nuestra selección de cortometrajes, a pesar de las diferencias evidentes que estos presentan con las grandes producciones del momento. Por ejemplo, los temas del ya mencionado sainete *El faba de Ramonet* fueron compuestos inicialmente para la escena teatral por José Martí Alegre (más conocido en el panorama musical como “Toko”) e interpretados por la orquesta de José Dolz; o los de José Ruíz de Azagra fueron utilizados

para *Inspiración* de Rafael Martínez (1940). Igualmente, la bailadora Carmen Diadema y el propio Juan de Orduña, quienes ya habían actuado juntos sobre las tablas de un teatro, coreografiaron un número muy similar para *Luna gitana* del mismo Orduña (1940).

6.3 *El cine, ¿acaso un espejo de la realidad?*

En otro orden de las cosas, nos hemos referido antes a algunas dificultades en el ámbito económico y social -sin entrar en la inestabilidad política que define esta década- a las que se enfrentaron los sucesivos gobiernos de la II República. Términos como la reforma agraria, las huelgas obreras o la lucha por los derechos de la mujer están presentes en todas las publicaciones sobre la historia de este período³⁷, pero ¿estuvieron también presentes, abierta o veladamente, en la gran pantalla? A nuestro modo de ver, se trata de una cuestión muy interesante que ha despertado controversias entre los especialistas en la cinematografía de esta época. Así, por ejemplo, Gubern (1977), aunque considera que las películas son siempre vehículos de transmisión ideológica de forma más o menos explícita, afirma ya desde sus primeros estudios que

el cine republicano fue en ese sentido un cine meramente escapista e ideológicamente concebido desde la burguesía, alejado de los grandes problemas del momento. Tan solo hemos contabilizado media docena de largometrajes que afronten explícitamente, aunque con desigual ambición y muy varia fortuna, asuntos que podríamos calificar de socialmente ‘polémicos’ (p. 97).

³⁷ La década de los treinta se inicia con un descenso en la población activa -cerca de 15 millones de personas en condición de trabajar no encontraban una ocupación, especialmente en el sector agrícola-, con muchas áreas industriales afectadas por la crisis internacional consecuente al *crack* de 1929 (aunque esta tuvo un menor impacto en España que en otros países europeos gracias al proteccionismo estatal y a la baja producción destinada al mercado exterior), y con un notable incremento en las huelgas (se han registrado, por ejemplo, 734 en 1931 frente a las 402 con las que se cerraba la década anterior).

Más moderadas son las posteriores valoraciones de Caparrós (1981) en la que fue la publicación monográfica de su tesis al matizar que:

Pese a que los largometrajes españoles no reflejaron explícitamente las conmociones sociopolíticas ni las vicisitudes concretas de las diversas etapas republicanas -ningún cine argumental acostumbra a tratar de los hechos del momento, sino que evoca como mucho el pasado reciente (incluido el de la escuela soviética)-, implícitamente los films testimoniales del período fueron un retrato, más o menos parcial o conseguido de los distintos estratos del país, tanto a nivel individual -tipos e idiosincrasias- como social -regiones y nacionalidades, ambientes urbanos y rurales de los años treinta-. (pp. 3-4).

En este sentido, cita el desaparecido *Fermín Galán* de Fernando Roldán (1931) y *Las Hurdes: tierra sin pan* de Luis Buñuel (1932) como dos filmes claramente testimoniales de la realidad social (mejor dicho, de parte de la misma), mientras que otras cintas reflejaban sin tanta acritud las inquietudes y controversias sociales, algunas veces incluso en tono cómico, como por ejemplo la aprobación de la ley del divorcio (*El hombre que se reía del amor* de Benito Perojo en 1932, *Susana tiene un secreto*, dirigida un año más tarde también por este internacional madrileño, *Madrid se divorcia* de Alfonso Benavides y Adelquín Miller en 1934, *¡Abajo los hombres!* de José María Castellví en 1935 o *¿Quién me quiere a mí?* rodada por Luis Buñuel y José Luis Sáenz de Heredia en 1936); la prostitución (*Sobre el cieno* de Fernando Roldán en 1933), la delicada situación de las instituciones penitenciarias (*Se ha fugado un preso* de Benito Perojo en 1934 o la también cómica *La hija del penal* de Eduardo García Maroto en 1936); las dificultades de la clase obrera (*Patricio miró a una estrella* de José Luis Sáenz de Heredia en 1934, *Es mi hombre* de Benito Perojo o *Don Quintín el amargao* de Luis Buñuel y Eduardo Marquina, ambas de 1935) o el racismo y la exclusión de la etnia gitana (*Vida rotas* de Eusebio Fernández Ardavín en 1935, *El gato montés* de Rosario Pi del mismo año o *Morena Clara* de Florián

Rey en 1936), sin olvidarnos de las muchas cintas ambientadas en el mundo rural (*Nobleza baturra* de Florián Rey en 1935 o ¡*Centinela Alerta!* de Jean Grémillon y Luis Buñuel en 1937, pueden ser un par de muestras) que, si bien no trataban de forma directa los problemas de la precariedad y la inmigración hacia los núcleos urbanos, sí podían evidenciar los valores y costumbres arraigados en este amplio sector de la población, marcado por un provincianismo en muchas ocasiones contrario a los proyectos reformistas del gobierno republicano³⁸. Por no entretenernos más ahora en esta cuestión, y por concluir con un estudio más reciente³⁹, resumimos las opiniones de Madrid (2010) quien, en su análisis comparativo de los efectos del *crack de 1929* en la legislación y cinematografía de la Norteamérica del *New Deal* y de la España de la II República, explica cómo sus administraciones y otras organizaciones o asociaciones de naturaleza ideológica utilizaron conscientemente las imágenes para exponer y convencer a la ciudadanía del valor de sus nuevas propuestas legislativas, de forma que, aunque los filmes no reflejasen de forma implícita ni las circunstancias sociopolíticas ni los nuevos hechos jurídicos (refiriéndose a la Ley del Divorcio del 2 de marzo de 1932)

quizá fuera la voluntad de la República por romper con todo el sistema de prejuicios sociales, de imposiciones confesionales, por mostrar una moral familiar diferente, expresiva de una moral laica y moderna, lo que impulsaría a la realización de películas que mostraban una de las regulaciones que afectaba tanto a la órbita individual como al interés público, a la paz social (p.148)

³⁸ En Caparrós (1981 y 2018) se encuentra una amplia muestra de estos filmes, clasificada en base a los bienes gubernamentales y por temáticas.

³⁹ Las limitaciones temporales y cognitivas que, desgraciada o afortunadamente, acompañan a toda investigación rigurosa, no nos permiten posicionarnos taxativamente a fecha de hoy a favor o en contra de ninguno de estos u otros autores. En nuestra opinión, se debería ahondar en el conocimiento de este período histórico y revisar una a una la totalidad de las producciones audiovisuales conservadas para poder asegurar (y aún con riesgos de error) si estas últimas constituyeron o no de forma general un reflejo del pensar y del sentir de los seres humanos de su época. Reducimos, pues, nuestra aportación a los cortometrajes analizados, y a recordar al lector y a nosotros mismos que esta puerta sigue abierta y que algún día tal vez las circunstancias nos permitan cruzar con mayor calma su umbral.

Igualmente, la autora reflexiona -siguiendo el clásico de Kracauer (1985)⁴⁰- sobre cómo el cine constituye una valiosa fuente documental no solo por aquello que muestra, sino también (y añadiríamos, especialmente) por aquello que no muestra, constituyendo así un reflejo del sistema de creencias de sus creadores, pero también del de los espectadores quienes con sus gustos y necesidades vaticinan con frecuencia los éxitos y los fracasos en taquilla.

6.4 Los mecanismos censores

Y este no mostrar probablemente tuvo que ver con la autocensura que casi todo cineasta con pretensiones comerciales se acaba infligiendo a sí mismo en mayor o menor medida, pero también con las medidas legislativas -a veces sugerentes y a veces prohibitivas- que el gobierno implantó desde el año 1931. A pesar del interés que este tema también despierta en nosotros, principalmente porque su estudio nos arroja una visión menos mitificadora sobre el tratamiento de las libertades durante la II República, no profundizaremos mucho en él puesto que no hemos encontrado en el análisis de las producciones que conforman nuestro corpus fílmico ningún elemento censurable ni censurado. No olvidemos que, como se reitera a lo largo de estas páginas, era habitual que el formato de cortometraje de ficción narrativa⁴¹ (a excepción de aquellos producidos durante la guerra con clara finalidad propagandística como *¡Nosotros somos así!*) gozara de un menor recelo censor, tanto por acostumbrar a estar exentos de la presión de las productoras por cuestiones de rentabilidad económica como por considerarse que su contenido dejaba una menor impronta en la cinematografía nacional y, teóricamente, en

⁴⁰ Sus aportaciones se relacionan también con las actuales investigaciones de Berger (2002). *Modos de ver*; Burke (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*; y Ferro (2008). *El cine, una visión de la historia*.

⁴¹ Distinto es el caso de los cortometrajes de naturaleza documental, particularmente durante el período bélico, los cuales sí fueron revisados con frecuencia por los organismos censores tanto en su variable de noticiarios como de reportajes.

las mentes de los ciudadanos. Así pues, nos limitaremos ahora a sintetizar en las siguientes líneas el panorama censor del cine de estos años, dejando la reflexión sobre la intervención del gobierno en la situación de la industria, y sus respectivos apoyos y medidas legislativas⁴², para el capítulo donde estudiamos la presencia e influencia de las producciones norteamericanas en nuestras pantallas, puesto que la mayor parte de dichas medidas iban dirigidas al (supuesto) proteccionismo del cine español.

Centrándonos, pues, en la cuestión censora, recogemos las aportaciones de García Fernández (2002) sobre las distintas disposiciones que a lo largo de los años treinta propiciaron el control administrativo de las producciones audiovisuales, regidas por la máxima de la década anterior instaurada por Real Orden del 13 de abril de 1930:

La enorme acción divulgadora del cinematógrafo, la posibilidad de que sea utilizado como medio de propaganda de determinadas doctrinas, el hecho de que se materialicen en sus escenas actos que rechazan nuestras costumbres y vedan nuestra moral, exigen una necesaria y escrupulosa selección que, llevada a cabo con un criterio único, determine, previo examen detenido, las cintas cinematográficas que puedan autorizarse para proyectarlas; las que modificadas en parte que se indique puedan ser también exhibidas y a las que deban prohibirse (*Gaceta de Madrid*, Real Orden nº 393)

Ahora bien, parece ser que se trató de una etapa marcada por incoherencias y arbitrariedades, en la cual incluso -siguiendo a Caparrós (1981)- se llegó a aceptar o prohibir el mismo título según el municipio, dependiendo de la moral de cada censor, tras descentralizarse el control en junio de 1931, habiendo estado hasta entonces focalizado en la Dirección General de Seguridad de Madrid y en el gobernador de Barcelona, quien

⁴² Para una mayor información sobre la legislación más relevante del periodo, consúltese a García Fernández (2002), quien ofrece un listado de las leyes, decretos, órdenes y reales órdenes en torno a esta materia vigentes en España entre 1930 y 1939. Recomendamos su comprobación en la Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado donde, en el caso que nos ocupa, la citada orden se recoge en La Gaceta de Madrid (103).

solamente tenía derecho a fiscalizar las cintas cómicas y los noticiarios⁴³. En este sentido es esclarecedor el párrafo que Martínez de la Riba publicó en junio de 1935 en la revista *Arte y Cinematografía*, para denunciar la incongruencia de la comisión de censura del gobierno del momento:

El Gobierno nombra a un funcionario, a un director general y le dice: Te vas a encargar del orden público y de la moralidad de las costumbres y de la velocidad de los automóviles y del peso de los toros de lidia... Éste, abrumado, reparte entre los agentes que tiene a sus órdenes ametralladoras, porras y tijeras. Estas últimas son para los censores (*Arte y Cinematografía*, 403).

En líneas generales los temas más debatidos en materia legal fueron la necesidad de homogeneizar los criterios censores, las críticas a la pérdida del valor estético y artístico de muchas cintas tras los cortes, el interés por moralizar en base a parámetros cristianos el celuloide, y, vinculada a este, la obligación de proteger a las mentes más jóvenes de las posibles influencias perniciosas del cine. Respecto a este último punto, destaca la ley aprobada el 1 de mayo de 1935 por la Generalitat de Catalunya para salvaguardar a la infancia, solicitando la clasificación de algunos filmes para mayores de 15 años y regulando las medidas punitivas para aquellos exhibidores que incumplieran esta normativa⁴⁴.

Por otra parte, en octubre de ese mismo año, el entonces presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, y el ministro de la Gobernación, Joaquín de Pablo-Blanco,

⁴³ Con la proclamación de la República, las competencias censoras se repartieron equitativamente entre Madrid y Barcelona, ampliando a su vez el poder de los gobernadores civiles en cada provincia y, en situaciones más excepcionales, otorgando algunas funciones a las alcaldías. Estas medidas, así como la autonomía absoluta en esta materia que había obtenido l'Estat Català desde 1932, fueron nuevamente centralizadas el 3 de mayo de 1935 durante el gobierno radical-cedista.

⁴⁴ En Paz y Montero (2010) se recoge la crítica que los sectores de izquierda hacían a la clasificación de películas como “no aptas para señoritas”, aunque según las autoras -basándose en el estudio del BOE de Navarra del 10 de julio de 1935- llegaron a proyectarse en esta ciudad filmes aprobados exclusivamente para hombres como, por ejemplo, el documental *Naturaleza y amor*.

aprobaron también la autorización para prohibir en el territorio de la República “la exhibición de toda clase de películas editadas por Empresas que dentro y fuera de España exhiban películas que traten de desnaturalizar los hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria”(BOE, 27 de octubre de 1935), siendo una muestra de ello el veto a la cinta de Josef von Sternberg, *El diablo era mujer* (The Devil is a Woman, 1935), por considerar que ridiculizaba a las fuerzas de la ley y el orden nacionales⁴⁵, así como un buen número de películas nudistas y de *gangsters*. Esta mentalidad opresora -impropia de un régimen que intentaba proyectarse públicamente como la garantía de las más altas cotas de la libertad individual y social-, había quedado patente desde los primeros meses de gobierno con el rechazo fehaciente a la proyección del cine soviético en las salas españolas. En este sentido, Gubern (1977) transcribe el artículo de Mateo Santos en *Popular Film* (26), a los pocos meses de proclamarse la República, donde el anarquista denunciaba que “la fenecida monarquía española con su legión de censores, elegidos entre lo más torpe y cerril de la burocracia nacional, puso el veto al cinema ruso, tan aleccionador, tan pleno de enseñanzas históricas y sugerencias sociales” (p. 225) y solicitaba, sin éxito, al nuevo gobierno que permitiese la circulación de estas cintas, algo que no fue posible hasta la victoria del Frente Popular en 1936⁴⁶. Por esta razón, otros títulos como, por ejemplo, *El acorazado Potemkin* de Serguéi Eisenstein (Bronenósets Potiomkin, 1925)

⁴⁵ Gubern (1977) recoge las palabras al respecto de Gil Robles en su libro *No fue posible la paz*, donde el político renegaba del tratamiento dado al capitán del ejército y a la Guardia Civil.

⁴⁶ Aunque el Partido Comunista Español recuperó la legalidad con la proclamación de la II República, apenas obtuvieron unas decenas de miles de votos en las elecciones de junio de 1931. De forma similar, en las elecciones ganadas por la CEDA de Gil Robles y el Partido Radical Republicano de Alejandro Lerroux, los comunistas solamente obtuvieron el 1.2% de los votos y, por lo tanto, un único diputado, Cayetano Bolívar. En los dos años sucesivos, los militantes del partido estuvieron activamente involucrados en diversas huelgas y manifestaciones a lo largo y ancho del país (la huelga del 19 de febrero de 1934 en solidaridad con el pueblo austriaco, el paro del 17 de abril de ese mismo año contra el terrorismo fascista o la de los labradores catalanes ese septiembre), uniéndose al PSOE y la CNT en Alianzas Obreras o Frente Popular, lo que les permitió acceder al gobierno en coalición -no sin complicaciones- en marzo de 1936 (Hernández-Sánchez, 2017).

permanecieron prohibidos en las salas comerciales y tal vez en buena parte de los cineclubes.

Sin ánimo de adentrarnos más en este fascinante episodio de nuestro cine, aconsejamos - si no es ya conocida- la lectura de Paz y Montero (2010), quienes explican con detalle el modelo censor español de esta época, a semejanza del francés, donde el estado regula las medidas censoras sin representación de las empresas u otras instituciones no gubernamentales, ofreciéndonos datos objetivos sobre la actividad censora de este período (por ejemplo, que en 1931 se censuró un 17,8% de los títulos presentados frente al escaso 1,4% de 1932, probablemente porque muchos cineastas -esperanzados ilusamente con el prometedor cambio político- intentaron obtener la aprobación de cintas ya prohibidas en los años anteriores; o que estas medidas represivas volvieron a agravarse en los sucesivos períodos de mayor convulsión política, es decir, durante la revolución de 1934 y en el intervalo de enero a junio de 1936) y desvelando, no solo la negativa al cine soviético por estimarse un incitante y peligroso modelo de revolución para las masas, sino también la celosa vigilancia sobre la imagen de la policía y las prisiones, la prohibición de proyectar documentales que relataban la vida de los miembros de la exiliada Casa Real en el extranjero, la censura moral aplicada a las escenas de encuentros sexuales, desnudos o relaciones extramatrimoniales; o la supuesta imposición de suprimir las imágenes que mostraban lucha de clases o alteraciones del orden público⁴⁷.

6.5 *Llegada y consolidación del sonido óptico*

Otro aspecto definitorio de esta década, sobre el que aporta información prácticamente toda la literatura especializada (en líneas generales, seguimos a Fernández Colorado, 1996,

⁴⁷ Las autoras ejemplifican esta medida censora en cintas extranjeras como *Los miserables* de Raymond Bernard (1934), donde se mostraban los fusilamientos al bando sublevado, o *Cuando una mujer quiere* de Roy William Neil (1934), donde acontecía una discusión entre patronos y obreros.

complementando su profunda investigación con las aportaciones de otros autores) es la consolidación progresiva del cine sonoro en nuestro país desde el año 1927, así como la dificultosa y lenta puesta en marcha de los primeros estudios de sonido a raíz de la fundación en 1932 por Camille Lemoine y Francisco Elías de Orphea Films en el Palacio de la Química de Montjuich, con la finalidad de filmar *Pax* mediante unos equipos de rodaje alquilados en París⁴⁸. A este complejo le seguiría el de Cinematografía Española Americana (CEA) en la Ciudad Lineal de Madrid, fundada mediante la asociación de distintos profesionales, muchos de ellos -como apuntábamos más arriba- personalidades procedentes del mundo literario como Jacinto Benavente, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina, los hermanos Quintero o Juan Ignacio Luca de Tena. Procedencia artística, por cierto, enjuiciada de forma negativa, no solo por algunos críticos coetáneos, sino también por especialistas posteriores en el tiempo como Rotellar (1977), el cual bautizó este tipo de producciones como las “españoladas del teatro”, diciendo de sus autores en papel que

Estos censores de la imaginación que iban a ser los hombres de nuestro teatro en su aproximación al cine, anularían los posibles aires novedosos que podían haber aportado los jóvenes. Nulo espíritu crítico entre los dramaturgos, que iban hacia un tipismo de pandereta (p. 75).

Poco después aparecieron los Estudios Cinema Español, S.A. (ECESA) con sede en Aranjuez, considerados en su época como los mejor equipados, a los que siguieron otros menores, hasta alcanzarse en vísperas de la Guerra Civil la más alta cota de desarrollo

⁴⁸Un año antes Edgar Neville había dirigido la significativa comedia *Yo quiero que me lleven a Hollywood* para la productora Star Films, cuyos fragmentos conservados muestran escenas exteriores filmadas en Madrid y otras interiores llevadas a cabo en los sótanos de las oficinas de Ricardo Urgoiti. Esas eran, pues, las infraestructuras de sonido de las que disponía nuestro cine. También Elías había realizado con anterioridad *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) utilizando el sistema Phonofilm de Lee de Forest, el cual, tras su poco exitoso estreno en Burgos (algunos especialistas dudan de si realmente llegó a estrenarse), no volvió a ser proyectado en ninguna otra sala. Con el mismo sistema -según Gubern (2010)- se habían rodado en 1928 unos cortos cómicos en Barcelona e igualmente en marzo de 1929, esta vez con un camión de Movietone de la Fox traído a España por el operador sudamericano J.E. Delgado, se filmaron entrevistas a Alfonso XII y Primo de Rivera, así como las actuaciones musicales del trío argentino formado por Irusta, Fugazot y Demare; todo ello usando el siempre pionero formato de cortometraje.

industrial, la llamada “Edad de oro” del cine español (García Fernández, 2002). Ahora bien, Caparrós (1981) apuntaba ya que esta anhelada prosperidad había de combatir -a diferencia de otras cinematografías europeas- con muchas limitaciones técnicas a causa de la escasez económica que caracterizó durante años al sector, escasez deudora de la falta de apoyo gubernamental y de la falta de confianza que este negocio generó en sus inicios en los grandes inversores privados; aunque el regreso (voluntario en ocasiones, forzado las más de las veces) de cineastas y técnicos que habían probado fortuna en Hollywood y en Joinville, así como la presencia en España de operadores centroeuropeos y la formación recibida por algunos de nuestros directores en el extranjero como fue el caso de Benito Perojo, Armand Guerra, José María Castellví, Florián Rey o Eduardo G. Maroto, fueron paliando poco a poco este déficit con el que se había iniciado la década.

En palabras de Benet (2012),

Los primeros momentos del cine parlante produjeron otro fenómeno importante desde el punto de vista de la formación de los profesionales españoles y de la apertura a influencias foráneas. Muchos españoles pasaron por los más avanzados estudios de Hollywood o París-Joinville entre 1928 y 1935. La razón para ello fue que, en el inicio del sonoro, la tecnología todavía era bastante limitada (p. 81).

De hecho, el visionado de un buen número de títulos de la época denota esta carencia técnica en los utillajes de rodaje, así como en los modos de filmación, carestía de medios que es incluso ironizada por el citado Eduardo G. Maroto en *Una de fieras* (1934) y en *Una de miedo* (1935).

Así pues, este doble reto; impulsar una estructura estable de producción propia -así como también a nivel de distribución y exhibición- y acometer con eficiencia el desarrollo del cine sonoro en el país a través de una buena red de estudios y laboratorios, dotan de gran

interés a cualquier investigación localizada en el cambio de década; unos años de transición que Fernández Colorado (1996) describe de la siguiente manera:

En esta salida de las cavernas, la aún titubeante industria cinematográfica española de producción se encaminó por diferentes senderos que abarcaron desde la sincronización posterior de films silentes hasta el rodaje en el extranjero de cintas financiadas por nuestros capitalistas, pasadas por complicadas mixturas de complicada definición (p. 841)⁴⁹.

Además, tal y como dice este autor, debe tenerse en cuenta que la aparición del sonido óptico supuso una profunda reestructuración de las instalaciones y del personal de la industria⁵⁰, tanto del cuadro técnico como del artístico, de forma que

directores eufónicos, dobladores, sincronizadores, instaladores de equipos sonoros o técnicos de sonido para rodajes serían trabajos de nuevo cuño que ocuparían a numerosos individuos provenientes en gran medida de la interpretación teatral, el arreglo de aparatos radiofónicos, la literatura o la música. Formados de prisa y corriendo para abastecer un mercado virgen y necesitado con urgencia de ellos, la modestia de su tarea borró sus nombres de las crónicas periodísticas pese a que de inmediato se convirtieron en elementos imprescindibles para las diversas ramas del negocio cinematográfico (p. 429).

No obstante, este esfuerzo tenía su contrapartida en la posibilidad de consolidar un mercado cinematográfico en más de una veintena de países hispanohablantes, ambición para la cual se adaptaron algunas medidas legislativas y se celebraron una serie de encuentros como, por ejemplo, el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, sobre

⁴⁹ Según Gubern (2010) las alternativas habituales durante estos primeros años de confusión consistieron en producir cintas españolas en estudios extranjeros (especialmente en Alemania, Francia o Inglaterra), sonorizar a posteriori en estos estudios extranjeros aquellos títulos rodados en España o sonorizar con discos en estudios españoles aquellas películas rodadas en nuestro país inicialmente sin sonido. Aparte quedaría la cuantiosa inmigración de profesionales para participar en versiones múltiples.

⁵⁰ Como curiosidad, parece ser que el último filme mudo español fue rodado en Valencia por Antonio Martínez Ferry bajo el título de *Los hijos mandan* (1930).

el cual hablaremos en otro capítulo. Pero, como reza la expresión coloquial, “no siempre llueve a gusto de todos” y fueron no pocos los intelectuales que disintieron del nuevo cine sonoro, considerando que se perdería la belleza y el poder de la imagen y que se convertiría en un mero transmisor de narraciones filmadas. Sin embargo, como nos recuerda García Carrión (2013), la aceptación por parte del público fue bastante rápida y en líneas generales este arte no perdió su categoría en el mundo cultural⁵¹.

6.6 Nuevos retos en el lenguaje audiovisual

Y es que, en efecto, el cine con sonido óptico consiguió rápidamente el favor del público y de gran parte de los profesionales de la industria -aunque es bien sabido que algunos brillantes cineastas como Charles Chaplin se opusieron a él con vehemencia-, profesionales que durante los años treinta siguieron investigando con la técnica audiovisual.

Una información detallada sobre estos aspectos formales en el cine comercial de la época la encontramos en Caparrós (1981)⁵², quien nos recuerda que en los inicios del sonoro los medios mecánico-físicos utilizados pertenecían a lo que él clasifica como periodo Paleosonoro y entre los cuales se encontraba la cámara *Debie*, bastante pesada y con limitaciones ópticas (empezaba entonces a utilizarse muy tímidamente el teleobjetivo) o la pancromática “que tenía más contraste para rodar en estudio y requería lámparas de tungsteno, con la cual se conseguía más distinción de tonalidades, una mayor escala de grises y realismo en torno a objetos y personajes” (p.298). Asimismo, describe el ambiente de los primeros platós de sonido con los micrófonos colgando de las jirafas, los

⁵¹ La autora reseña dos manuales publicados en la época para divulgar el uso de esta nueva técnica: Cabello, A. (1933). *El libro del cine*. Madrid, España: Dédalo, y Carner-Ribalta, J. (1934). *Com es fa un film*. Barcelona, España: Barcino.

⁵² Caparrós y De España (2018) ofrecen una síntesis de la misma.

play-backs o las tomas defectuosas por cuestión de calidad -tal como si estuviésemos revisitando el clásico de Donen⁵³, pero en versión española-, así como la preocupación constante de los cineastas de este momento por el encuadre y el uso de los planos, experimentando miradas que les alejasen del estatismo teatral. Caparrós argumenta que, debido a la naturaleza predominantemente discursiva de los filmes del período, se apostaba por los planos medios (“por su carácter sumamente expresivo y que manifiesta cuál es la incidencia que la realidad produce en el personaje”, p. 301) y los planos de conjunto, seguidos en proporción por los planos enteros y planos americanos, huyendo de los planos más extremos (el gran plano general y el primerísimo primer plano), cuya carencia “manifiesta cierta falta de medios o el temor de que un acercamiento psicológico perjudicase la concepción genuinamente filmica” (p.301), aunque “sí supieron utilizar las posibilidades creadoras del inserto o plano detalle (PD), aunque en casos no pasara de la mera captación de objetos, a nivel narrativo o dramático” (p.301), pero manteniendo en muchas ocasiones un valor simbólico.

Aunque Caparrós utiliza como muestra de sus teorías producciones de largometraje, estas apreciaciones también se cumplen casi a rajatabla en el estilo de filmación de los cortometrajes que constituyen nuestro corpus. Remitimos, pues, al lector a consultar los *decoupages* de nuestros análisis, así como los comentarios hechos al respecto, donde se puede observar cómo en unos pocos años (algo que, por supuesto, también dependía de la maestría de sus realizadores) la filmación estática, más próxima a la concepción de un espectador de teatro, va dejando paso a otras perspectivas más estudiadas y pertinentes con el abanico de oportunidades que nos brinda el uso de la cámara. Sirva esta afirmación de igual manera para el uso de los ángulos de cámara -con muestras de picados y contrapicados expresivos o simbólicos-, así como con el eje de acción o de mirada, con

⁵³ Nos referimos a *Cantando bajo la lluvia* de Stanley Donen (Singin' in the Rain, 1952).

los tipos de iluminación, con los movimientos de cámara o con los signos de puntuación, es decir, la utilización de fundidos en negro, encadenados, cortinillas, barridos o cortes para cambiar de escena; todos ellos presentes en los cortometrajes analizados.

Especialmente interesantes nos resultan sus palabras en torno al rodaje en exteriores, que se irá perfeccionando con el asentamiento del sonoro, y el repaso a los diferentes escenarios (exóticos, rurales, cosmopolitas...) que plantea, los cuales también están presentes en nuestros cortometrajes, desde algunas calles del barrio de Ruzafa en la ciudad de Valencia en *El faba de Ramonet* hasta los exteriores de una piscina o del campo madrileño en *Una de fieras*, pasando por las imágenes documentales sobre el patrimonio monumental andaluz en *Luna gitana*.

Por otra parte, también destaca en este periodo la constitución de varios estudios de rodaje como Trilla-La Riva, Estudios Sonoros Ruta, Metro Goldwyn Mayer, Acoustic S.A., Voz de España o Fono España, así como también otros dedicados exclusivamente a la subtitulación como fue el caso de Exclusivas Diana o Cinematiraje Riera⁵⁴, además de aquellas empresas especializadas en el doblaje, una opción que en torno a 1934 -y a pesar de la oposición inicial de algunos críticos como Juan Piqueras, Fernando Viola o Sebastià Bach⁵⁵- era ya mayoritaria, hasta el punto de que el Ministerio de Industria, amparándose en criterios proteccionistas⁵⁶, anunciaba a la prensa el 1 de marzo de 1934 que iba a plantearse un proyecto al Consejo de Cinematografía, por el cual todas las películas extranjeras sin excepción debían ser dobladas por profesionales españoles, proyecto que

⁵⁴ Para profundizar en la polémica existente en torno al doblaje recomendamos la lectura de Ávila, A. (1997). *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona, España: Cims

⁵⁵ Sebastià Bach dijo -muy acertadamente a nuestro parecer- que el doblaje era un “assassinat a l’art, una traïció als artistes i una estafa al públic”. Recogido en Singla, C. (1992). Sebastià Bach contra el doblaje. 1933-1936. *Cinematògraf* (1). 147-155.

⁵⁶ Gubern (1977) señala que las dificultades que la lectura de subtítulos representaba para una parte importante de la población española, no convenían al capital inversor norteamericano que presionó para imponer el doblaje obligatorio de sus filmes. Al menos esta decisión parece haber generado empleo a un buen número de actrices y actores desocupados.

al final-y por la presión de los propios distribuidores- no vio la luz hasta 1941, momento en que, además de los intereses comerciales, propiciaba un mejor control a nivel censor para el Nuevo Régimen.

Finalmente, en cuanto a los medios utilizados para cubrir la guerra, Gubern (1986) nos describe como

los nuevos sensibilizadores descubiertos por las casas Ilford y Kodak en 1928 y 1933 se utilizaban ya industrialmente en la producción de la película negativa Supersensitive Panchro, empleada en fotografía y en cine, que junto con las cámaras fotográficas de miniatura y de “paso universal”, con visor telemétrico, formaban un utillaje de gran idoneidad para la práctica de la instantánea de reportaje (p. 11).

Igualmente, explica cómo muchos operadores extranjeros que acudían como corresponsales al frente de batalla hacían uso de cámaras compactas de mano de origen alemán como la de Arriflex; aportación complementada por Sánchez-Biosca y Tranche (2011) al reflexionar sobre la importancia que la portabilidad y el reducido tamaño de estos equipos cinematográficos tuvieron a la hora de reflejar de forma inmersiva la guerra; un estilo de filmación cercano y realista que convivió con otros viejos usos “de manera que distintas tácticas y modos de mirar se superponen en la forma de retratar el conflicto” (p.50). Y es que, según Gubern (1977), “la dependencia colonial de la tecnología sonora extranjera sería un rasgo típico del naciente cine parlante español” (p.18), especialmente de la tecnología alemana y norteamericana (tómese como ejemplo la disparata cantidad de cursillos de formación intensivos para formar ingenieros de sonido que realizaba la Western Electric), quedando en el olvido las contribuciones de técnicos españoles como el ingeniero de caminos Alberto Laffon y el científico Ezequiel Selgas, inventores del primer sistema fotosonoro autóctono (el sistema Laffon-Selgas) que, a pesar de ponerse en marcha en títulos como *Currito de La Cruz* de Fernando Delgado (1935), no pudo

competir con la hegemonía que los EEUU había afianzado en el mercado europeo desde décadas anteriores⁵⁷.

Una anécdota sobre el rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol* de Francisco Elías (1929), recogida por Gubern (1977) del manuscrito inédito de Francisco Elías *Anatomía de un fantasma*, ilustra muy bien de qué situación partía la industria española al inicio de la década, así como reafirma la necesidad de reconocer y homenajear los avances –tanto da si fueron o no exitosos- de unos cuantos pioneros que centraron sus esfuerzos en conocer y mejorar el sector técnico de la industria fílmica nacional:

Se rodó en el jardín de un hotelito de la Ciudad Lineal, en pleno y riguroso invierno. Se levantaron decorados al aire libre y más de una vez éstos se desclavaron y se mudaron de sitio porque esta operación resultaba más fácil que la de cambiar de lugar la cámara, un artefacto pesado y difícil de manejar (p. 17).

6.7 Nuevos tiempos

En este sentido, queremos dedicar también unas líneas a recordar a todos los profesionales que intentaron abrirse o continuar su camino con el cambio de década -como ya hemos comentado una transición compleja marcada fundamentalmente por la consolidación del cine sonoro-, tanto a aquellos que no consiguieron adaptarse al nuevo medio como a los que se arriesgaron por voluntad o porque se vieron inexcusablemente forzados por la necesidad a emigrar a otros países para continuar sus trayectorias; aparte de a la importante cantidad de artistas y técnicos que en tiempos de guerra se marcharon del país.

Al primer bloque pertenece uno de los directores comentados en el presente estudio, Joan Andreu i Moragas, quien a pesar de “hacer sus pinitos” con el sonido óptico en cintas

⁵⁷ En este sentido ténganse en cuenta las alusiones irónicas al poderío económico de la industria norteamericana hechas por el narrador de los cortometrajes de Eduardo García Maroto.

como *El faba de Ramonet*, no consiguió mantener la fama alcanzada en los años anteriores, dedicados especialmente al cine documental (estilo que, por otra parte, queda patente en el modo de filmación de esta pieza cómica). Aunque junto a él se encuentran otros nombres como el de Ricardo Baños, una gran mayoría de cineastas sí supieron adaptarse e incluso dotar de brillantez a sus carreras durante los años treinta. Es el caso, por ejemplo, de Eusebio Fernández Ardavín, Fernando Delgado, Francisco Elías, José Buchs, Florián Rey o Benito Perojo. Y algo similar ocurrió con los intérpretes y los técnicos.

Por otro lado, ya desde los años veinte, estaba extendida la apreciación de que la industria fílmica española estaba desorganizada y era parca en recursos financieros. Esta ausencia de inversiones e infraestructuras dificultaba la formación técnica de muchos profesionales, así como el desarrollo de una carrera estable para muchos artistas. A su vez, esta situación generó numerosos debates entre los especialistas en torno a la aceptación o no de que los extranjeros participaran en nuestras producciones, al igual que sobre si era lícito rodar en estudios foráneos sin perder por ello la identidad nacional de los filmes. La figura de Benito Perojo fue un ejemplo paradigmático de dicha controversia (García Carrión, 2013)⁵⁸, pero no fue ni mucho menos el único profesional que probó fortuna en otras tierras. Fueron muchos los creadores y técnicos que participaron a inicios de los años treinta en las versiones múltiples que se realizaban en Hollywood y en la sucursal francesa de Paramount en París, los Estudios Joinville; una estrategia ya

⁵⁸ El cineasta hubo de defenderse en varias ocasiones de los críticos (muchos de ellos colaboradores de *Popular Film*) que le acusaban de actuar de forma antipatriota al desprestigiar el cine español ante los productores extranjeros, quienes además se favorecían económicamente de su buen hacer. Perojo justificó siempre que la colaboración con otras cinematografías europeas enriquecía también a la nacional y las unía ante el dominio de la industria estadounidense, argumento que tuvo poco eco en un colectivo mayormente obstinado en la idiosincrasia española y en las posibilidades de expandirse únicamente en un mercado hispanoamericano de espaldas (como aún acostumbra a ser habitual) a Europa, aunque hubo periodistas como, por ejemplo, Mauricio Torres o Martínez de la Riva, quienes también consideraban que el trabajo desempeñado por los españoles para otras industrias fílmicas, les proporcionaba una formación y experiencia que con el tiempo serían provechosas para España.

prácticamente en desuso en 1936, cuando el subtítulo primero y el doblaje después había resuelto el problema de la penetración en los mercados extranjeros. Pero, como constata Caparrós (2002) es difícil afirmar con exactitud cuántas películas se rodaron fuera del país, recogiendo las investigaciones de Antonio Cabero y Fernando Méndez-Leite, que las datan en 85, Alfonso Pinto con 113, Román Gubern, 123 hasta el año 1936, Manuel Rotellar, quien diferencia 110 realizadas en Hollywood y 20 en Joinville, y Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, los cuales contabilizan 175 títulos entre 1929 y 1939, añadiendo a los centros de producción anteriores los estudios de Saint-Maurice, también propiedad de la Paramount en París, de donde saldrían cintas como *Un hombre de suerte* de Benito Perojo o *Doña Mentiras* y *El secreto del doctor* de Adelqui Migliar, todas en 1930.

A fin de no ahondar más en este punto, recordamos simplemente al lector que fueron bastantes los actores, guionistas y técnicos que participaron en títulos de esta modalidad, sin embargo -siguiendo a Gubern (1977)- fueron muy pocos aquellos que colaboraron en rodajes de “mayor prestigio”, interpretando sus personajes en lengua inglesa como, por ejemplo, Conchita Montenegro o Rosita Moreno, o escribiendo los guiones originales (López Rubio es el responsable del texto de *El último varón sobre la tierra* de James S. Tinling en 1933)⁵⁹. Por cierto, el escritor catalán contabiliza que, de las 123 películas en castellano producidas por los yanquis, solo 16 fueron dirigidas o codirigidas por realizadores españoles, muchas de ellas para la Fox. En esta lista se encuentran nombres

⁵⁹ A estas versiones múltiples norteamericanas, Sanz de Soto (1989) añade las versiones dobles realizadas por la UFA alemana, especialmente durante los años del gobierno nazi, movidos por la intencionalidad de expandir su ideología por el mercado latinoamericano. De estas realiza una valoración más positiva diciendo que se llevaban a cabo “de forma mucho más cuidada y eficaz, llegando incluso a utilizar una misma actriz o un mismo actor, por su conocimiento de las tres lenguas en que se rodaban los filmes -alemán, francés e inglés-.” (p. 50). Este estilo de coproducciones se mantuvo hasta los primeros años del franquismo como retrata la narración de Fernando Trueba en *La niña de tus ojos* (1998).

como Florián Rey, Gregorio Martínez Sierra, el mencionado Benito Perojo, Ernesto Vilches o Xavier Cugat.

Por último, hallamos desgraciadamente un abundante exilio de españoles tras el alzamiento militar que, bien por precaución bien por estar directa y peligrosamente comprometidos con la causa republicana, se marcharon del país con destino a México, Argentina, Francia⁶⁰ o la Unión Soviética, principalmente. En el caso de muchos intérpretes, “las giras por Hispanoamérica constituyeron una solución prudente y, tras una decena de años de ausencia, entre 1947 y 1950 sus protagonistas fueron retornando a España” (Gubern, 1976), p. 19), mientras que muchos músicos, guionistas y directores - a excepción de unos pocos, como los conocidos Luis Buñuel, Luis Alcoriza o Carlos Velo- cayeron en el olvido para el gran público ya que “permanecieron inactivos en el exilio, cambiando de profesión por incapacidad de adaptarse el nuevo medio, o por el subdesarrollo cinematográfico de los países que los acogieron o por otras razones” (p.71).

En mayor medida, la indiferencia -incluida la historiográfica- ensombreció las aportaciones de muchos cuadros técnicos, cuyos nombres, poco a poco, van rescatándose del anonimato. Por citar tan solo algunos nombres, aludimos a los montadores José Cañizares o Lorenzo Serrano; los escenógrafos Gregorio Muñoz, Santiago Ontañón o Manuels Fontanals; o los decoradores José Sánchez o Alberto Sánchez. En lo que respecta a los protagonistas de esta investigación, podemos destacar el exilio provisional a Portugal de Eduardo García Maroto por razones laborales, ya que el jienense se mantuvo activo durante la guerra en el bando sublevado y después desarrolló una larga -aunque irregular- carrera durante el régimen franquista; así como la escasamente documentada

⁶⁰ Lamentablemente, algunos de los que huyeron a Francia como, por ejemplo, los operadores Julio Bris y Serafín Rodríguez, fueron capturados tras la ocupación alemana y su sospechosa condición de exiliados españoles justificó inadmisiblemente su traslado a campos de concentración y su asesinato en las cámaras de gas nazis.

marcha de Valentín Rodríguez González, apodado como Belisario, a Francia donde lo encontramos en el verano de 1939 formando parte (bajo pseudónimo) de una revista literaria, junto a un grupo de intelectuales españoles que habían estado internados en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer (Quesada, 2016).

6.8 *Una mirada plural*

Otra de las características del cine de este periodo y que refleja la pluralidad cultural que convive en la península (rasgo enriquecedor y distintivo cuya valoración dará un fuerte viraje con la implantación del régimen franquista⁶¹) es el uso en las producciones audiovisuales de otras lenguas distintas al español, como, más o menos, ejemplifica *El faba de Ramonet*⁶². En este marco, destacan realizaciones en catalán como la versión cinematográfica de la pieza teatral *El café de la Marina* de Josep Maria de Sagarra que fue llevada al cine, en versión catalana y castellana, en 1933 por Domènec Pruna bajo el mismo título y que narraba la vida de los pescadores de Port de la Selva en la Costa Brava. Su fracaso, según Gubern (2010), abrió un debate sobre la viabilidad económica del cine catalanoparlante en un mercado relativamente reducido, recibiendo fuertes críticas de Mateo Santos; aunque en realidad -siguiendo a Caparrós (2018)- a inicios de la década ya aparecieron las primeras producciones sonorizadas en catalán como, por ejemplo, *El señor Ramon* de Baltasar Abadal (1930) o *El Nandu va a Barcelona* de Salvador de Alberich (1930), aunque la segunda finalmente solo se estrenó en versión muda y estuvo quince días en cartel en el cine Bohemio de la ciudad condal. Para profundizar

⁶¹ Curiosamente en 1944 el mexicano Roberto Gavaldón, rodeado de exiliados españoles como los escenógrafos Vicente Petit y Francisco Marco Chillet, los guionistas Libertad Blasco y Paulino Masip, y los intérpretes Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Luana Alcañiz y Micaela Castejón, filmó *La Barraca*, cinta de la que se doblaron copias en valenciano con la ingenua esperanza de poder exhibirla pronto en las tierras levantinas (Gubern, 1976).

⁶² En el análisis detallado de este filme se recoge la polémica lingüística que se generó tras su estreno.

rigurosamente en esta materia, recomendamos consultar a García Carrión (2013) quien nos explica que

es significativo que en el estreno de los primeros filmes doblados al catalán dentro del programa de la ‘Semana del cinema català’ por iniciativa de Exclusivas M. Murià y su distribuidora F. Trián, al que acudió el presidente de la Generalitat, Francesc Macià, apenas fue reseñado en la prensa cinematográfica barcelonesa, en revistas como *Popular Film* o *El cine*, sin merecer más que algún breve comentario informativo (p. 288).

Y es que -según relata la autora- no todos los intelectuales catalanes tenían una percepción positiva, sino por falta de identidad sí por criterios comerciales, sobre invertir en la realización de títulos en catalán. Parece ser que tan solo algunos sectores del nacionalismo catalán como, por ejemplo, la organización juvenil Palestra -en cuyas sesiones de cineclub se rotulaban las proyecciones en catalán, en vez de proyectarlas dobladas en español- apoyaron esta medida, siendo más generalizada opiniones como la de Gasch (1933):

Producció nacional? Sí. De moment no hem de pensar en una producció catalana. La temptativa sentimental de Pruna, una versió catalana i una altra de castellana, és massa costosa per a ésser imitada. De moment, hem d’acceptar les pel·lícules en espanyol com un mal menor (Producció nacional. *Mirador*, 241)⁶³.

Menos controvertido fue el asunto entre los ciudadanos del pueblo gallego, el cual en estos años se encontraban tramitando su estatuto de autonomía, que también llevó a la pantalla sus costumbres y vivencias en cintas como *Odio* de Benito Perojo (1933), basado en una novela de Wenceslao Fernández Flórez, o *Alalá o los nietos de los celtas* de Adolf Trotz, del mismo año que la anterior y también basada en una novela homónima, esta vez

⁶³ “¿Producción nacional? Sí. De momento no hemos de pensar en una producción catalana. La tentativa sentimental de Pruna, una versión catalana y otra castellana, es demasiado costosa para ser imitada. De momento hemos de aceptar las películas en español como un mal menor”.

de Rafael López de Haro. Y, probablemente aún fue menor entre el valencianismo político que -imbuido con frecuencia de un marcado regionalismo- se mostró bastante indiferente hacia el fomento del cine en valenciano, un desinterés que según García Carrión (2013) había tenido una significativa excepción en la década anterior en la figura de Maximiliano Thous. Así pues, solamente se encuentra alguna defensa a la lengua propia entre las páginas de la revista *El camí*, solicitando que los subtítulos se hicieran tanto en castellano como en valenciano, como un mecanismo para paliar “la paradoxa dolorosa de que milions de peninsulars no sàprien llegir l’única llengua que comunament parlen” (*El camí*, 9).

6.9 *El cineclubismo*

Por otra parte, ha despertado el interés de muchos investigadores de este periodo (incluido el nuestro) el apasionado desarrollo del movimiento *cineclubista*, así como los primeros pasos en el estudio e investigación del audiovisual. Siguiendo de nuevo a Gubern (2010) situaríamos el origen de estas asociaciones difusoras de la cultura cinematográfica a finales de los años veinte y habitualmente vinculadas a revistas de la misma índole. Por ejemplo, los responsables de *La Gaceta Literaria*, dirigida entre 1927 y 1932 por Ernesto Giménez Caballero⁶⁴, siguiendo el modelo de las salas especializadas parisinas, proyectaban desde 1928 en el Cineclub Español películas extranjeras de corte vanguardista (muchas de ellas seleccionadas desde París por Luis Buñuel) de cineastas como Man Ray, F.W. Murnau, R.J. Flaherty, Marcel L’Herbier o René Clair; enumeración a la que se deben añadir unos cuantos nombres provenientes del cine

⁶⁴ Gubern (2010) clasifica de vanguardista el cortometraje filmado por Giménez Caballero bajo el título de *Esencia de verbena*, el cual escapa de nuestra investigación por datarse en el año 1930. Aún así, recomendamos su visionado (afortunadamente lo hallamos en abierto en <https://www.rtve.es/play/>) para disfrutar de este poema documental en 12 imágenes, algunas de cuyas escenas realmente presentan un montaje interesante y que además cuenta con estampados de Maruja Mallo y Picasso, así como también con la participación actuarial de Manuel Gómez de la Serna.

soviético como Serguéi Eisenstein o Grigori Aleksándrov, cuyas cintas podían verse también -a pesar de las prohibiciones- en cineclubes como el de la revista barcelonense *Mirador* y de cuyo arte fue un ferviente defensor el crítico Juan Piqueras. Ya hablaremos en otro capítulo de la impronta de estos cineastas en los jóvenes realizadores españoles del momento, muchos de los cuales, aunque desarrollen sus trayectorias profesionales bajo otros valores y modos de hacer bien distintos a lo largo del franquismo, educaron su mirada en estas sesiones cinematográficas.

Esta información es complementada por Caparrós (1981), quien además comparte un listado por ciudades de los 29 cineclubes que se podían contabilizar con seguridad durante la II República, diferenciando entre los cineclubes “burgueses e intelectuales”, a menudo más presentes para la historiografía, de aquellos de carácter más popular, conectados con organizaciones de clase o sindicatos de clase como fueron Proa Filmófono o Cinestudio 33; aquellos que Juan Piqueras soñó con unificar bajo una Federación Española de Cineclubes Proletarios. Más recientemente, García Carrión (2013) documenta también un cineclub estudiantil de ideología falangista, el SEU, aunque solo documenta dos sesiones en el cine Bilbao durante 1935, conducidas por Samuel Ros y Alfonso Ponce de León.

Y Ansola (2013) actualiza estos datos y afirma que

Uno de los problemas fundamentales a los que se tenían que enfrentar los cineclubes proletarios era el de la escasez de las películas con el que nutrir su programación. Un contratiempo notable derivado de la censura política que las autoridades republicanas ejercían sobre las películas soviéticas, lo que impedía su libre importación y consiguiente circulación por el conjunto estatal. A ello había que sumar la inestabilidad política, sobre todo durante el ‘Bienio negro’, con todo lo que ello llevaba aparejado, como era la inseguridad económica, de invertir en la contratación de una película, que no sabían si iban a lograr proyectar (p.105).

Pero sin ánimo de ahondar más en esta materia, y a la expectativa de saber algún día si cortometrajes como *Inspiración* se proyectaron en estos espacios (sí sabemos que los otros títulos analizados en nuestro estudio se vieron en salas comerciales como complementos para los programas de largometraje), dedicaremos unas líneas al interés y concienciación que, por primera vez en España, hubo por incluir el cine en la enseñanza.

Se trata este de un aspecto a priori alejado de nuestra investigación pero que resulta, por lo menos sorprendente para los tiempos que fueron y, lamentablemente, aún más sorprendente comparativamente para cómo está esta disciplina en el sistema educativo actual. Así, por ejemplo -siguiendo con las aportaciones de Caparrós (1981)-, Giménez Caballero fundó el Comité de Cinema Educativo, a través del cual “brindó una primera lista de 20 películas -clasificadas por materias, de acuerdo con los programas de asignaturas vigentes en enseñanza básica española- a fin de facilitarla a los distintos centros del país” (p. 32) o -como explica con detalle García Carrión (2013)- se organizó en la Universitat Autònoma de Barcelona un curso entre el 27 de febrero y el 9 de abril de 1932 con la finalidad de hacer (citando a su organizador, el profesor Díaz-Plaja):

un pla general de cinema educatiu que he presentat i ha estat molt ben acollit pel Conseller de Cultura de la Generalitat. Segons el meu projecte, el cinema educatiu s’organitza en tres estadis: ensenyament primari, a base de films documentals i de dibuixos animats; secundari o segon ensenyament, que es portaria a terme per mitjà de films documentals si bé podrien ser argumentals, films amb finalitats morals o educatius i, per últim, pel·lícules pròpiament artístiques, molt tirades. La tercera etapa o grau d’aquest ensenyament constituiria el grau universitari, que es

desdobla en una branca artística: Facultat de Filosofia i Lletres, Seminari d'Art i Pedagogia, Institut de Pedagogia (p. 106)⁶⁵.

Un acontecimiento que -volviendo a Caparrós (1981)- fue de gran aceptación pública, aunque objeto de rechazo para la mayor parte del claustro académico, incluso (en palabras nuevamente de Díaz-Plaja) “hubo quien creyó que las piedras venerables iban a resquebrajarse”.

Por otra parte, aunque Gubern (1977) se hace eco de la lectura hecha por Gonzalo Menéndez Pidal de su tesis doctoral, titulada *Elementos expresivos del cinema*, en Madrid en el año 1932; García Carrión (2013) nos aclara que nunca llegó a presentarse ante un tribunal. Por cierto, el mismo Gubern (1977) narra cómo el marqués de Guad-El Jelú creó el 29 de junio de 1930 el Comité Español de Cinema Educativo, nombrando su secretario a Ernesto Giménez Caballero, consistiendo su tarea en “la confección de un catálogo de películas de interés pedagógico disponibles y a realizar algunas encuestas” (p. 51).

Además, se comenzó a publicar sobre cine en estos años como *El libro del cine* de Alfredo Cabello o *Com es fa un film* de Josep Carner-Ribalta, entre otros títulos que hemos apuntado en el apartado del estado de la cuestión, así como también se constituye una buena muestra del lugar social que empezaba a reservarse al arte cinematográfico con la incorporación de críticos como Villegas López o Gómez Mesa a uno de los más potentes medios de comunicación de masas de la época: la radio⁶⁶.

⁶⁵ “Un plan general de cine educativo que he presentado y ha estado muy bien acogido por el Conseller de Cultura de la Generalitat. Según mi proyecto, el cine educativo se organiza en tres estadios: enseñanza primaria, a base de filmes documentales y de dibujos animados; secundaria o segunda enseñanza, que se llevaría a término por medio de filmes documentales si bien podrían ser argumentales, filmes con finalidades morales o educativas y, por último, películas propiamente artísticas, muy escogidas. La tercera etapa o grado de esta enseñanza constituiría el grado universitario, que se desdobla en una rama artística: Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Arte y Pedagogía, Instituto de Pedagogía”.

⁶⁶ Ambos críticos trabajaron desde 1932 hasta 1935 en el programa *La palabra* de Unión Radio Madrid.

6.10 *El alzamiento militar*

Para ir cerrando este capítulo, posaremos nuestra mirada sobre la noche del 16 de julio de 1936, una noche en la que algunos de los oficiales de la guarnición de Melilla (ciudad gobernada por el Frente Popular) se reunían para urdir los últimos detalles de una sublevación militar ideada para las 5 de la madrugada del día 18 -sublevación que sería liderada desde las Islas Canarias por el general Francisco Franco- y que, tras algunos imprevistos, comenzó antes de lo planificado. Los militares sublevados, muchos de ellos pertenecientes a Falange española y cuyas intenciones fueron descubiertas por el gobierno local melillense, se levantaron en armas antes de lo previsto -contando con el apoyo de la Legión- y, en un solo día, detuvieron y fusilaron a 189 personas pertenecientes al ejército fiel a la República y a la población civil (sindicalistas, políticos de izquierdas, masones... en definitiva, a todo aquel que supiesen hubiese apoyado abiertamente y mediante su voto al gobierno del Frente Popular). Este “triunfo” inició el comienzo de la conspiración golpista a lo largo de todo el Protectorado de Marruecos, pero la pérdida de cohesión generada precisamente por este altercado en Melilla, que modificaba las instrucciones iniciales dadas por el general Emilio Mola Vidal y que consistían en alzarse todos los sublevados al mismo tiempo en todo el territorio español el 18 de julio, generó una profunda confusión entre los dirigentes golpistas que supo ser aprovechada por el gobierno de la II República para prepararse militarmente y proteger sus instituciones, integrantes y ciudades más importantes (Alía, 2011).

Por desgracia, son bien conocidas (o deberían) las consecuencias de este fallido golpe de estado y la subsecuente soberanía múltiple que se trasladó a una cruenta guerra civil de

dimensiones internacionales⁶⁷, cuya extensión temporal alcanzó hasta el 1 de abril de 1939 con la victoria del bando sublevado -llamados a sí mismos bando nacional- y cuyas consecuencias fueron devastadoras en múltiples ámbitos: aproximadamente medio millón de muertes, cientos de miles de exiliados (cerca de 180.000 refugiados en Francia, unos 18.000 en México, algo más de 10.000 en Argentina...), incontables pérdidas económicas, medioambientales y patrimoniales, etc., sin mencionar la violencia unilateral, la intensa represión, la injusticia social y el silencio en los que quedaron sumidos millones de españoles a lo largo de los restantes años de la dictadura franquista.

Pero, redirigiendo nuestro discurso hacia el arte cinematográfico, debemos conocer en qué situación quedó este durante y al fin de la guerra. ¿Quizá se produjeron cambios en el devenir de nuestra industria fílmica, así como en la concepción y en la ejecución de sus creaciones? Andemos con pasos cautelosos porque, nuevamente, la historiografía presenta sus discrepancias al respecto.

Gubern (2010) argumenta un importante descenso en la producción cinematográfica tras julio del 36 puesto que, a la interrupción de los rodajes y la dispersión inicial de sus equipos técnicos y artísticos para intentar reunirse con sus familiares y amigos (cuando no, para encaminarse hacia el exilio⁶⁸), se sumaron rápidamente las carencias de recursos materiales como la electricidad o la película virgen, la falta de inversiones privadas por

⁶⁷ La presencia de países como Italia, Alemania, Portugal, Francia o México fue activa ya desde el inicio del conflicto (Franco solicitó ayuda a los países fascistas para cruzar el Estrecho de Gibraltar, así como José Giral lo hizo, sin éxito, al presidente francés Léon Blum); y a esta se sumó en muy poco tiempo la de otras naciones adheridas supuestamente a la política de “no-intervención” como, por ejemplo, Reino Unido, la URSS o los EEUU. Según Casanova (2013), el motivo de dicha internacionalización fue que la guerra española constituyó una muestra bélica donde se dirimían todos los grandes problemas de la Europa de los años treinta, o sea, los fascismos, la revolución, la democracia y la contrarrevolución; aparte de utilizarse como ensayo general para la puesta en marcha de la II Guerra Mundial por parte de los aliados fascistas, sin cuya presencia la guerra en España hubiese sido muy probablemente más breve y menos violenta.

⁶⁸ Losada (2009) nos recuerda también como, a partir de 1939, muchos europeos vinieron a España huyendo de la II Guerra Mundial, tanto de los fascismos como del comunismo, como fueron Michel Kebler, Ted Pahle, Wilhelm Goldberger, Heinrich Gärtner (Enrique Guerner), Adriano Rimoldi, Fosco Giachetti, Amadeo Nazzari, Maria Denis, Paola Barbara, Primo Zeglio, Gerard Tichy, Antonio Vilar, virgilio Teixeira, Isabel de Castro y un largo etcétera; un amplio elenco que nos hará deudores de sus aportaciones estéticas e innovaciones técnicas.

la latente inestabilidad política y la reducción del mercado internacional, ya que la población española continuaba -a excepción de en momentos concretos- asistiendo a las salas de cine⁶⁹. Hemos de aclarar que Gubern se refiere especialmente a la interrupción y descenso en la realización de largometrajes comerciales como fue el caso de *La millona* de Antonio Momplet, *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Juan Parellada, *Diego corrientes* de F. Iquino, *La Alhambra o El suspiro del moro* de Antonio Graciani, *Nuevos ideales* de Salvador de Alberich, *Los héroes del barrio* de Armando Vidal, *La casa de Troya* de Juan Vilá Vilamala, *El genio alegre* de Fernando Delgado, *Asilo naval* de Tomás Cola y Miguel Pereyra o *Centinela alerta* de Jean Grémillon, entre otros⁷⁰; puesto que durante estos tres años continuó aumentando considerablemente la producción de cortometrajes⁷¹ (España llegó a considerarse la primera potencia europea en su producción, si no cualitativamente, sí cuantitativamente), primordialmente los de naturaleza documental o propagandística “si bien en no pocas ocasiones las retóricas de la ficción contaminaron al cine documental, pero también las técnicas del documental a la ficción” (p. 65). Reflexionaremos en torno a este y otros temas relacionados con este formato en el capítulo dedicado al cortometraje.

Del mismo parecer es García Fernández (2002) quien además recoge estadísticamente las producciones realizadas entre 1936 y 1939, diferenciando las del bando republicano (un total de 360 títulos entre documentales, 313, noticiarios, 10 y cintas de ficción, 37; de las cuales 209 no están localizadas) y las del nacionalista (80 documentales, 5 noticiarios y 8 títulos de ficción; de las cuales 29 no han podido encontrarse, es decir, un total de 93

⁶⁹ Cabeza, J. (2009) analiza con detalle los resultados de taquilla de los cines madrileños durante la guerra, así como su cartelera, destacando el elevado consumo de este tipo de ocio, en concreto de comedias -incluye aquí las cintas de dibujos animados- y, más especialmente, de comedias musicales. Véanse al respecto, si se desea, las tablas incluidas por el autor en la página 97.

⁷⁰ La mayoría de estos rodajes se reanudaron y terminaron algunos meses después, aunque títulos como *Carne de fieras* de Armand Guerra o *Nuestra Natacha* de Benito Perojo nunca llegaron a estrenarse.

⁷¹ Tendencia en realidad en alza desde 1935.

filmes) (datos extraídos de Del Amo e Ibañez, 1996), una producción que en lo concerniente al cine comercial de ficción narrativa es desde luego bastante menor que en los años anteriores⁷².

Nótese además que la producción en el bando sublevado fue inferior, debido a que, más allá de que la mayoría de los laboratorios, estudios y profesionales quedaron inicialmente en el bando republicano al producirse el alzamiento (lo cual condicionó la realización de varios filmes en Alemania tales como *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* o *Mariquilla Terremoto* de Benito Perojo, o *La canción de Aixa* o *Carmen la de Triana* de Florián Rey), la llamada España Nacional no prestó al estallar la guerra demasiada atención a esta herramienta de divulgación ideológica a pesar de tener a su disposición los recursos brindados por italianos y alemanes (recordemos la fundación en Berlín en 1937 de la Hispano-Film-Produktion, de cuya sede -según Gubern (1986)- salieron cinco largometrajes de ficción narrativa, rodados casi todos ellos con personal procedente de Cifesa). Un desprecio infundado que no tardaron demasiado en enmendar, creando en abril de 1938 el Departamento Nacional de Cinematografía⁷³ con colaboradores de la talla de Edgar Neville⁷⁴ o Eduardo García Maroto (Sala y Álvarez, 1984), y alzando ya la voz alguna figura como Antonio Obregón - quien fue crítico, escritor y director de cine

⁷² Queremos dejar constancia que todavía existen algunas lagunas sobre el número exacto de realizaciones de estos años, variando ligeramente las cifras de unos autores consultados a otros. Así, por ejemplo, poco después Losada (2009) contabiliza 25 largometrajes y 239 cortos en la zona republicana, y 12 largometrajes y 44 cortos en la nacional. Por desgracia, la pérdida o no localización de la gran mayoría de estos títulos tal vez no nos permita conocer nunca con exactitud cuántos filmes se llevaron a cabo en el período de la Guerra Civil.

⁷³ Durante los años de la guerra trabajó en este departamento el controvertido escritor falangista Dionisio Ridruejo quien defendía el cine como arma de propaganda política y adoctrinamiento, no como una mera herramienta de entretenimiento. Al abandonar el cargo a finales de 1940, y con él su grupo de colaboradores de afín pensamiento, habrá menos producciones de exaltación militarista aunque todavía encontramos algunos títulos a inicios de la década: *Escuadrilla* de Antonio Roldán (1941), *Porque te vi de llorar* de Juan de Orduña (1941), *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941), *Boda en el infierno* de Antonio Román (1942), *Rojo y Negro* de Carlos Arévalo (1942), *¡A mí la legión!* de Juan de Orduña (1942) o *El frente de los suspiros*, también dirigida por Juan de Orduña en 1942. Tras el declive de las potencias aliadas fascistas apenas se producirán filmes bélicos en España (Crusells, 2003).

⁷⁴ Al estallar la II Guerra Mundial, algunos directores como Edgar Neville o Benito Perojo se trasladarán a Roma para filmar sus proyectos. Tal es el caso de cintas como *Frente de Madrid* del primero o *La última falla* y *Los hijos de la noche*, ambas de Perojo, fechadas todas ellas en 1939.

durante el franquismo- en defensa de la necesidad de crear un auténtico cine español ya que, a su modo de ver, hasta 1939-1940 no había habido cine en España.

Por el contrario, en el bando republicano tanto el gobierno central como los gobiernos locales (la intensa producción de Laia Films para la Generalitat de Catalunya constituye una buena muestra), así como los distintos partidos políticos de izquierdas y las asociaciones sindicales, apostaron desde el comienzo de la guerra por el uso del cinematógrafo como herramienta de adoctrinamiento y propaganda política, hecho que según Sala y Álvarez (1984) propició una excelente cantera de cineastas y técnicos:

Casi desde los primeros días, cada partido político, organización sindical o grupo de opinión tuvo su más o menos organizada sección de cine. De aquí salieron los numerosísimos equipos de rodaje que se sumaron a las columnas milicianas que partían hacia el frente y que se desparramaron a lo largo y ancho del territorio republicano (p. 74).

Uno de estos principiantes (además de figuras como Carlos Serrano de Osma, Arturo Ruiz castillo, Manuel Berenguer, Antonio del Amo o Alfredo Fraile) fue Rafael Gil quien, tras rodar sin demasiada convicción ideológica algunos documentales para las Misiones Pedagógicas, se pasará al bando sublevado⁷⁵ y afianzará su relación con la productora Cifesa a partir de 1941 como director de largometrajes, aunque un año antes ya lo encontramos trabajando junto a Juan de Orduña para esta productora valenciana en la realización del cortometraje *Luna gitana*.

Ahora bien, la producción más intensa partió del grupo anarcosindicalista -en algunas ocasiones trabajando en colaboración con UGT-, siendo su estrategia de control de los

⁷⁵ Tranche y Sánchez-Biosca (2011) lo localizan (parece ser) ya cubriendo la entrada de las tropas nacionales a la ciudad de Madrid a finales de marzo de 1939, formando parte de un equipo compuesto también por Eusebio Fernández Ardavín, Daniel Quiterio Prieto y Julián de la Flor.

sectores de producción, distribución y exhibición en Barcelona un interesantísimo objeto de estudio sobre el cual aportamos más información en el análisis del filme de Valentín R. González, *¡Nosotros somos así!*, pero que, como muy bien describen Sala y Álvarez (1984),

A diferencia de ellas [refiriéndose a las otras organizaciones políticas y sindicales de la zona republicana] los anarquistas asumieron un concepto digamos que más amplio de lo que había que entender por propaganda. Según ellos, la actividad propagandística en el cine, superando la pura coyuntura, debía incluir también lo que llamaban película base, es decir, largometrajes de ficción destinados a renovar revolucionariamente las pantallas españolas (p. 75).

Finalmente, sobra decir que, tras este fallido golpe de estado y el inicio de la Guerra Civil, los organismos de censura se endurecieron en uno y otro bando. Así, una orden del Gobierno general de Burgos, fechada el 21 de marzo de 1937, subdividía el control censor entre Sevilla y A Coruña -las cuales, con el tiempo, pasaron a depender de la Delegación del Estado de Prensa y Propaganda, y posteriormente de la Junta Superior de Censura Cinematográfica-; mientras que con anterioridad, en agosto de 1936, el Sindicato Único de Barcelona había aprobado un proyecto de socialización de espectáculos públicos, en cuyo artículo 26 -recogido por Caparrós (1981)- se matizaba que no pasaría ninguna película de marcado sabor reaccionario o con tendencia a desacreditar los postulados de libertad y humanidad defendidos por la CNT. Esta actitud controladora por parte del bando republicano también se aplicó sobre periódicos y revistas (Ley de Prensa del 22 de abril de 1938), aunque el grado de ejecución variaría según el tipo de publicación y el momento de desarrollo del conflicto bélico, pudiendo llegar a suponer su infracción la multa, cese o cierre de los locales. Igual situación encontramos en el bando liderado por

Franco el cual, tras ocupar una ciudad, inculcaba toda la prensa considerada rebelde y castigaba de un modo u otro a sus responsables.

Muy interesantes son también los aportes en esta materia de Crusells (2003), Nieto (2009) y Sánchez-Biosca y Tranche (2011), de cuya lectura y reflexión podemos extraer los valores y los miedos que los dirigentes y gran parte de la sociedad española de aquellos años intentaban divulgar o esconder tras los mecanismos de la censura cinematográfica. Asimismo, sugerimos la lectura de Gubern (1981) para conocer al pormenor las normativas censoras adoptadas en el bando de los sublevados durante y tras la contienda en el campo de la comunicación social: prensa, revistas, bibliotecas, centros de lectura...; una normativa en cuya aplicación participaron diversas instituciones y pensadores como, por ejemplo, el sacerdote falangista Fermín Yzurdiaga, en cuya revista *Arriba España* se publicó un artículo defensor de la censura en el cual se decía que lo grave eran las películas filmadas por “Ernst Lubitsch, por un Paul Czinner, por un Max Reinhardt, judíos comunistoides, a sueldo de empresas judías e inspiradas por la III Internacional [...] En una palabra, hay películas de costumbres extranjeras -preferentemente norteamericanas- de episodios diversos, que son inadmisibles” (p. 246)⁷⁶; y a la que pocos años después debían obediencia los periodistas y críticos cinematográficos, ya que en su juramento tras graduarse (se formarían obligatoriamente desde el año 1941 en la Escuela Oficial de Periodismo) prometían lo siguiente: “Juro ante Dios, por España y su Caudillo, servir a la Unidad, a la Grandeza y a la Libertad de la Patria con fidelidad íntegra y total a los

⁷⁶ Cabe también reseñar -sin duda un tanto maliciosamente por quien escribe- que las medidas censoras, además de proteger la moral y la conducta de la ciudadanía, y de garantizar el poder a sus dirigentes, también contribuyeron a aumentar considerablemente las arcas del estado puesto que, seguimos de nuevo a Gubern (1981), por cada rollo visionado por la Comisión de Censura Cinematográfica del bando sublevado desde noviembre de 1938 se cobraban 10 pesetas y 5 más por la expedición del certificado correspondiente. Teniendo en cuenta que un largometraje abarcaba una media de 9 o 10 bobinas, más el certificado, sus ganancias no resultaban nada desdeñables.

principios del Estado Nacional Sindicalista, sin permitir jamás que la falsedad, la insidia o la ambición tuerzan mi pluma en la labor diaria” (Gubern, 1981, p.30).

6.11 ¿Proteccionismo?

Sirvan estas anécdotas, pues, como muestra del ambiente que se estaba gestando en el país en el seno del que sería su gobierno durante los próximos 36 años, pero ¿cuáles fueron las intenciones del Nuevo Régimen para con el séptimo arte? Reproducimos, por revelador, una parte del discurso en el Consejo Nacional del 5 de junio de su dirigente recogido por los periodistas de la revista *Radiocinema*:

Ha mencionado [refiriéndose al Caudillo] a las películas como uno de los tantos ríos por donde se escapa al extranjero la economía de la Patria [...] El Caudillo quiere hoy que el Cinema no vuelva a ser sangría de España sino que, por el contrario, se convierta en un factor más del resurgimiento. Nuestro Cinema tiene que aspirar a la exportación, al intercambio, como nuestro trigo, como nuestro aceite, como nuestras naranjas [...] No insistiremos sobre los temas y modos capaces de redimir nuestra Cinematografía; de sobra los apuntamos en muchas ocasiones cuantos soñamos con que las imágenes de España puedan cruzar ufanas todos los proyectos del Mundo [...] Ya la espera ha terminado (*Radiocinema*, 30, p.9).

Así pues, con la implantación del nuevo régimen -totalitarista y opresor-, la cinematografía se concibe todavía más como una herramienta de control necesaria por su alcance social y su alta capacidad para generar realidades. Además, se trataba de un medio de comunicación relativamente fácil de intervenir por su complejo sistema productivo, distributivo y de exhibición (Viadero, 2016). De esta forma, a los mecanismos ya puestos en funcionamiento durante los años de guerra en el bando de los sublevados (Gubern, 1981), que estimulaban la producción cinematográfica de naturaleza privada (a

excepción de los noticiarios y documentales de propaganda, de exclusivo control gubernamental), pero bajo la vigilancia y observación de un Estado celoso de salvaguardar “los valores espirituales de la patria”, durante los inicios de la postguerra se añadirán otros como la creación de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, encargada de dirigir los aspectos económicos de la industria (Orden del 20 de octubre de 1939)⁷⁷, la autorización para importar títulos extranjeros a cambio de la realización de producciones nacionales (Orden del 28 de octubre de 1941), la obligatoriedad del doblaje (Orden de 23 de abril de 1941), la regulación del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) para la concesión o denegación de crédito a las productoras, así como para la impartición de premios (Ley del 23 de junio de 1941) o la creación del concepto de Interés Nacional, asociado a la programación en las salas y los permisos de importación (Orden del 15 de junio de 1944), por citar tan solo algunos ejemplos.

6.12 Pervivencias y rupturas

Pero, ¿hubo realmente un cambio programado en las narraciones o en los modos de hacer durante estos primeros años del franquismo? Tampoco en esto parece unánime la opinión de los especialistas. Por ejemplo, García Fernández (2009), focalizándose en el cine como actividad empresarial, afirma que un “notable cambio en la actitud del sector de producción se aprecia a partir de 1939, cuando se definen las líneas de actuación que se deben seguir en el marco cinematográfico por todas las empresas que quieran estar en el negocio” (p.24), puesto que el franquismo -a diferencia de las medidas más laxas adoptadas por los gobiernos de la II República- desarrolló, como hemos apuntado unas líneas más arriba, una extensa normativa legal que se debía seguir para prosperar

⁷⁷ En Viadero (2016) encontramos una descripción detallada de las funciones de esta subcomisión como fueron la adquisición y reparto de materias primas y tecnología, el control de los precios en las fases de producción o el impulso de las exportaciones.

económicamente en el sector, “tanto en el apoyo directo por parte del Estado al productor como en los beneficios que éste podía conseguir si aplicaba correctamente la norma establecida” (p.24).

Esto no significa que el Nuevo Estado se encargará de llevar a cabo por sí mismo las producciones audiovisuales, al contrario, decíamos que actuó siempre como promotor de la producción privada, normalmente un sector más diligente en sus proyectos debido a su afán de lucro. La estrategia consistió sencillamente en crear toda una red de estímulos, basados en medidas como las citadas licencias de exportación, los premios, las cuotas de pantalla o la clasificación de las cintas⁷⁸, los cuales impulsaban las filmaciones de ámbito nacional -otra cosa sería reflexionar sobre la calidad de las mismas-, producciones que además, aunque por supuesto existían varios organismos de intervención, solían autocensurarse antes de solicitar los permisos de rodaje, disposición que les facilitaba ser del agrado del poder establecido y, por lo tanto, alcanzar la rentabilidad económica deseada. En palabras de García Fernández (2009):

Este paisaje empresarial se dibuja en los constantes reajustes ‘económicos’ que hacen desde el Estado, porque no sólo se descubren las miserias de numerosas firmas, sino también el desinterés por la película que se produce, actitud que en nada favorece a la industria cinematográfica española y sí a quienes promueven los proyectos (p. 25).

De ahí que en plena guerra (1938), el discurso oficial de la promoción privada de nuestro cine puntualizase que se debía construir la industria sobre sólidas bases del arte y del buen gusto.

⁷⁸ Recordemos que la Orden del 15 de junio de 1944 instituía la clasificación de Interés Nacional, categoría que suministraba al Régimen títulos que “contenga(n) nuestras inequívocas de exaltación de valores raciales o en enseñanza de nuestros principios morales y políticos” y que ofrecía al empresario productor importantes ventajas como, por ejemplo, estrenar en la temporada más conveniente, tener prioridad en los reestrenos o exigir al exhibidor su proyección obligatoria siempre que el aforo de la sala superase el 50% (García Fernández, 2009).

En definitiva, que ya durante el conflicto bélico en el bando sublevado y, tras la victoria, a nivel de todo el territorio español, encontramos algunas codiciosas productoras (muchas de ellas con una vida efímera) apostando por una nueva manera de hacer filmes, cuyos temas y valores fuesen atractivos para la Junta de Clasificación con la intención en realidad de hacer negocio gracias a las películas extranjeras. Sin embargo, esta dinámica también fue aprovechada por algunas productoras que existían desde la década anterior como fue el caso de Cifesa, la cual llegó a consolidarse como la productora más activa y de mayor prestigio en la inmediata postguerra, con la diferencia de que de cuyo seno sí salieron excelentes filmes.

En este sentido, tal vez podemos hablar de un cine distinto en lo relativo a los valores transmitidos en las tramas argumentales a partir de 1939, pero no debió serlo tanto en lo relativo a los recursos humanos de la industria puesto que, parafraseando a Benet (2012), el sector consiguió reponerse de la guerra de manera bastante rápida, de forma que un buen número de cineastas y operadores que habían trabajado en cintas de propaganda se incorporaron inmediatamente al campo comercial (ya hemos comentado el caso de Juan de Orduña) e incluso realizadores comprometidos con el bando republicano que se habían exiliado temporalmente o habían conocido los centros de detención fueron regresando discretamente a su oficio. Así, exponiendo como ejemplo el caso de Antonio Sau Olite (militante anarquista responsable de *Aurora de Esperanza* que en 1942 participa como ayudante de dirección en *Viaje sin destino* de Rafael Gil), Benet (2012) dice que

No cabe duda de que la represión contra los vencidos fue inmisericorde. Hasta 1948 no fue derogado el estado de guerra y se estima que alrededor de cincuenta mil personas fueron ejecutadas después del fin de los enfrentamientos [...] A pesar de esta opresiva situación, en el espacio de la cultura se fueron labrando huecos, espacios en los que pervivió, aunque fuera de manera muy discreta, una cierta reminiscencia de la tradición

intelectual liberal, así como de los efectos de la modernidad en un régimen que intentaba segarla desde la retórica oficial de inspiración fascista (p.178).

Veinte años antes de este fabuloso estudio, especialistas como Sanz de Soto (1989) se mostraban más taxativos en la defensa de una ruptura radical en el modo de hacer de la industria, así como en las tramas de las películas declarando que

Tanto en contenido como en forma son diametralmente opuestos [habla del cine de la II República y el del Franquismo]. Dijérase que pertenecen a dos países distintos. Esta discrepancia no es en absoluto casual. Refleja una realidad que difícilmente podrán comprender las nuevas generaciones. De un cine popular -cuando era bueno- y un cine populachero -cuando era malo- se salta violentamente a un cine impuesto, donde, por supuesto, impera lo político, pero lo más revelador es que en este nuevo cine aparece una nueva clase social que no es otra que la de los vencedores (p.183).

Ahora bien, leyendo este texto, en concreto la afirmación de Sanz de Soto de que en el cine franquista “impera lo político”, nuestra memoria da de nuevo un salto temporal y vuelve a las investigaciones de Caparrós (1999), quien contempla también cierta continuidad en el cine de la postguerra en cuanto a la falta de originalidad de argumentos y aun más respecto a la todavía insuficiente fuerza industrial, defendiendo que -y entre líneas nos parece percibir cierta decepción-

1940 fue otro año pobre para la inexistente industria del cine español. Los directores de la etapa republicana no acaban de coger el tren, acaso porque a éste le faltaba la locomotora [...] Por tanto, vuelven los temas de antaño: folclorismo, con base teatral y zarzuela, pero sin ese tono costumbrista o testimonial de una época, como ocurrió con ese cine populista realizado durante los comentados años de la Segunda República. La intención ahora era distraer al público, evadirle de la dura realidad hispana. Y se volvieron a poner en imágenes a nuestros literatos tradicionales: Benito Perojo ‘tradujo’ a Galdós

con *Marianela*, y Rafael Gil a Wenceslao Fernández Flórez, con *El hombre que se quiso matar*, entre otros (pp.75-76).

Haciendo un paréntesis, cabe decir que curiosamente Perojo, junto a otros cineastas como Florián Rey o José Buchs, a pesar de ser ideológicamente afines al Nuevo Régimen (o al menos lo suficientemente camaleónicos para ocultar su posible desaprobación) y de seguir trabajando en lo sucesivo dentro o fuera de España, quedaron tal vez un poco excluidos de lo que se podría considerar el grupo de cineastas oficiales del franquismo. Pero volvamos a las investigaciones del historiador catalán, para constatar que este no se olvida de títulos de evidente propaganda nacional como, por ejemplo, fueron las ya mencionadas *Raza* o *Escuadrilla*, ni de todas aquellas cintas que, como comentábamos anteriormente, se realizaron “al gusto” de la administración y del ideario franquistas, estuviesen o no motivadas por el interés monetario. Para él, pues, existió también un cine patriótico en la postguerra, aunque este no fuese mayoritariamente de estricta propaganda ni exhibición política sino de velados valores y costumbres, de igual suerte que el ya mencionado Benet (2012) restringe casi el cine declaradamente político del franquismo a *Frente de Madrid* de Edgar Neville (1939), *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941), y *Rojo y Negro* de Carlos Arévalo (1942).

Se trataría, por lo tanto, para ambos historiadores -Caparrós (1981) y Benet (2012)- de unos años transitorios en los cuales la dictadura supo ejecutar medidas que le permitieron controlar el mensaje de los filmes realizados, pero sin llegar realmente a producirse cambios importantes en las raíces de la industria cinematográfica española.

Una perspectiva similar a la argumentada, recién “caído” el régimen, aportaba Diego Galán (1975) ⁷⁹ quien nos recuerda que

⁷⁹ Escritor, periodista y director del programa de televisión emitido en TVE en 1978 sobre la historia del cine español (<https://www.rtve.es/play/videos/memorias-del-cine-espanol>).

es obvio que el final de una guerra determina en los vencedores la necesidad de propagar y hacer consistentes los ideales por los que lucharon. Los vencedores tienen que reafirmarse en su victoria y no hacer olvidar. Más aún en un caso como el español, en el que esa guerra se debatió contra otros españoles, que permanecieron luego en igual medida formando parte del país (pp.66-67).

Este polifacético pensador consideraba que, desde los inicios de los ochenta, la historiografía había mitificado en exceso el cine republicano, exagerando sus valores y aportaciones a fin de contraponerlos a la “frialdad” de las cintas realizadas durante el franquismo, pero afirmaba a su vez que no es del todo cierto que el “cine republicano hubiera abierto nuevos campos al cine. Y es comprensible que así fuera, puesto que la II República no permitió el acceso de la izquierda al poder ni logró superar sus conflictos internos” (p.233). Además, explicaba cómo quienes regentaban el poder económico en los años treinta, lo mantuvieron en lo sucesivo y, por lo tanto, los temas folklóricos, históricos o costumbristas siguieron siendo recurrentes pasada la guerra, eso sí tal vez de una manera más intensa ya que su puesta en escena estaba propiciada por un ambiente sociopolítico tradicionalista. Consideraba, pues, que filmes como *Madrid se divorcia*, *Las Hurdes*, *Nuestro culpable* de Fernando Mignoni (1938) o *Aurora de esperanza* de Antonio Sau Olite (1937) fueron las *rara avis* de un panorama cinematográfico dominado por cintas de naturaleza conservadora en los anhelos de sus personajes, los estilos musicales o las relaciones amorosas (teorías en consonancia con el concepto de cine burgués defendido por Gubern).

A modo de cierre, y más allá de si Galán estaba o no en lo cierto (el debate está servido), queremos llamar la atención del lector sobre la denuncia que este versátil hombre del cine hizo en 1975 sobre la falta de objetividad entre los especialistas de la época, una imparcialidad entonces en cierta medida justificada o al menos comprensible por el

contexto político y las experiencias vitales de los autores, pero que curiosamente se mantiene en pie muchos años después en figuras como la de Castro de Paz (2002), que define así el cine realizado durante la República y en la inmediata postguerra:

Un cine que arrastra todavía tras de sí un pesado lastre que impide a un determinado (pero muy amplio) sector de la crítica y la historiografía visitarlo con los ojos bien abiertos, como si las dolorosas tinieblas de la posguerra extendieran su oscuridad incluso mucho más allá de la muerte del dictador (p.12).

En la actualidad, aunque la distancia temporal y emocional va dotando de mayor rigor a las investigaciones sobre esta época, la visión sobre uno y otro cine (si es que podemos diferenciarlos) sigue siendo una problemática latente, sobre la cual -a pesar de su enorme interés- no profundizamos en nuestro estudio por varias razones. Por un lado, la extensión temporal (deberíamos tener en cuenta las producciones realizadas hasta aproximadamente el año 1951) y, por otro, el formato (habríamos de incluir también y especialmente los largometrajes para apreciar y asegurar una posible evolución fílmica). Aún así, hemos querido compartir estas reflexiones por lo que de ruptura o permanencia podemos encontrar en dos de los cortometrajes analizados en nuestro corpus, *Luna gitana* e *Inspiración*, datados en 1939 y 1940 respectivamente.

7 Conquistados y conquistadores: identidad nacional y regímenes de producción

El 18 de noviembre de 1930, el periodista y crítico cinematográfico Juan Piqueras Martínez sintetizó con estas palabras el sentir y el pensar de una buena parte de los profesionales coetáneos del sector cinematográfico español. Lo hizo a través de su artículo *París-Cinema: Hacia Hollywood y a la vuelta de Hollywood* en el diario madrileño *El Sol*, un texto de gran interés recogido junto a otros muchos de igual valía en Llopis (1988)⁸⁰.

Y es que el cambio de década no abandonó una de las polémicas más activas de los años anteriores, la cual, como veremos a continuación, se había agravado aún más con la llegada del sonido óptico a nuestro país. Nos referimos a la percepción dicotómica del cine *made in Hollywood* como una oportunidad o como una amenaza para el crecimiento de la industria fílmica nacional. Ahondaremos en las siguientes páginas en dicha dualidad, pero, indistintamente de la conclusión a la que lleguemos (si es que alcanzamos alguna), constataremos una clara preponderancia del cine norteamericano en las cuotas de pantalla de las salas europeas con su consecuente superioridad en el número de espectadores y en los ingresos de taquilla. Una hegemonía que fue en ocasiones disputada con éxito por algunas producciones españolas que lograron mantenerse en cartel durante semanas. Con este fin, seguimos las directrices de Minguet (2008) al abordar la materia tanto desde una perspectiva sincrónica como diacrónica, es decir, que en las siguientes líneas invitamos al lector a consultar fuentes historiográficas tanto de los años treinta como de

⁸⁰ Aunque una buena parte de los escritos de este extraordinario periodista valenciano se encuentran digitalizados en el portal de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Española, recomendamos la lectura de esta obra publicada en dos volúmenes que contempla, además de una extensa biografía del reseñado, una completa antología de textos organizados por áreas temáticas y que nos facilitan la comprensión de este período de nuestra cinematografía.

investigaciones especializadas posteriores. Igualmente hacemos nuestra su reflexión tras afirmar que “Ya hemos visto que esos diagnósticos son, como en todos los ámbitos del saber tanto humanísticos como sociales, relativos, es decir, se pueden encontrar registros que actúen con síntomas contrarios, pero eso no invalida la existencia de la, digamos, enfermedad” (Minguet, 2008, p. 85).

Nuestra finalidad al tratar este tema no es, pues, posicionarnos respecto a un ítem clave de la historia cultural (el cine puede considerarse tan solo la punta del iceberg de la expansión cultural anglosajona pareja al poder sociopolítico y, por supuesto, económico ejercido por los Estados Unidos especialmente desde la I Guerra Mundial), sino dejar constancia del abundante consumo durante estos años por parte de los espectadores españoles de filmes norteamericanos, muchos de los cuales -por la coyuntura de las innovaciones técnicas y la moda audiovisual del momento- eran cintas musicales. De esta manera, intentaremos comprender mejor la influencia de estos títulos en las producciones españolas de la época; un influjo que, aunque también se dio en el formato de largometraje, nosotros rastreamos en los filmes de cortometraje musical. Pero, vayamos paso a paso en este proceso de *conquista*.

Si leemos las aportaciones de Losada (2009), recordamos cómo el intercambio de profesionales, avances técnicos y estilos de filmación ha sido una constante en la práctica totalidad de culturas desde los orígenes del séptimo arte. De hecho, nos recuerda que las primeras impresiones rodadas en España se debieron a la autoría del francés Alexandre Jean Luis Promio (en ocasiones acreditado como Eugene Promio), operador de cámara de los hermanos Lumière y uno de primeros teóricos del cine, quien inmortalizó en la

primavera de 1896 las madrileñas Puerta del Sol y Puerta de Toledo, así como el Palacio Real, algunos ejercicios militares y paseillos de toreros⁸¹.

Probablemente fue este el inicio de una estrecha colaboración entre ambas cinematografías vecinas⁸², al que siguió la apertura de las sucursales catalanas de Pathé y Gaumont, así como las admirables filmografías de varios pioneros como el turolense Segundo de Chomón, autor de un abundante número de cortometrajes e inventor de fascinantes efectos de trucaje, o la recientemente revalorizada *saint-Mandéennes* Alice Guy, quien viajó por diversas ciudades españolas para la realización de sus *fonoescenas*⁸³. De manera similar, el autor nos recuerda los comienzos de la coproducción con otras cinematografías como, por ejemplo, *Los amores del desierto* de José María Maristany (1912) en Inglaterra; la versión de *Carmen* rodada en Barcelona en 1914 por el italiano Augusto Turchi, así como las cintas de Giovanni Doria o Mario Caserini; la danesa-española *Don Quixote* de Lau Lauritzen (1926) con intérpretes de ambas naciones, o la colaboración entre el norteamericano Otto Mulhauser y Fructuós Gelabert en *La lucha por la herencia* (1912) y *Ana Kadowa* (1913).

⁸¹ Contra la primicia de filmes como *Maniobras de la artillería en Vicálvaro*, *Salida de los alabarderos de Palacio* y *Salida de las alumnas del Colegio de San Luis de los Franceses*, probablemente exhibidas el mismo día de la presentación del cinematógrafo en España, el 14 de mayo de 1896; otros especialistas defienden que el primer rodaje se llevó a cabo en Barcelona bajo el título de *Place de port à Barcelone*, supuestamente estrenada en Lyon el 9 de julio de 1896.

⁸² En los años sucesivos se filmarán varias coproducciones como, por ejemplo, *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* de Gérard Bourgeois (1917), *Pour Don Carlos* de Jeanne Roques (1920), *El dorado* de Marcel L'Herbier (1921) o *Carmen* de Jacques Feyder (1926), donde encontramos como curiosidad a un joven Luis Buñuel en un papel secundario.

⁸³ Las *phonoscènes* son breves películas, con frecuencia de naturaleza cómica o musical, rodadas a lo largo de las primeras dos décadas del siglo XX. Para su proyección se sincronizaba la imagen y el sonido a través de un cronófono, aparato inventado por León Gaumont, resultando muy verosímil la interpretación de los actores en la pantalla, los cuales simulaban mediante mímica el movimiento de los labios y otros gestos de aquellas canciones o diálogos pre-grabados durante el rodaje. Esta técnica ha continuado utilizándose con mejoras y variaciones en tiempos más recientes, siendo una precursora del actual *playback* (<https://proyectoidis.org/fono-escenas/>)

Estos enriquecedores intercambios, que se incrementaron con la llegada del sonido óptico, respondían a causas diversas como la inquietud personal de técnicos y artistas, el forzoso exilio o los apoyos políticos en tiempos de guerra. El mismo Losada (2009) realiza un breve panorama por este tipo de filmaciones desde comienzos de 1931, referenciando la primera gran coproducción de los estudios CEA en *La traviesa molinera* (1934) del argentino afincado en Francia desde joven Harry D'Abbadie D'Arrast y, en ese mismo año, de *La dolorosa* de Jean Gremillon para Filmófono, colaboración a la que se añadirían un año más tarde *Doña Francisquita* de Hans Behrendt, y *Poderoso Caballero* y *Una aventura oriental* de Max Nossek. Igualmente, Raymond Chevalier aporta el influjo de “la comedia carcelaria” de su país con *El tren de las 8:47*”, también en 1935, continuándose dicha contribución con la francesa *20000 duros* de Willy Rozier (1936) y *El octavo mandamiento* del operador suizo Arthur Porchet en 1937.

Pero dicha cooperación no se reducía tan solo a los realizadores, sino que por ejemplo en 1933 el descendiente de austriacos, Julio de Flechner, junto a su hermana María Luisa, fundaron la primera empresa de doblaje de España, Fono-España; verbigracia que también encontramos en los directores de fotografía Isidoro y Guillermo Goldberger, quienes huyendo del gobierno nazi trabajaron en distintos países europeos como Suiza o Portugal hasta asentarse en España en 1935 y en el conocido caso de Heinrich Gärtner (rebautizado como Enrique Guerner), quien con sus conocimientos llegó a crear escuela entre los operadores españoles (José F. Aguayo, Alfredo Fraile o Cecilio Paniagua se reconocieron como sus discípulos), participando en títulos tan emblemáticos de nuestra cinematografía como las musicales *Nobleza baturra* o *Morena Clara* de Florián Rey, rodadas en 1935 y 1936 respectivamente, y con posterioridad en *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1942).

Se trató, pues, de un amplio bagaje de colaboraciones -según Losada (2009) intervinieron directores y técnicos extranjeros en muchas de las 109 producciones nacionales que él contabiliza entre 1932 y el comienzo de la Guerra Civil⁸⁴-, un vínculo que se mantiene tras el estallido del conflicto bélico, aunque entonces a los motivos artísticos de los distintos profesionales involucrados se sumaron otros intereses de cariz político. Así, durante los años de la guerra y hasta la caída de los regímenes totalitarios europeos, el bando sublevado (y posteriormente el gobierno de la dictadura franquista) estrechó sus lazos con las industrias fílmicas de Alemania, Italia y Portugal, así como con su prensa y sus medidas legislativas. En palabras de Nieto Ferrando (2009), en la llamada zona nacional se “combinará la tradición autóctona de la censura previa, ausente en otros modelos de control de la prensa similares, con las innovaciones provenientes de las dictaduras europeas, sobre todo las disposiciones promulgadas en Italia en 1925” (p.48). Frente al hasta entonces “modelo reactivo” en el control de los diarios y las revistas, según el cual debía intervenir a nivel censor tras su publicación, se apuesta, bajo la excusa de ser una herramienta propagandística y educativa, por el “modelo directivo” que permitía terciar en las publicaciones antes de que estas llegasen al público, de forma que realmente era más fácil “esconder en la medida de lo posible la intervención censora, limitando la sensación de control sobre la información, al mismo tiempo que favorecerá actuaciones más sistemáticas” (p.48). El incumplimiento de las directrices censoras, recogidas en diversas órdenes ministeriales, entre las que destaca la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, estaba penalizado con multas, ceses o incluso cierres; hecho que provocaba con frecuencia la ya tratada en el capítulo anterior autocensura, la cual mantenía al ciudadano-lector ajeno a un ejercicio censor invisible y, por lo tanto, lo volvía más ingenuo -o al

⁸⁴ La escasez de materiales audiovisuales conservados y la inconsistencia de la información extraída de otras fuentes dificulta el conteo exacto de los filmes realizados en la época, variando así este dato de unos autores consultados a otros.

menos más receptivo- ante el asentamiento de los cimientos de un nuevo orden social y político.

Sin embargo, la afinidad entre las cinematografías de las potencias del eje no se limitó a los modelos de censura, sino que, por ejemplo, el apoyo alemán -siguiendo a Gubern (1986)-, y más allá de la ayuda militar que se brindó a los sublevados desde julio de 1936 mediante aviones para el transporte y cazas para la protección de las tropas, estaba planificado con la intencionalidad “no únicamente de apoyar una causa ideológica común, sino por los deseos expansionistas del cine alemán, que veía en su colaboración industrial con el cine español una oportunidad excelente para penetrar en los grandes mercados de América Latina” (p.73). Además, la gestión alemana de la industria fílmica constituyó un modelo para la nuestra. Por citar algunas medidas, encontramos la institución el 25 de marzo de 1937 por parte del Ministerio de Propaganda alemán de un sistema de subvenciones económicas creadas en base a categorías de filmes, calificándose al de mayor consideración como cinta de “especial valor artístico y político”, concepto muy similar al instaurado en España el 15 de julio de 1944 en la sección de premios a la llamada categoría de Interés Nacional; o la censura previa de guiones cinematográficos, válida en el país germano desde 1934, y que aquí se adaptó oficialmente el 15 de julio de 1939. Además, también fue primordial la cesión de recursos tecnológicos (por ejemplo, el uso de los laboratorios Tobis de Portugal para la producción de filmes españoles, en los cuales por cierto trabajó durante meses Eduardo García Maroto, o de los estudios de rodaje UFA en Postdam donde llevaron a cabo varios de sus títulos directores de renombre como Benito Perojo o Florián Rey) y humanos como la intervención de Sigfrido Burmann en *Carmen la de Triana*, *La canción de Aixa* y *El barbero de Sevilla*, un

decorador considerado el maestro de muchos de los grandes escenógrafos españoles como Gil Parrondo o Alfonso de Lucas.

Por otra parte, Gubern (1986) nos detalla también cuáles fueron las disposiciones del gobierno del Duce para apoyar al fascismo español. Nuevamente, aparte del apoyo armamentístico y propagandístico, se hallan otras mediadas como, por ejemplo, el uso compartido de filmaciones de la casa Paramount, aunque con el añadido -según el historiador- de comentarios de tono franquista, anticomunista y católico, como evidencia el documental de 1936 titulado *Arriba Spagna. Scene della guerra civili in Spagna* de autoría no localizada o el semidocumental de Giorgio Ferroni *¡España, una, grande, libre!* (1939). Además, también la industria cinematográfica italiana inspiró a la propia para legislar contra la penetración lingüística, en concreto mediante la Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 23 de abril de 1941, en la que se prohibía la proyección de películas en versión original y, por lo tanto, se instauraba la consecuente obligatoriedad del doblaje. También se mantuvieron espacios para el intercambio de ideas como es el caso del primer número de la revista falangista *Primer Plano* (20 de octubre de 1940), donde se citaban las teorías de Mussolini o el número 21 del 9 de marzo de la misma publicación en la que se invitó a escribir a Luigi Chiarini, director del Centro Sperimentale di Roma sobre las bondades de su industria.

Estas muestras de apoyo a la cinematografía del bando sublevado, suscitaron -según Cabeza (2009)- un rechazo generalizado al cine alemán durante los años de la guerra en la zona republicana. Sin embargo, conservamos el testimonio de algunas voces solicitantes de sensatez que, más allá de las tendencias políticas particularistas, defendían sin enturbiamientos ideológicos o morales el arte del cinematógrafo:

Llegan hasta nosotros rumores de que en la Junta de Espectáculos -fábrica de líos como la denomina alguno de sus componentes- va a procederse, por medio de un Comité, a la revisión de todos los films alemanes. Nos parece bien, y aún nos parecería mejor, que se hiciera extensivo el acuerdo a películas de otras nacionalidades. Lo que ya no nos parece tanto es que se proponga por algunos la suspensión de todas las películas en alemán [...] El idioma no hace al caso. La obra es lo importante. Tacto, pues, y serenidad en las decisiones (Columna “Comentarios en voz alta”, *Mundo obrero*, 16 de julio de 1937).

El mismo autor unos años antes -Cabeza (2005)- analizando los intentos de instauración de medidas censoras para los filmes de producción italiana y alemana por parte de la Junta del Espectáculo, recogía la preocupación entre sus miembros sobre la falta de interés que en los espectadores podían despertar las cintas documentales y propagandísticas, y la pertinencia de rechazar las escasas cintas de ficción que procedían de Europa:

Yo creo que nos corresponde como Junta de Espectáculos de Madrid una función pero conviene también que nos pongamos de acuerdo respecto a lo que ha de significar esta censura. Yo no creo que el miliciano que se está jugando la vida en el frente todos los días y que cada 6 o 7 se le permite una licencia de unas horas de esparcimiento en la ciudad, sea lícito que le obsequiamos con películas sobre la guerra que son más bien de propaganda para el extranjero y para otros pueblos de España porque él ve demasiado cerca el peligro y la muerte para que cuando viene a esparcirse le amarguemos la licencia con películas de esta clase” (Acta de Constitución de la Junta de espectáculos de Madrid”, AHN-Salamanca, PS Madrid 1108 legajo 535 página 5).

Asimismo, también las filas republicanas obtuvieron -a pesar del sorprendente pacto de no-intervención de las grandes potencias aliadas- el apoyo internacional de países como la URSS, el cual además de enviar material bélico y asesores diplomáticos y militares a España, facilitó la distribución de más de una veintena de filmes durante los años del conflicto, los cuales se sumaban a aquellos clásicos que ya circulaban desde la década

anterior por las salas españolas y que constituyeron un referente visual de gran importancia en los jóvenes cineastas del momento.

En esta línea colaborativa entre ambas cinematografías, Caparrós (2018) destaca una curiosidad especialmente valiosa para nosotros, ya que, según este especialista, la primera película soviética que se vio en España después del 18 de julio de 1936 fue la comedia musical *Rusia revista 1940* de Gregori Alexandrov (1934), cuya trama narra cómo un joven pastor se convierte en el director de una orquesta de jazz, resultando que “la canción del tema central del film se hizo muy popular entre los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y del 5º Regimiento de Líster” (p.52). Aun así, no todo fueron alabanzas al cine soviético puesto que, según recoge Cabeza (2009), el periodista F. Hernández Girbal denunciaba desde las páginas de *El estanque*, un 12 de junio de 1937, que durante los años de guerra se intentaba “rusificar Madrid”. En este sentido, el historiador esclarece que, en la mayoría de las críticas sobre los filmes soviéticos proyectados durante la guerra, se detecta una estructura simétrica, puesto que en primer lugar se hace una relación de los valores cinematográficos de la película, se añadiendo una pequeña sinopsis sobre el tema y asociando el nuevo filme con algún clásico, como *Chapaiev* o *Los marinos de Cronstadt*, para concluir siempre diciendo que las salas están llenas (p. 72). Igualmente, comenta que las cintas soviéticas contaron con los mejores “medios para penetrar en el mercado cinematográfico en el Madrid de la Guerra Civil española: constituían novedades en un mercado sin apenas estrenos, las copias estaban en buen estado, se promocionaban con versiones habladas en español...” (p.73).

A lo anteriormente dicho, cabe agregar la influencia, sobre todo a nivel estético y tecnológico, que el cine francés -cuya presencia en nuestras pantallas desde los orígenes del cinematógrafo ya ha sido comentada en los párrafos anteriores- continuó profesando en la década de los treinta, principalmente a través de cineastas como René Clair. A él le

debemos títulos emblemáticos del cine musical como *Bajo los techos de París* (Sous les toits de Paris) (1930), *El millón* (Le Million) (1931) o *Viva la libertad* (À Nous la liberté) (1931), los cuales -en opinión de Gubern (1977)- fueron, junto a las producciones de Frank Capra, muy influyentes entre los realizadores españoles. De hecho, el estilo de Clair también fue imitado por cineastas norteamericanos como Charles Chaplin quien, por ejemplo, se inspiró en la citada *Viva la libertad* para la ejecución de *Tiempos Modernos* (1936).

No obstante, el cine americano de las *majors* de Hollywood era, sin duda, el más visto e influyente por y para los espectadores, no solo de las salas españolas sino de la mayoría de los países europeos. Numerosas investigaciones testimonian este hecho a través del estudio de las cuotas de pantalla de los años veinte y treinta. Centrándonos en los inicios de la década que nos ocupa, Rotellar (1977) recoge los datos aportados por el periodista del diario *ABC*, Antonio Barbero, el 1 de enero de 1932, según el cual solamente tres de las quinientas cintas estrenadas el año anterior en las salas españolas eran producciones íntegramente nacionales: *Isabel de Solís, reina de Granada* y *Prim* de José Buchs, y *Fermín Galán* de Fernando Roldán. Asimismo, un año más tarde el crítico se lamenta del escasísimo crecimiento que el sector de la producción fílmica había experimentado en nuestro país:

Trescientos sesenta y cinco días más perdidos para la producción española. Un repaso a la lista de películas proyectadas en Madrid durante el pasado 1932 nos llevará a este desolador resultado: norteamericanas, 199; europeas, 117; españolas, versiones fabricadas en el extranjero (14 en Hollywood y 7 en estudios franceses), 21; españolas rodadas en España, 3 (*ABC*, 1 de enero de 1933).

En esta ocasión, aludía como españolas a *Yo quiero que me lleven a Hollywood* de Edgar Neville, *Carceleras* de José Buchs y *El sabor de la gloria* de Fernando Roldán.

Esta misma idea es confirmada décadas más tarde por Ballester (2001), quien al describir el panorama cinematográfico español previo a la llegada del sonido, comenta que en 1928 el 85% de las películas distribuidas en España provenían de Norteamérica y que esta dinámica no cambió en demasía durante los primeros años del “cine sonoro”⁸⁵. Los datos aportados por esta autora, a pesar de que en algunos casos no coinciden con la información presentada por otros historiadores, nos resultan de especial interés por extraerse principalmente de fuentes bibliográficas y hemerográficas estadounidenses (por ejemplo, contabiliza a través de *The film Daily Yearbook*⁸⁶ en un porcentaje de entre el 70 y el 80% las producciones norteamericanas exhibidas en territorio español en 1931), metodología que nos permite aproximarnos al conocimiento de esta realidad histórica desde dos perspectivas diferentes pero complementarias; la de la industria fílmica española, supuestamente *colonizada*, y la de la norteamericana, la *conquistadora*. Remitiremos, pues, en varias ocasiones a los estudios de Ballester (2011), aunque no nos haya sido posible por el momento contrastar toda la información allí recogida.

Igualmente, desde el bando de los *conquistados*, Caparrós (1981) defiende que dicha preponderancia del cine norteamericano ya se encuentra – como en otros países europeos – en los últimos lustros del cine silente (especialmente a raíz de la I Guerra Mundial), basándose -por citar algunas muestras- en la publicación con fecha de 26 de febrero de

⁸⁵ Minguet (2008) en su minucioso estudio de la llegada del sonido óptico a España señala como excepcionales las valoraciones de personalidades como Nemesio Sobrevila, Antonio Armenta o Ángel Ferran, ya que el panorama general de la industria parecía ajeno a la inminente transformación que estaba a punto de sufrir el arte cinematográfico. En este sentido, recoge las reveladoras palabras del crítico musical Baltasar Samper en su artículo “La música. Cinema sonoro” para *Revista de Catalunya*, número 63: “el cine sonoro ha invadido el campo con un empuje irresistible y ha tomado tan sólidas posiciones que, sin dar tiempo a ninguna reserva, se ha tenido que aceptarlo por las buenas y por las malas. Pocos meses han bastado para que todas las salas de Barcelona dedicadas al arte cinematográfico rindiesen homenaje disciplinada y humildemente al recién llegado, que se ha presentado con las formas de un perfecto dictador”. Corría el año de 1930.

⁸⁶ *The Film Daily* se publicó en los Estados Unidos desde 1918 hasta 1970 y está considerada la primera revista dedicada exclusivamente a la industria cinematográfica.

1929 de la Real Orden del Ministerio de Economía Nacional⁸⁷ para fomentar y proteger el cine hispano de otras cinematografías o en las opiniones versadas un año antes en la revista *La pantalla* por diversos productores españoles, quienes exigían la proyección de un mínimo de cinco filmes de producción propia por cada cien extranjeros.

También, y sin ánimo de extendernos demasiado con otros especialistas recomendamos la reflexión en torno a los textos y tablas aportados por Cabeza (2009) sobre la apertura de los cines madrileños durante la Guerra Civil, un periodo marcado por la necesidad de escapismo. En ellos habla, una vez sobrepasado el periodo del 24 de noviembre al 15 de diciembre de 1936 en el cual solo había filmes soviéticos en las salas de la capital, sobre los problemas para la incorporación del cine norteamericano a la programación a partir del 22 de diciembre del año 36, medida que se llevó a cabo con *Alma de centauro* de Earl Haley (1933) y *Hombres del mañana* de Frank Borzage (1934). Además, explica cómo, ante el cierre del suministro de nuevos títulos por parte de las *majors* tras el estallido del conflicto, el sector distribuidor español sufrió grandes contratiempos puesto que la producción nacional era insuficiente para cubrir las carteleras. A modo orientativo, Cabeza (2009) nos indica que durante la guerra un 13.25% de la cartelera de cintas de ficción (la producción documental iba por otros derroteros) eran títulos nacionales, un 7.5% de origen francés, cerca de un 5% de procedencia inglesa, un 4.9 % era alemana, un 3.7%, soviética y un 60.8% estaba constituida por antiguas producciones hollywoodienses. Así, por ejemplo, *Una noche en la ópera* de Sam Wood y Edmund Goulding (1935) y *Mares de China* de Tay Garnett (1935) estuvieron 25 semanas en cartel, o *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin (1936), 22. Asimismo, un análisis detallado de las carteleras del ABC en su edición madrileña entre el 28 de julio de 1936 y

⁸⁷ La orden apareció en *La gaceta de Madrid* del 2 de marzo de 1929, mas el 7 de mayo de 1930 se publicó otra Real Orden disponiendo la publicación íntegra del Real decreto-ley del 26 de julio de 1929 sobre Propiedad Industrial, la cual se puede leer en *La Gaceta de Madrid* (127).

el 28 de marzo de 1939, y de la revista *Cine especial* (29), de julio de 1936, le permite extraer datos precisos sobre qué productoras controlaban en mayor medida la distribución y exhibición en Madrid, un horizonte que presumimos similar en otras grandes ciudades españolas, y que ofrecía el siguiente orden de mayor a menor número de cintas: Hispano Fox Film, MGM, Radio Films-RKO, Paramount, Columbia, United Artists, Warner Bros y, finalmente, la española Ufilms.

Esta idea asimismo es sostenida por Gubern (2010) quien nos ofrece cifras concretas sobre la procedencia de las cintas vistas en España en 1931, un total de 500 películas: 260 norteamericanas, 43 norteamericanas habladas en español y 3 de producción propia. Sin embargo, nos resulta de mayor interés su opinión sobre los años sucesivos, años en que - como ya describimos en el capítulo anterior- la cinematografía española, tras el gran bache que supuso la llegada del cine sonoro a una industria harto carente de infraestructuras, consiguió con esfuerzo desarrollarse y gozar de una temporada de gran prestigio y rentabilidad en el mercado nacional⁸⁸. A este respecto, al referir las sucesivas empresas fílmicas que se fundaron durante estos años como los estudios de rodaje Ibero Films, Ballesteros Film o Roptence, Gubern afirma que muchas de las nuevas productoras (tómense como ejemplo Exclusiva Diana, Star Film, Cifesa, Filmófono o Ufisa) “nacieron como distribuidoras antes de convertirse en productoras. Ello indica que la distribución, preferentemente de material extranjero, permitía una acumulación de capital lo bastante sustanciosa como para permitir abordar la más compleja y arriesgada tarea de producción” (p.133). Estos datos facilitan la comprensión de por qué hubo tanta presencia del cine foráneo en nuestras salas, sobre todo el norteamericano, ya que su

⁸⁸ Títulos musicales como *Morena Clara* de Florián Rey (1936), *La reina mora* de Eusebio Fernández Ardavín (1937) o *Centinela Alerta* de Jean Grémillon (1937) fueron grandes éxitos de taquilla, así como *La hija de Juan Simón* de José Luis Sáenz de Heredia (1935), permaneciendo respectivamente -según Cabeza (2009)- 20, 16, 42 (la más vista durante los años de guerra) y 19 semanas en cartel.

consumo no solo respondía a los gustos del público, sino que también (y a nuestro parecer fundamentalmente) suponía un excelente negocio para determinados inversores y propietarios. La importación y distribución de estas producciones norteamericanas, les suministraba altas cantidades de dinero, aunque después acostumbraran a protestar -como veremos más abajo- de la falta de proteccionismo estatal hacia el cine patrio.

Y es que, realmente, fueron muchas las voces (y las letras) que denunciaron la fuerte presencia del cine *hollywoodiense* en nuestras pantallas en detrimento de la producción propia y europea⁸⁹, protesta que se vio reforzada con la aparición del llamado cinema parlante. Tras el *crack* de 1929 y la mejora progresiva en las técnicas de sincronización de la imagen y el sonido, Hollywood, cuya hegemonía sobre gran parte de las cinematografías mundiales ya era patente, decidió ampliar aún más su mercado. Y la inmensa comunidad hispanohablante estuvo desde el principio en su punto de mira.

Por este motivo, entre 1929 y 1932 las compañías norteamericanas, deseosas de alcanzar el máximo mercado internacional posible mediante la aceptabilidad en las culturas receptoras, investigaron y experimentaron una serie de mecanismos que permitiesen a los espectadores no anglófonos seguir consumiendo sus historias audiovisuales. Entre estos métodos -seguimos a Ballester (2001)- se pueden mencionar los prólogos explicativos en diferentes idiomas autóctonos, la voz en *off* supletoria que iba resumiendo la acción, la producción de bandas sonoras exclusivamente con las canciones y los ruidos de fondo (es decir, sin diálogos que eran sustituidos por intertítulos que explicaban la trama); la traducción de los diálogos mediante multitud de intertítulos que hacían probablemente de

⁸⁹ Las reacciones defensivas fueron similares en otras industrias nacionales, en las cuales se aprobaron políticas de restricción a la importación de cintas norteamericanas ante la amenaza de querer “americanizar” las culturas europeas. Por ejemplo, Armero (1995) recoge parte del editorial del periódico parisiense *Le Matin* de junio de 1929, el cual alarmaba de que “Los americanos tratan de imponernos un estilo de vida y su manera de comportarse a través del cine como medio de propaganda e influencia. Si no tomamos medidas proteccionistas, los yanquis se apoderarán de nuestros cines, de nuestras empresas, de nuestra industria cinematográfica tan vital para Francia” (p. 18).

los visionados experiencias interminables y aburridas, la subtitulación (relegada a salas de segundo orden o a complementos de programas dobles y que, en el caso español, no fue bien recibida debido al altísimo índice de analfabetismo de la época), las incipientes técnicas de post-sincronización (utilizadas desde finales de los años veinte en las cintas musicales), el *dunning*⁹⁰ o, muy tímidamente, las primeras muestras de doblaje las cuales, a causa de las dificultades de sincronización, fueron en un inicio solamente bien aceptadas en cintas documentales, noticiarios y películas de dibujos animados⁹¹. Según la autora, estas medidas acostumbraban a ser un fracaso de taquilla y las cifras de exportación de los EEUU, en base a un estudio realizado por Georges Sadoul en 1990 bajo el título de *Histoire du cinema mundial*, pasaron a ser de una media por país de 900 o 1000 producciones silentes en 1930 a entre 500 y 600 cintas sonoras exportadas en 1931; una preocupante reducción de cerca del 50% de sus ventas al extranjero.

Ante semejante situación de alarma empresarial, la apuesta prioritaria (a la espera de que mejorasen las técnicas de sincronización) fueron las llamadas versiones múltiples o multilingües, clasificadas en la prensa de la época y por parte de la historiografía como “películas americanas habladas en español”. Con este fin, las *majors*⁹² abrieron otras sedes (por supuesto, también se rodaba en los estudios de Hollywood) como, por ejemplo, la conocida Joinville en París, convertida durante dieciocho meses en la mayor productora de versiones múltiples del mundo y en la cual -según Armero (1995)- se llegó a filmar en catorce idiomas. También otros estudios como el alemán UFA de Berlín adoptaron esta

⁹⁰ Método de muy escasa trayectoria, consistía en que, sobre una versión original en inglés, se recortaban los personajes principales en el celuloide y se incluía en el hueco originado la interpretación de otros actores grabada previamente sobre un fondo azul en otro idioma diferente. De esta manera, se conservaba el resto del contenido de cada plano. Estas cintas no eran del gusto del público porque nunca se consiguió eliminar la línea negra que bordeaba el cuerpo de los actores.

⁹¹ Curiosamente, los productores hollywoodienses idearon estrategias para disimular los posibles fallos de sincronización rodando, por ejemplo, los primeros planos en lenguas distintas de forma que solamente hubiese que doblar el resto del metraje o, sencillamente, sugiriendo a los realizadores que no los utilizaran.

⁹² Productoras como MGM, Paramount, Fox, Warner Bros, Universal o Columbia explotaron este formato.

política. En opinión de Sanz de Soto (1984), las versiones rodadas en Alemania solían gozar de mayor calidad porque contaban con los mismos equipos técnicos y cuerpos de intérpretes -al menos los personajes protagonistas- que actuaban en varias lenguas, aunque no siempre tuviesen dominio de las mismas ni los rodajes estuvieran exentos de curiosas anécdotas⁹³.

Una percepción que también se extrae de la entrevista realizada por Armero (1995) a José López Rubio⁹⁴, quien explicaba la abundancia de medios pero también la premura con que se llevaban a cabo estas versiones en Hollywood (“la prisa y la improvisación con que se hizo todo dio lugar a que se echara mano de todo lo que sonara a *spanish*” p. 148), así como también la comparte Ballester (2011) al explicar cómo en las producciones norteamericanas se rodaba generalmente de forma rápida y económica diversas versiones en el mismo estudio, a veces incluso bajo la tutela de los mismos directores, modificando los equipos artísticos (a excepción de aquellos actores y actrices políglotas que solían encarnar a personajes extranjeros de nacionalidad mal definida como, por ejemplo, hicieron Maurice Chevalier, Marlene Dietrich o Greta Garbo), y reaprovechando los decorados y algunos planos (planos generales de las calles, las batallas o persecuciones en coche o a caballo), insertándolos entre las escenas filmadas en distintas lenguas⁹⁵.

⁹³ Sobre esta experiencia nos habla Imperio Argentina en el capítulo piloto de la serie realizada por Diego Galán *Memorias del cine español*, quien relata los contratiempos de la filmación en alemán de *Carmen, la de Triana* de Florián Rey en 1939 en la ciudad germana de Stuttgart, a 18 grados bajo cero.

⁹⁴ Este guionista y director español, asentado como tantos otros en Estados Unidos, consiguió durante su etapa de asesor en la Fox que se filmasen, no versiones de cintas americanas, sino producciones originales en lengua española con temas propios extraídos de su literatura o escritos exprofeso para el cine. A esta variante pertenecen títulos como *La ciudad de cartón* de Louis King (1934), *Señora casada necesita marido* de James Tinling (1935) o *Angelina o el honor de un brigadier* de Miguel de Zárraga (1935), esta última también con versión en inglés dirigida por Louis King.

⁹⁵ La autora detalla otros dos modelos de versiones múltiples. Por un lado, aquellas rodadas con una diferencia temporal de meses o incluso años, en las que había un mayor número de modificaciones pero que difícilmente un espectador podía acceder a visionar varias cintas puesto que se comercializaban de manera casi exclusiva con cada nación; y por otro, las llamadas versiones múltiples políglotas en las que cada uno de los actores interpretaba en su lengua materna. La realización de estas variantes era más común en Europa como ejemplifican los títulos de *Kameradschaft* de Georg Wilhelm Pabst (1931) o de *Allo Berlin? Ici Paris* de Julien Duvivier (1932).

Ahora bien, y a pesar de la atracción del público por la novedad del diálogo, estos filmes acostumbraban a ser rechazados (o al menos resultaban poco gratificantes) para la crítica y el público, probablemente -como matiza Ballester (2001)- porque, más allá de las contrariedades técnicas, los productores debieron haber tenido en cuenta las bases identitarias y culturales, así como los intereses sociales, de los distintos perfiles de espectadores europeos y de otras nacionalidades, hecho que no siempre fue bien comprendido por los productores estadounidenses (“los americanos se vieron pues obligados a reconocer que su visión de un país no había necesariamente de coincidir con la imagen que ese país tenía de sí mismo”, p.42). Curiosamente, este fenómeno se produjo en menor medida con las cintas procedentes de cinematografías europeas, como si la cercanía cultural entre estos países facilitase de forma inconsciente la aceptación y la comprensión entre los creadores y los espectadores. Sabedores de esta particularidad, muchos estudios de Hollywood contrataron profesionales europeos (tanto guionistas como actores y directores) para la realización o supervisión de sus producciones; siendo en el caso español bastantes los artistas que, bien por la necesidad de continuar con sus trayectorias profesionales o bien por el prestigio y las ganancias económicas que allí se obtenían, se marcharon a Francia o a Norteamérica durante los primeros años de la década. Algunos, de hecho, fueron escogidos para encarnar a la versión española de personajes emblemáticos del cine norteamericano como, por ejemplo, Antonio Moreno que hizo del detective Philo Vance, interpretado originariamente por William Powell, o Manuel Arbó quien también hizo las veces del detective asiático Charlie Chan, interpretado en los EEUU por Warner Oland.

Ahora bien, este éxodo de artistas españoles no fue bien visto por buena parte de la crítica cultural de la época ni tampoco por parte de la historiografía posterior, reticencia que se puede apreciar en afirmaciones como “Las casas extranjeras contratadoras de nuestros

artistas, se cuidan con exceso de divulgar en nuestra misma prensa los nombres de aquellos que se marchan engañados a conquistar el oro y el *moco*, cuando es evidente que los conquistados son ellos” (*Popular Film*, 230), al igual que en las palabras:

Yo admiro a Rosita [se refiere a la actriz Rosita Díaz-Gimeno]. Comprendo, incluso, que acepte el contrato de la Fox. Lo que no acierto a comprender es que se le rinda un homenaje en España cuando se pasa al enemigo. ¿Qué va a hacer película española? No. Va a hacer película hablada en español y pensada y realizada en yanqui

(*Popular Film*, 425, p. 3).

A nivel historiográfico, también nos encontramos con esta disparidad de opiniones - quizás en línea con las tendencias de pensamiento de cada momento-, de forma que en Rotellar (1977) leemos que las versiones múltiples no solían agradar en España por “el escaso cuidado que se ponía en las realizaciones, el aire improvisado de los rodajes, la mezcla de acentos en los diálogos, crearían una psicosis negativa al proyectarse estos films en España” (p. 27), tildándose de “americanadas” aquellos títulos cuya narración versaba en torno a rasgos idiosincráticos de esta cultura; mientras que pocos años más tarde Sanz de Soto (1984) se cuestionaba si las apreciaciones negativas que se había hecho de estas producciones (tanto los especialistas como los legos) no estaban condicionadas por el parecer general de una época:

Tal estado de opinión originó una casi absoluta ceguera por parte de nuestros críticos, quienes no se detuvieron a analizar, con la más mínima objetividad, las películas en castellano que nos llegaban de Norteamérica. Todos aquellos films fueron tachados de productos híbridos, ajenos en su totalidad a lo que debía ser un cine español. La revisión de algunas de estas obras, por supuesto las menos, pero casi todas pertenecientes a una etapa muy concreta de los planes de producción de Fox, lejos de considerarlas películas ajenas a nuestra cultura, las redescubrimos hoy como realmente españolas (p. 51).

Consideramos, entonces, conveniente visionar nuevamente estos filmes desde una mirada formada y supuestamente más libre de determinados condicionamientos y prejuicios por el natural paso del tiempo, antes de emitir un juicio definitivo sobre su calidad técnica o artística; sin por ello desmerecer los subjetivos testimonios de sus contemporáneos ni tampoco los posibles (aunque sospechamos escasos) datos objetivos que el éxito de taquilla nos pudieran brindar. Dejaremos, pues, esta labor para investigaciones futuras.

De todas formas, las versiones múltiples pusieron de manifiesto que todo cine nacional (un concepto que hoy tal vez ya no esté tan en boga pero que en esos años era prioritario en la mayoría de las cinematografías) necesita un grado de intertextualidad con su cultura y con los modelos narrativos dominantes. En este sentido, nos parecen muy acertadas las palabras de Ballester (2001) al comentar que

Una película muda podía exhibirse en todos los países del mundo, pero una película sonora se convertía en prisionera de su propia lengua [...] El cine mudo, por el contrario, había permitido que, durante veinte años, el público de todo el mundo se entendiese ‘en la lengua universal de los gestos, las miradas, las actitudes, las alusiones fotogénicas’. Efectivamente, en las películas mudas, los personajes representaban tipologías abstractas y estilizadas con las que la mayoría de los espectadores podían relacionarse [...] Con la adquisición de una voz, los personajes cinematográficos adquirían además de una lengua, una identidad étnica y un contexto que no podía ser ignorado por el público (p.37).

Además, y a pesar de los continuos intentos de las productoras norteamericanas por mejorar estas versiones múltiples en español, a la dificultad de qué temas escoger y cómo tratarlos para que el público hispano se encontrase reflejado en estas cintas, se añadió el obstáculo de la pluralidad de variedades lingüísticas de nuestro idioma que desencadenó en la conocida "guerra de acentos" -también referida por algunos autores como “la batalla de la z”, Armero (1995)- un conflicto que fue tratado ampliamente por los intelectuales y

críticos del momento y que protagonizó varias sesiones del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía al cual dedicaremos más tarde algunas líneas⁹⁶.

Sirvan, en resumen, como muestra de la perplejidad de los estadounidenses ante la mala recepción de las versiones múltiples, así como ante el mencionado enfrentamiento lingüístico, las palabras publicadas -de nuevo seguimos las fuentes referidas por Ballester (2001)- en la edición del 13 de septiembre de 1932 por un periodista cinematográfico del *Variety*, quien refiriéndose al público español afirmaba: “Nobody knows what they want o how they want it”⁹⁷.

Cansados, pues, de intentar agradar al público en los temas, ambientes y artistas escogidos, bien para sus versiones multilingües (*talkies*) o bien para aquellas cintas rodadas desde los departamentos específicos de algunas *majors* (por ejemplo, la *Spanish Unit* de la Metro-Goldwyn-Mayer⁹⁸ donde trabajaron diversos españoles a inicios de la

⁹⁶ Las productoras americanas intentaron unificar los diferentes acentos del español mediante el comodín del “castellano neutro” o “acento neutro”, una pronunciación artificial (o al menos depurada) heredada del ámbito teatral y literario más culto. Se trataba, pues, de un conflicto originado mucho antes de la aparición misma del cinematógrafo y que se correspondía más bien con los límites del imperialismo español y la aparición de las primeras Academias de la Lengua en Sudamérica. En concreto, García Carrión (2013) explica como en el citado congreso intervino el reputado lingüista Tomás Navarro Tomás cuyas teorías fueron adoptadas y defendidas por numerosos periodistas cinematográficos como Mateo Santos, Armand Guerra o Aurelio Pego. A modo de curiosidad, apuntamos que se acordó que en las películas de tema histórico o literario ambientadas en época postcolonial se emplearía la pronunciación culta de la variedad del país productor, pero, sin embargo, si la ambientación histórica era de etapa colonial o se recreaba la trama en un país extranjero, se debía utilizar (tal vez no sin cierta malicia) lo que se venía a llamar “castellano correcto”. Si las películas no pertenecían al género histórico, se utilizaría siempre el “castellano correcto” a excepción de que algún personaje se relacionase con un área geográficamente determinada. Como es de suponer, esta discriminación de las variedades de Hispanoamérica provocó otra guerra paralela a la que lidiaban los magnates de las productoras norteamericanas, un conflicto entre los académicos de allende y aquende del Atlántico sobre el cual el citado Aurelio Pego, reflexionando sobre la pérdida de la confraternidad existente entre estas cinematografías durante periodo silente, llegó a exclamar: “Ahora, al diablo con la maternidad y los lazos” En Pego, A. (1930). Planos de Nueva York. En la lista negra. *Popular Film* (213).

⁹⁷ “Nadie sabe qué quieren o cómo lo quieren”

⁹⁸ Gubern (1977) puntualiza que muchos estudios norteamericanos pusieron al frente de estos departamentos a españoles invitados de su confianza como fue el caso de Gregorio Martínez Sierra en la Fox, Salvador de Alberich y Carlos F. Borcosque en la MGM o Baltasar Fernández Cué en la Universal, así como a los chilenos Adelqui Millar y Jorge Infante en las instalaciones de Joinville. Por otra parte, Sanz de Soto (1984) señala la presencia de actores españoles en Hollywood desde inicios de los años veinte como fue el caso de los cortometrajes filmados por la cupletista y actriz Raquel Meller para la Fox durante una de sus giras por los Estados Unidos en 1926 o los filmados, ya con el sistema de sincronización sonora de De Forest, en 1923 con Conchita Piquer como protagonista.

década), las grandes productoras poco a poco abandonaron este formato aprovechando el desarrollo en paralelo de la técnica del doblaje y la grata aceptación que este tuvo en el mercado español. Y es que los ingresos de taquilla ponían de manifiesto que el universo ficcional creado por Hollywood: sus gánsteres, sus comedias (con especial predilección por los Hermanos Marx) o sus musicales (principalmente aquellos protagonizados por Ginger Rogers y Fred Astaire), era del gusto de los españoles, quienes, una vez solucionado los primeros contratiempos del doblaje, seguían pagando por disfrutar de la técnica, la maestría y el anhelado *star-system* del cine norteamericano. En palabras de Benet (2012)

El omnipresente modelo melodramático, las fórmulas representativas que buscaban ante todo la elaboración de las emociones, el cuidadoso tratamiento iconográfico y fotogénico de las estrellas..., acabaron por constituir patrones más o menos estandarizados que alcanzaron la madurez durante esos años y se convirtieron en referentes de cómo hacer las cosas para el resto de las cinematografías del planeta (p.60).

En esta línea, Cabeza (2009) ofrece datos detallados sobre qué títulos obtuvieron mayor notoriedad en taquilla desde la segunda mitad de los años treinta. Así, por ejemplo, y en oposición a las reposiciones de las cintas silentes de Charles Chaplin que no permanecían mucho tiempo en cartelera a pesar de la excelente crítica de la que aun gozaban, *Tiempos modernos* (1933) estuvo durante 22 semanas en los cines madrileños. Igualmente, la forma de resolver los conflictos, el tratamiento de los códigos de género y el uso de los gags de los Hermanos Max, como decíamos anteriormente, eran muy del gusto del público español quien pudo asistir durante 24 semanas a ver *Una noche en la ópera* de Sam Wood (1935) en las salas de la capital; así como -basándose en la información extraída de las carteleras del ABC- concluye que durante los años de la guerra los actores que más se mencionaban en prensa era Oliver Hardy (70 veces) y Stan Laurel (69),

seguidos con bastante diferencia por Edmund Lowe (19). También Cabeza (2009), aunque no cita la(s) fuente(s), incluye en su investigación una tabla sobre qué estereotipos de personajes norteamericanos estaban más presentes en los filmes y cómo pudieron convertirse en los preferidos de los espectadores españoles. Según sus datos, los empresarios de dudosa moralidad pasaron de estar presentes en un 5% de los títulos estadounidenses de los años 20 a un 60% en la década siguiente y los personajes que habían de sobrevivir a un submundo turbio y mafioso, de un 10% a un 50%.

El autor sugiere que estos modelos podían ser referenciados en algunos filmes de producción nacional, hecho que nosotros podemos constatar en la trilogía cómica de Eduardo García Maroto, en la cual -como explicamos pormenorizadamente en el análisis adjunto- se parodia una serie de lugares comunes del cine de aventuras, los filmes de terror y las películas de gánsteres norteamericanos. Cintas, por cierto, que también fueron del agrado del público nacional puesto que *Una de miedo* se publicitó en las carteleras en cinco ocasiones y *¡Y ahora... Una de ladrones!* estuvo en pantalla durante tres semanas, una permanencia más que notable para un formato de cortometraje. Del mismo modo, los protagonistas de *El faba de Ramonet* de Andreu i Moragas (1933) parecen evocar en su mímica y en su vestuario a célebres actores cómicos del cine silente, particularidad que tenemos en cuenta en el análisis de esta producción valenciana. Y la niña Mari Tere de *¡Nosotros somos así!* hace otro tanto de la afamada Shirley Temple.

Además, Cabeza (2009) nos recuerda que, a pesar de caer a veces en el olvido de la historiografía, también fueron muy del gusto del público español los dibujos animados que se importaban desde los Estados Unidos y, en menor medida, desde Francia. Por su parte, Artigas i Candela (2001)⁹⁹ agrupa numerosos ejemplos de personajes animados

⁹⁹ El autor dedica un espacio de sus investigaciones a las medidas adoptadas en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía respecto a los dibujos animados (el doblaje en castellano culto para los filmes extranjeros y la organización estatal de concursos para estimular y recompensar las producciones

norteamericanos (Mutt y Jeff, Koko, el Gato Félix, Flip, Mickey Mouse, Popeye, Betty Boop o Donald, entre otros muchos) que desde 1915 hacían las delicias de los más (y no tanto) jóvenes, puesto que era muy frecuente su proyección como complemento a los largometrajes en los programas, aunque -y citamos de nuevo a Cabeza (2009)- “en algunas ocasiones incluso llegaban a ser el último reclamo cinematográfico de salas que le dedicaban toda una semana a Popeye, Betty Boop o Walt Disney” (p.141). Entre las creaciones de este último, destacaron especialmente en la década de los treinta las aventuras de Mickey Mouse. El Club Infantil Mickey y su revista homónima contabilizaron durante esos años miles de asociados, llegando a publicarse ilustraciones protagonizadas por el cabal ratoncito hasta en cincuenta y dos ocasiones en la revista *Arte y cinematografía*, así como *Cinema amateur* anunciaba sesiones de homenaje a la estrella de Disney de una hora de duración en junio de 1934. A esta información añade Artigas i Candela (2001) que, fue tal presencia de Mickey Mouse en la vida diaria de los españoles, que hasta “un comentari del semanari esportiu *Xut!* el 31 de desembre de 1934 va dir ‘la dominació àrab (de la península), en comparació amb la dominació *mickeyana* era una broma històrica’” (p. 178)¹⁰⁰. También se hace eco de esta tendencia Martínez Barnuevo (2003) y Rodríguez Escudero (2017), añadiendo este último que estas influencias se mantuvieron en producciones posteriores como la serie del Torito Civilón y la vaquita Civilona, creados por el equipo de José Escobar, Matilde Galindo, Guillermo Cifré, Homedeu y Xarrié, entre otros; dos personajes comparado algunas veces con el citado Mickey Mouse y su eterna compañera sentimental Minnie Mouse; o la del soltero Don

nacionales), así como a su importancia dentro de la preocupación emergente en estos años por el cine educativo. Además, sin desdeñar a otros pioneros más conocidos de la animación española como Ricardo García (K-Hito), Jaume Xaudaró o Carlos Rigalt, recupera otras figuras de la época como, por ejemplo, Salvador Mestres, Josep Serra Massana o Enric Ferrán. Sobre este último hablamos con más detalle en la reseña dedicada a su cortometraje *Radio RCA* (1935).

¹⁰⁰ “un comentario del semanario deportivo *Xut!* el 31 de diciembre de 1934 dijo que ‘la denominación árabe (de la península), en comparación con la dominación *mickeyana* era una broma histórica’”

Cleque y su adversario Dos Dedos -criaturas que cobraron vida gracias al trabajo de Francisco Tur, Guillermo Fresquet, Federico Sevillano, Enriqueta Calsina y Font-, personaje que ha sido equiparado en ocasiones con Popeye¹⁰¹.

Y, precisamente, son las figuras de Mickey Mouse, Betty Boop y Popeye las que decoran la sala donde juegan interpretando números musicales los niños y las niñas protagonistas de *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González (1937), un filme -como analizamos más adelante- de clara finalidad propagandística en el cual, como fue habitual durante el conflicto bélico según Cabeza (2009), se eximía a los referentes animados de carga política: “eran como un laboratorio de la vanguardia técnica de Hollywood, despertaban más admiración que voluntad de análisis” (p. 141), mas no por ello estaban exentos de encarnar determinados valores morales. Curiosamente, el autor nos explica cómo Popeye fue utilizado por el gobierno de la II República y más tarde por los americanos ya que

En Estados Unidos, su popularidad fue tan grande que la marina lo utilizó en sus campañas de reclutamiento antes de la II Guerra Mundial. Popeye era un marinero de porte enclenque que respetaba a los demás, pero también exigía respeto: era un personaje con dignidad. La violencia de Popeye surgía siempre producto de la provocación y cómo último recurso contra un villano fijo: *Brutus* [...] que condensaba en sus palabras y acciones lo que podía entenderse como un arquetipo del fascista según la definición de los periódicos republicanos: arrogante, prepotente, intolerante, egoísta y sin escrúpulos para lograr lo que quería (p. 145).

¹⁰¹ Ambas series, así como la de *Garabatos*, un tebeo en el que se incluían caricaturas de personalidades famosas a menudo provenientes del mundo del cine, fueron creadas para la productora Dibujos Animados Chamartín durante la primera mitad de la década de los cuarenta. En *Garabatos* -seguimos a Candel (1993)- podemos apreciar muy bien la continua influencia del *star-system* norteamericano en el público español como demuestran las divertidas portadas de *Garabatos Greta Garbo* (1943), donde reza “Ahora verá Ud. como tengo ojos de mujer fatal”, o *Garabatos Mickey Rooney* (1943) de quien decían: “En su portada hemos logrado fijar la efigie del inquieto Mickey Rooney. Lo que no hemos logrado fijar, a pesar de todos los esfuerzos y pomadas es el rebelde mechón de su cabello”. Tampoco se libraron de la sorna característica de esta revista actores españoles como Freyre de Andrade, José Nieto o el payaso cinematográfico Ramón Álvarez Escudero, conocido como Ramper: “Ahí tenemos a Ramper. ¡Feo! ¡De un feo subido! Que es por su facha y su gracia, más popular que el cocido”.

Popeye representaba, pues, el comportamiento valeroso y con fe en uno mismo, en la justicia y en la verdad que debía regir la moral de los militares y civiles defensores de la República¹⁰².

Pero dejemos atrás el maravilloso universo de la infancia y volvamos por un momento al tema del doblaje. Aunque este no esté presente en ningún título de nuestro corpus fílmico (totalmente integrado por producciones nacionales), la comprensión de por qué fue aceptado casi sin reticencias por la industria fílmica y por los espectadores españoles nos esclarece no sólo de qué manera el cine norteamericano continuó controlando mayoritariamente en los años treinta el panorama cinematográfico de nuestro país (y de otros tantos europeos), sino también las razones del devenir de la industria nacional desde entonces. Para ello seguimos principalmente las contribuciones de Fanés (1989), Gubern (1993) y Ballester (2001) de cuya lectura se infieren tres motivos de aceptación.

Por un lado, aquellos de naturaleza política, contextualizados en un clima de fuertes nacionalismos donde la lengua se definía como un elemento identitario clave y se prefería escuchar los filmes en lengua española, aun a sabiendas de que no habían sido producidos aquí, causa a la cual se sumaban los intereses censores de uno y otro régimen (la II República y el franquismo). Por otro, unos motivos supuestamente de carácter social ya que, al registrarse un 40% de analfabetismo, el cual ascendía -según Gubern (1993)- hasta un 80% en el colectivo femenino del mundo rural, había millones de personas que, desconocedoras de la lengua inglesa e incapaces de comprender el contenido de las cintas mediante los subtítulos, hubiesen dejado de consumir cine con la llegada del sonido sincronizado. Finalmente, pero no por ello menos importante, unas presiones económicas (a nuestro entender el punto anterior se podría englobar también bajo este epígrafe) por

¹⁰² A este respecto sugerimos la lectura de “Popeye, sus espinacas y nuestra aviación” en el *Ahora* del 18 de octubre de 1938. Disponible en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid (<http://www.memoriademadrid.es/home.php?accion=Biblioteca>)

parte de las entonces productoras-distribuidoras más destacadas del país (Cifesa, CEA y Ulargui Films), las cuales obtenían inmensos beneficios en taquilla con las películas norteamericanas dobladas. Según Fanés (1989), el 2 de noviembre de 1935 una comisión de grandes empresarios del sector¹⁰³ visitaron al ministro Joaquín Chapaprieta y Torregrosa para solicitarle un trato favorable en cuanto al doblaje de películas extranjeras, concluyendo que la obligatoriedad del doblaje, a pesar de la creencia extendida de ser una imposición política de 1941, fue también el producto de una voluntad particular de algunos sectores de la industria, tanto nacional como internacional, atraídos por sus enormes beneficios económicos¹⁰⁴. Una situación que, no obstante la ambigüedad despertada, también era deseada por diversos críticos e intelectuales como Miquel Joseph i Mayol, miembro del Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya, quien en 1936 con su artículo “En defensa de la cinematografía española” para asentía que

Convendría reglamentar lo que se refiere a las películas dobladas; éstas deberían serlo forzosamente en España; estableciendo un canon por derecho de doblaje, e igual que en Italia, por cada película producida en España podría autorizarse a doblar tres extranjeras sin pago del canon establecido (*Arte y Cinematografía. Extraordinario 25 Aniversario, 1910-1935*, 400)

¹⁰³ La comisión estaba constituida por Ricardo M. Urgoiti (fundador de Filmófono), Ernesto González Bernaldo de Quirón (poderoso distribuidor desde los años del mudo), Enrique Domínguez Rodiño (consejero delegado de CEA desde el 1933), Roberto Martín (presidente de la Cámara Sindical Cinematográfica), Jaime Salas (delegado en Madrid de Atlantic Film) y Manuel Carreras (distribuidor de UFA en España desde 1924 y fundador de Alianza Cinematográfica Española desde 1932).

¹⁰⁴ Según Ballester (2001), esta tendencia fue generalizada en Europa. Por ejemplo, Francia a través del decreto del 21 de julio de 1932 restringió fuertemente la exhibición de películas subtituladas, las cuales desde entonces solamente se podían proyectar en 10 salas de las 4000 existentes en el país, o Italia, tras el decreto del 22 de octubre de 1930 -ya habiendo alcanzado el poder Benito Mussolini- prohibió el visionado comercial de filmes con diálogos en lengua extranjera. La autora también nos recuerda que en muchos países europeos se ha delegado tradicionalmente en el Estado el papel de institución conservadora y perpetuadora del patrimonio cultural nacional, medida diferente a la adoptada por los Estados Unidos. De esta forma, el estado puede utilizar las artes (y añadiríamos aquí otras áreas como el deporte o la gastronomía) como método de reproducción de la cultura oficial de las clases dominantes, al igual que como una herramienta para incrementar la cohesión nacional. El cine sería, pues, un reflejo de la conciencia nacional, basándose en la creencia (a nuestro entender errónea) de que multitud de individuos comparten sus orígenes, espacios, problemas y aspiraciones.

Ahora bien, el doblaje no fue la única estratagema ideada por las productoras norteamericanas para asegurarse el mercado de otros países. Aprovechando el anterior escrito de Miquel Joseph i Mayol, leemos que

Todo el esfuerzo de los productores y todas las leyes proteccionistas no surtirían sus efectos si no se procurase antes llegar a un acuerdo entre los empresarios de los cines y los distribuidores de films [...] Es del todo necesario valorizar las producciones, combinar los programas a base de un solo film de largometraje y reglamentar los reestrenos (*Arte y Cinematografía. Extraordinario 25 Aniversario, 1910-1935*, 400).

Una realidad también denunciada por el siempre agitador Juan Piqueras:

Cuando la palabra se unió definitivamente al cinema, España y Sudamérica se ofrecieron los productores yanquis como uno de los mercados exteriores de mayores posibilidades comerciales. Frente la miopía de nuestros productores, los productores norteamericanos opusieron sus perspectivas financieras. Junto la pasividad de nuestros cineastas, los cineastas de Hollywood ofrecieron su actividad. Frente nuestra ignorancia nuestra impericia, ellos opusieron su experiencia su técnica. En contraposición con nuestra desorganización comercial, ellos se aprovecharon de su amplia red de sucursales de agencias distribuidoras. Esto les colocaba en una posición victoriosa frente nosotros, Por eso la lucha, apenas iniciada, terminó en franca derrota para los nuestros

(*Nuestro cinema*, 6, 25)

Ambos escritores, y otros muchos de su tiempo, reprochaban así el control que sobre la cadena de distribución y las salas de exhibición tenían las *majors* norteamericanas, una circunstancia heredada de la década anterior y que, a fecha de hoy, sigue siendo un mal endémico de nuestra cinematografía.

Ya en 1927, el crítico Jesús Alsina en un texto publicado el 3 de noviembre en *Popular Film* bajo el título de “España cinematográfica: la buena orientación de nuestra

cinematografía” reclamaba la necesidad de producir de manera colectiva, mediante un asociacionismo de las grandes productoras españolas. Alsina alababa el buen hacer de los escasos empresarios españoles de su tiempo y les incitaba a seguir el modelo colaborativo de compañías como la Metro-Goldwyn-Mayer, First National o Warner Brothers a fin de poder competir con ellas y romper las barreras de exportación del cine nacional, pero al mismo tiempo se lamentaba, poniendo como ejemplo la fundación y rápido cese de Atlántida S.A., del escaso espíritu de cooperación que habitaba (y habita) entre la ciudadanía española: “Los españoles vivimos siempre a expensas de un egoísmo individual tal, que esto mismo es lo que constituye nuestra ruina” (*Popular Film*, 66)

Con un pensamiento similar se mostraba en una entrevista realizada por Alfonso Castaño Prado para *Biblioteca Films* un 30 de mayo de 1937 -recogida en Armero (1995)- el actor Antonio Moreno, a quien encontramos en los Estados Unidos ya a inicios de siglo y que desarrolló una destacada trayectoria profesional en la meca del cine protagonizando filmes junto a Mary Pickford, Lilian Gish, Gloria Swanson, Pola Negri, Clara Bow o Greta Garbo. Hablando de las carencias de inversiones e infraestructuras el intérprete se cuestionaba

¿Faltan asuntos? ¿Carece España de exteriores encantadores? [...] España es el país que más elementos tiene para la producción cinematográfica y la mejor prueba de ello es que sus asuntos son filmados con éxito sorprendente por los extranjeros... ¡Qué han de faltar artistas en nuestra patria! Directores, directores es lo que faltan; mejor dicho millones, genio comercial...; fe de los capitalistas españoles en un negocio con el cual los americanos están dragando el oro del Universo... ¡Millones!... ¡Millones!...y Millones! Eso es lo que falta. ¿Por qué no se crean aquí grandes empresas para explotar este filón?... ¿Tendrán que venir también los extranjeros a explotar la industria cinematográfica? (pp. 46-47).

Del mismo modo, -recogemos ahora la información aportada por García Carrión (2013)- otras voces como la de Mauricio Torres y algunos periodistas de *La pantalla* también sugirieron sin éxito la unificación de las distribuidoras españolas como una medida para combatir el control y las cuotas de pantalla provenientes de *Yanquilandia*¹⁰⁵. Una valoración compartida por Juan Piqueras en “Reflejos: la importancia económica del cine” al reseñar que

Ahora -aunque yo soy de los que opinan que el arte no debe tener fronteras, y menos el cinema, que es arte puramente internacional- vemos el ahorro tan enorme que representaría el hecho de no recurrir al extranjero para abastecernos por completo [...] De esta forma conseguiremos dos cosas: una, que estos millones queden en casa, y otra, que nuestra producción cinematográfica, además de aportar un ingreso, sea conocida en el extranjero como es conocida nuestra literatura, nuestra pintura, nuestra música...(*Popular Film*, 141).

Y, asimismo, por el protofalangista Mariano Cela quien sentenciaba poco antes respecto a los packs de productos extranjeros en “¿Cómo debe ser protegida nuestra producción cinematográfica (III)?” que había que demostrar “una xenofobia feroz [...] El actual gobierno, tan patriota, tan justo, tan español, es el llamado a poner esa barrera que obstaculice, que imposibilite, mejor dicho, a que el extranjero explote y se lleve otra riqueza más del país” (*El cine*, 28 de febrero de 1929).

Nótese, pues, que la preocupación por esta carencia de infraestructura empresarial y de protección oficial hermanaba a intelectuales de distinto cariz político, habiendo, por supuesto, otros tantos que -quizás con cierta ingenuidad o cortedad de miras- consideraron que la altísima presencia del cine norteamericano en las salas españolas y el control que

¹⁰⁵ Término ideado por Luis Gómez Mesa.

estos ejercían sobre las redes de distribución y exhibición del país podían ser positivos de alguna manera para nuestra cinematografía. Así, por ejemplo, la misma revista *El cine* realizó desde su editorial a partir de la segunda mitad de 1930 una campaña para promover que los americanos instalasen sus estudios en territorio español con el objetivo de que participaran profesionales autóctonos en las versiones en español o multilingües, colaboración que daban por sentado garantizaría una buena taquilla aquí y más especialmente en las restantes repúblicas iberoamericanas. Igualmente, algunos periodistas de *La pantalla* defendían esta “colonización” comercial argumentando que, si las casas extranjeras se marchaban, se resentiría la economía española, hecho que calificaban de antipatriótico.

Pero, sin ánimo de ahondar más en este interesante debate, dedicaremos unas líneas a explicar cuáles fueron las estrategias que los empresarios norteamericanos utilizaron para controlar el panorama distribuidor y exhibidor en España, medidas que se ejecutaron de forma similar en otras naciones europeas y que, aun hoy, siguen estando a la orden del día¹⁰⁶.

Partiendo de la premisa de que a inicios de los treinta casi la mitad de la distribución estaba en manos de las empresas americanas; por ejemplo, en las temporadas 1930-1931 y 1931-1932 un alto porcentaje de las ganancias de taquilla (unos 152 millones de pesetas

¹⁰⁶ A pesar de su antigüedad, recomendamos la lectura de Hennebelle (1977) para conocer mejor la correlación entre el consumo de audiovisuales norteamericanos actual y el dominio de estos sobre el panorama sociopolítico mundial. El autor, quien considera que el imperialismo cultural anglosajón no ha permitido el correcto desarrollo de las cinematografías de Asia, África y el mundo árabe, además de invalidar notablemente las propias de América Latina y Centro América, reflexiona sobre el *brain-drain* que los Estados Unidos supieron aprovechar con figuras como el húngaro Manó Kertész Kaminer (Michel Curtiz) o los suecos Victor David Sjöström (Victor Seastrom) y Greta Lovisa Gustafsson (Greta Garbo) y, como curiosidad, imagina una realidad alternativa si los alemanes del III Reich, entre cuyas filas había notables técnicos como Erwin Leiser, Hans Steinhoff, Karl Ritter o Veit Harlan, hubiesen vencido en la II Guerra Mundial. Asimismo, explica la formación de la M.P.A.A (Motion Picture Association of America) en 1925 y cómo a través de esta agrupación Estados Unidos estableció la base para su imperio cultural cinematográfico en una Europa devastada, incluyendo en tal dominio no solo las producciones estadounidenses sino también todas aquellas realizadas en otros países, pero fuertemente influenciadas por el modo de filmación americano.

anuales) fueron a parar a las *majors* norteamericanas, se comprende bien por qué estas eran tildadas por algunos periodistas como “empresas sin corazón que hacían negocio en cualquier circunstancia” (Cabeza, 2009, p. 102) o se referían a ellas como “el villano de la industria cinematográfica” (Cabeza, 2009, p. 103). Esta realidad ya estaba presente en la década anterior, años en los que García Fernández (2002) describe la convivencia de las *majors* con la SAGE (Sociedad Anónima General de Espectáculos), la cadena de salas de exhibición más importante hasta el momento con 32 pantallas en la mitad norte del país y con el Consorcio de Cinematografía Verdaguer S.A, que en 1928 se fusionó con la firma Vilaseca y Ledesma, dando lugar a la mayor agrupación exhibidor de nuestro cine, la Cinematográfica Nacional Española (CI.NA.ES) que en 1933 ya disponía de 33 salas repartidas por el país, muchas de ellas en Catalunya.

Ahora bien, poco a poco, las distribuidoras-exhibidoras norteamericanas fueron fortaleciéndose en el sector español, de forma que empresas como Cifesa, Filmófono, Ernesto González, Ulargui Films o Alianza C. Española rivalizaban en la década que nos ocupa con las sucursales de Hispano Fox Film, MGM, Paramount, Warner Bros, Hispano American Film y Columbia, cuyo volumen de negocio solía ser bastante mayor. Por esta razón, los exhibidores españoles comenzaron a movilizarse contra las prácticas monopolistas de las distribuidoras americanas, las cuales ya imponían el *block-booking* o compra por lotes a ciegas. En palabras de García Fernández (2002):

El control -directo e indirecto- de las firmas estadounidenses del negocio del cine en España, se confirma por la contratación por lotes, fórmula excesiva para la mayoría de empresarios independientes. Los grandes circuitos -y las exclusivas de programación de las multinacionales estadounidenses- disponían de medios y contratos favorecedores que les permitían mantener un negocio floreciente (p.163)

Una medida que habitualmente asfixiaba económicamente a las salas de poblaciones pequeñas que, a diferencia de las grandes cadenas que podían seleccionar qué títulos exhibir como estreno y cuáles como reestreno, estaban obligadas a cambiar cada dos o tres días de cartelera para poder proyectar todo el lote. Según sus investigaciones, esta condición leonina se intensificó en la temporada de 1929-1930 y siguientes con la llegada del sonoro puesto que las distribuidoras extranjeras modificaron sus contratos del tanto alzado al porcentaje. García Fernández (2002) explica esta variación utilizando las palabras de Fernández Colorado¹⁰⁷:

Las distribuidoras americanas decidieron dar una vuelta de tuerca más con la llegada de los films hablados y el cambio radical en la forma de contratación. Del tanto alzado se pasó al porcentaje, o lo que es lo mismo, se siguió obligando a los exhibidores a quedarse con todo el catálogo anual solo que en vez de por una suma de dinero estipulada de antemano pasó a ser a cambio de un elevado tanto por ciento sobre los rendimientos en taquilla. Lo cual valdría, sea dicho, tanto para los empresarios de ciudades grandes como de pequeñas [...] El exhibidor daba el sesenta por ciento de la recaudación bruta al distribuidor y, además, se comprometía a mantener el film un número determinado de días y a pagar una cifra mínima que debía ser abonada aunque la película no obtuviera ni de lejos ese rendimiento en taquilla (p. 166).

Además, hacían uso de otros métodos (de dudosa ética) como potenciar la competitividad entre las salas al negociar paquetes similares con varias pero cerrando solamente con una de ellas el contrato u obligar a los distribuidores a abonar un 50% de los gastos para la promoción de los filmes en la prensa; métodos que se encrudecieron con el estallido de la guerra (unos años durante los cuales, a la ya usual infraproducción nacional, se sumó

¹⁰⁷ Fernández Colorado, L. (1997). *Repercusiones socio-industriales y creativas de la implantación del cine sonoro en España (1927-1934)*, tesis doctoral inédita dirigida por E.C. García Fernández. Universidad Complutense de Madrid.

la imposibilidad de nuevas importaciones para completar las carteleras) como manifiesta, por ejemplo, la introducción por parte de la MGM en la temporada 1936-1937 de una nueva cláusula en los contratos, la llamada “cláusula de fecha de lanzamiento”, en base a la cual la distribuidora obligaba a los exhibidores a estrenar de forma simultánea en Madrid o Barcelona y otras cuatro salas de ciudades menores o capitales de provincia utilizando para ello la misma campaña publicitaria. Así, el ahorro y las ganancias estaban asegurados. Igualmente, la MGM prohibía, bajo la penalización de anular los contratos, a las salas rebajar los precios de las entradas sin su consentimiento. Siguiendo con Cabeza (2009), la MGM tenía más facilidades para presionar a sus exhibidores porque era la única gran productora que poseía un estudio de doblaje en España, además de ofrecer una política de precios fijos y de llevar a cabo unas campañas publicitarias de extraordinaria eficacia. Por supuesto, contra estos abusos se multiplicaron las quejas de los exhibidores, especialmente de aquellos más humildes, pero los distribuidores encontraron una rápida y sencilla solución a los enfrentamientos: compraron estas salas o abrieron otras nuevas para exhibir sus materiales. Fin del problema.

A todo ello, Cabeza (2009) añade que, aunque la compra-venta de películas en España fue casi nula a partir de 1937 según los almanaques cinematográficos, “el silencio de los medios no significaba que los distribuidores estadounidenses hubiesen abandonado la plaza española” (p.121), sino que, una vez transcurridos los primeros meses, las productoras mantuvieron sus sedes¹⁰⁸ y descubrieron la alta rentabilidad que les ofrecía el mercado español con la comercialización del depósito de cintas que se habían quedado

¹⁰⁸ Puesto que las filiales de MGM, Fox, United Artists y Universal estaban registradas como empresas españolas, con el estallido del conflicto sus sedes fueron temporalmente colectivizadas tras la aprobación del decreto del 2 de agosto de 1936. Curiosamente, su patrimonio inmueble como, por ejemplo, el mobiliario, las máquinas de escribir o, en el caso de la MGM, su sala de doblaje, pasó a ser gestionado por los diferentes comités empresas, pero las cintas, concebidas como bienes norteamericanos desde el punto legal, pasaron a ser objeto de la protección diplomática (Cabeza, 2009). Igualmente, muchas salas de cine mudaron el nombre y se convirtieron en cuarteles u otros espacios de uso público o militar.

paralizadas el 18 de julio de 1936. Incluso, en ocasiones, cuando un filme se había exhibido mucho tiempo, lo retiraban temporalmente de la cartelera para más adelante recuperarlo como un falso estreno. De todas formas, esta dinámica se alternaba con la proyección de nuevos títulos como *La alegre divorciada* de Mark Sandrich (1934), *La patrulla perdida* de John Ford (1934), *Sombrero de copa* de Mark Sandrich (1935), *Canción de amor* de John Cromwell (1935), *El bailarín pirata* de Lloyd Corrigan (1936), *Un par de gitanos* de James W. Horne (1936) o *La mentira de la gloria* de Ben Holmes (1936).

En definitiva, si estudiamos las infraestructuras del sector distribuidor y exhibidor de esta década, así como ocurre con el de la producción, hallamos una presencia predominante de los empresarios norteamericanos frente a una limitada, insuficiente e individualista producción y gestión nacional. Como comentábamos más arriba, esta situación, a pesar de ser fomentada por algunos a causa de intereses económicos, también fue combatida por otros (o por los mismos) desde diferentes filas. Además de las incontables críticas realizadas por periodistas e intelectuales desde diferentes revistas o secciones de diarios especializados, publicaciones muy vendidas -dicho sea de paso- que acostumbraban a llenar sus páginas con noticias y cotilleos del *star-system* estadounidense, también esta realidad fue reflejada indirectamente en un tono jocoso por cineastas¹⁰⁹ como el mencionado García Maroto. Por ejemplo, el narrador de *Una de fieras* comenta que “Los americanos pondrían aquí desfilando cincuenta negros, pero nosotros solo pondremos cuatro y a mucha honra” o la actriz principal de *Y ahora... ¡Una de ladrones!* recita con una peculiar pronunciación de los nombres anglosajones durante un canto coral “Yo

¹⁰⁹ En la década anterior encontramos la hoy desaparecida *Al Hollywood madrileño* (1927) y *El sexto sentido* (1929), ambas filmadas por Nemesio Sobrevila y que ponían de relieve la centralidad del cine en la vida cotidiana de las masas urbanas (Benet, 2012).

quiero ser la Greta Garbo tumbada en un diván [...] yo si quiero me suelto el cabello y digo ‘yes’, ‘yes’ [...] yo quiero ser la Marlene Dietrich para emborracharme con vermut”.

Hicieron otro tanto, José María Castellví en sus comedias *Cinópolis* (1931) y *¡Viva la vida!* (1934) y Edgar Neville en la ya citada comedia musical *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), una cinta que, aunque hoy en día no puede visionarse completa¹¹⁰, narra las pericias de un grupo de artistas que se presentan a un concurso cuyo premio es un viaje a la meca del cine y que, por lo tanto, obtenían una supuesta garantía de éxito profesional. De ella, Gubern (1977) dijo:

Aunque sea imposible juzgarla en la actualidad, ofrece en cualquier caso su producción suficientes elementos para detectar su novedad y frescura en el seno del apelmazado cine español de principios de la década, aunque presumiblemente sea deudora de modelos yanquis entonces en boga (p.34).

Sin embargo, probablemente el mayor acto de denuncia de esta “colonización” de la industria fílmica española fue la celebración en Madrid el 12 de octubre de 1931 del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, un encuentro estudiado en numerosas ocasiones por la historiografía y cuya valoración difiere de unos autores a otros o, incluso, a veces en uno mismo. Así, por ejemplo, el propio Caparrós reformuló su juicio sobre las medidas allí acordadas, considerando con firmeza en el año 1977 que fue “un valioso congreso en cuyas conclusiones se hallan puntos todavía vigentes, y acaso válidos, para una aplicación que aún no se ha dado, o sólo han sido realizadas a medias” (p. 39),

¹¹⁰ El metraje conservado de esta cinta, rodada en los bajos del cine Palacio de la Prensa de Madrid con la colaboración de Filmófono para el registro sonoro y de los artistas José María Beltrán (operador), Enrique Herreros (dibujante y humorista), Federico García Sanchiz (charlista), Agustín Macasoli (director de fotografía y montador) y Luis Patiño (músico), así como de otros intérpretes enumerados en el catálogo de Heinink y Vallejo (2009), se custodia en Filmoteca Española. Gracias a las aportaciones de estos dos autores conocemos algunas escenas de la trama como, por ejemplo, el desfile de modelos masculinos en ropa interior o el monólogo inspirador para las jóvenes promesas sobre las maravillas de Hollywood, al igual que parte del texto de las canciones: “Yo sirvo para el cine. Yo sirvo también. Y yo también sirvo porque estoy fetén. Yo tengo unas piernas. Yo tengo un perfil. Y yo tengo cosas del ferrocarril” (p. 314).

mientras que en el 1981 -tras consultar diversos estudios de Román Gubern y Manuel Rotellar- concluía desde una postura de neutralidad que para unos la promulgación del congreso fue positivo, pero que en cambio otros especialistas lo consideraban nocivo para el cine español.

De hecho, Gubern (1977), tras dedicar un capítulo completo a explicar quién fue su promotor (Fernando Viola Sánchez) y su trayectoria en la protesta por el desamparo oficial del cine nacional desde los años de Primo de Rivera, así como a detallar los nombres de algunos de los participantes del encuentro, concluye que “bien podría definirse sintéticamente el Congreso como una expresión de los intereses de la oligarquía, deseosa de recuperar la iniciativa comercial perdida con el bache del sonoro, y como una secuela de las instituciones reaccionarias de la monarquía” (pp. 53-54). De todas maneras, sí estima positivamente la realización de este congreso en cuanto que coadyuvó a estimular al gobierno de la II República a tomar conciencia de la situación y fomentar algunas medidas proteccionistas como, por ejemplo, la publicación de una orden el 23 de enero de 1932 en la *Gaceta de Madrid* para paliar la hasta entonces situación fiscal anómala respecto a la importación de filmes, consistente en el continuo “pirateo” de películas extranjeras que se introducían en el país bajo el pretexto de ser únicamente visionadas temporalmente y a título particular, pero de las cuales en realidad, mediante un contratipo, se obtenían varias copias que se explotaban a lo largo y ancho del territorio español sin abonar los derechos de aduana. Igualmente, el 14 de marzo de 1933 una orden del Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio dictaba la creación del Consejo Nacional de Cinematografía a fin de promover una legislación desarrollista para la industria fílmica¹¹¹.

¹¹¹ Finalmente, no será hasta el 1 de octubre de 1933 cuando se estructuren y fijen los objetivos de este Consejo, un momento en que también se estableció definitivamente el número de sus miembros, un hecho

Más recientemente García Carrión (2013) investigó también en profundidad este congreso, al cual califica como un evento con muchas expectativas y escasos resultados. A la ampliación de detalles sobre su fundación, participantes y los cambios llevados a cabo entre su aprobación oficial un 27 de junio de 1930 y su ejecución el citado octubre de 1931 por razones políticas tras el advenimiento de la II República (altas y bajas entre los gestores y los vocales de la comisión), la autora añade otras informaciones de interés como, por ejemplo, las secciones y temas propuestos para organizar las ponencias de los ochenta congresistas. Singularmente, y aunque había entre los participantes del Congreso profesionales (delegados de los diferentes estados así como de las cámaras de comercio españolas, representantes de diversas entidades culturales, periodistas, intelectuales, directores de cine, críticos, técnicos, distribuidores y exhibidores) provenientes de Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Colombia, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, México, Nicaragua, Paraguay, Perú y Uruguay, no intervino en la comisión gestora de este acto integrador de las distintas culturas hispanas, destinado a afianzar alianzas entre España e Hispanoamérica, ninguna persona originaria de Sudamérica o América Central.

En este escenario, fueron múltiples los temas debatidos como la necesidad de nacionalizar las respectivas industrias cinematográficas, gravar la importación de filmes extranjeros, concienciarse del valor del cine como herramienta cultural y propagandística, establecer un tratamiento arancelario especial para los países participantes del congreso, eliminar los impuestos al tráfico entre ellos, involucrar a los gobiernos nacionales para que las casas extranjeras incluyeran noticiarios sonoros de acontecimientos en Hispanoamérica - así como documentales sobre sus personalidades y costumbres-, intercambiar entre los

que motivó la queja de los empresarios del sector puesto que se los escogió mayoritariamente entre los funcionarios de la administración pública.

países formantes cintas de naturaleza educativa, cultural e histórica, aplicar la censura contra aquellos filmes que pudiesen ofender a las naciones hispanoamericanas (en este sentido es muy curioso cómo se acordó que los villanos no tuviesen nacionalidad de entre los países hispanohablantes y como, si había de coincidir, que se consultase previamente con la embajada pertinente), permitir al Estado tener la responsabilidad única en financiación y producción, aunque dejando a la iniciativa privada la construcción de estudios y la realización de las cintas de argumento, estimular por parte de los poderes públicos las inversiones de capital, crear una Confederación Iberoamericana de Cinematografía que dictase informes para valorar la presencia de la producción hispanoamericana o fundar un Cineclub Iberoamericano.

Ahora bien, entre las múltiples perspectivas que esa semana fueron expuestas y discutidas por los conferenciantes, nos interesa destacar a razón de nuestra investigación la ponencia de Guillermo Cases (músico que estuvo en activo hasta 1961 en el campo de la composición para el ámbito teatral y audiovisual), quien criticaba que los filmes de la época utilizaban con frecuencia en sus bandas sonoras estilos no tradicionales como, por ejemplo, el vals o el “fox-trot”. Y, a nuestro parecer, razón no le faltaba. Una influencia constatable en algunos de nuestros cortometrajes como *El faba de Ramonet*, *Nosotros somos así* o *Inspiración*.

Por otro lado, si nos preguntamos qué opinión mereció este encuentro entre los especialistas cinematográficos de la década estaríamos abriendo la puerta a una materia muy atrayente, pero a la par extensísima porque, con tan solo un simple rastreo hemerográfico por los principales diarios y revistas del momento, se puede apreciar que fueron muy abundantes las referencias a este acontecimiento, fundamentalmente en lo que al proteccionismo oficial se refiere. Además, a pesar de que según la literatura consultada esta iniciativa no tuvo apenas repercusión real, la polémica sobre cuál debía

ser el papel del Estado en la protección de las artes se mantuvo vigente durante años. Por supuesto, casi como condición *sine qua non* a las sociedades humanas, las hubo a favor y en contra. Proponemos al lector una simple muestra con las palabras pronunciadas por el ponente Pablo Abril de Vivero -poeta y diplomático peruano- y recogidas en Giménez Moreno (1931) a favor de la intervención de los estados en la protección y fomento del cine:

Hispanoamérica sigue corriendo el grave riesgo de desaparecer -desde el punto de vista de su genuina y libre evolución política- mientras el bárbaro imperialismo rubio, que todo lo avasalla, no oponga, sin tardanza, la afirmación unánime y tangible de su voluntad [...] Nuestra actitud antiimperialista -entiéndase bien- no entraña ni tiene por qué significar odiosidad o desdén hacia la raza de los ojos azules que en el continente de Colón supo estructurar uno de los Estados más poderosos de la tierra. Nuestra actitud antiimperialista es sólo la angustiada actitud de defensa de nuestro instinto de conservación.

Así como las de Edgar Neville quien, huyendo de paternalismos políticos, reclamaba ese año de 1935 en “¡Justicia al cinema nacional!” los recursos y oportunidades necesarios para poder crear con libertad:

No necesitábamos más protección que el abaratamiento de las materias primas, de la cinta, de todo lo que es necesario importar para la realización de películas. Y, por supuesto, es necesario que a una industria naciente, que tiene que competir con una calidad formidable de competidores de fuera, se le levanten todos los impuestos. El mercado español tiene un límite, que indica hasta qué cifra se puede llegar en la producción de una película. Esa cifra es inferior a la necesaria para lograr la calidad debida. Y resulta que la mayor parte del presupuesto de un film español se queda en las Aduanas y en otros impuestos más o menos directos. Allá va a parar el dinero que debiera poderse emplear en repetir escenas, en tener más y mejores decorados, en poder tener bajo contrato todo el año artistas, única manera de lograr especialistas y gente de primera clase. El Estado está repitiendo el

cuento de la gallina de los huevos de oro. Venga en hora buena la competencia extranjera; no se le pongan trabas, pues ello es estímulo y escuela. Pero...que nos dejen desenvolvernó con alguna holgura (*Cinegramas*, 36, p. 32).

En resumen, nos encontramos ante una nueva década cinematográfica definida por la alta demanda de filmes norteamericanos y por el fuerte control ejercido por estos sobre los sectores de producción, distribución y exhibición. De forma que, a pesar de las protestas y de ciertas iniciativas motivadas por parte de la intelectualidad y del deficiente sector empresarial español, Hollywood continuó consolidando su hegemonía a nivel mundial.

Ahora bien, también es cierto que el cine español -tras unos primeros años en los que hubo de resarcirse poco a poco de las dificultades heredadas del periodo anterior- asistió, especialmente a partir de 1934, a un crecimiento exponencial de su industria fílmica gracias a las mejoras técnicas que progresivamente se fueron introduciendo en el país (primeros estudios de rodaje, llegada de técnicos extranjeros, formación de profesionales autóctonos en el seno de otras cinematografías a raíz de las coproducciones...), al desarrollo empresarial (a veces, como es el caso de la perspicaces Cifesa y Filmófono, a imitación del modelo *hollywoodiense*¹¹²) y a la inmensa tradición artística procedente del

¹¹² Sugerimos la lectura de Fanés (1989) para ahondar en el exitoso proceso articulado durante estos años por Cifesa, un procedimiento que en buena medida imitaba el funcionamiento de las grandes productoras norteamericanas y que consistió en la creación de una red amplia y estable de distribución que le permitía no solo obtener beneficios sino, especialmente, garantizar los estrenos de sus títulos en toda España y en varios países extranjeros (la apertura de mercados fue otro de sus grandes objetivos, siendo por razones lingüísticas Sudamérica el gran reto, aunque desgraciadamente la Guerra Civil truncó el proyecto). Así, Cifesa contó con sucursales en Barcelona, Madrid, Sevilla, Bilbao, Palma de Mallorca, Las Palmas, Lleida, A Coruña, Tenerife, Orán, Buenos Aires, Santiago de Chile, La Habana, Manila, París, Ciudad de México y Berlín. Además, la empresa valenciana, siguiendo el modelo ideado por Zukor y Laemmle, apostó por un *star-system* local, pero “Casanova no aspirava només a tenir un estol d’estrelles. A l’igual que l’habillíssim jeu americà, Casanova, per tal d’aconseguir un ferm control del mercat, va practicar una política de ‘monopoli de talent’, consistent a tenir sota contracte no solament les estrelles, sinó també els millors actors secundaris, directors, decoradors, operadors, músics, etc. D’aquesta manera es garantia una superioritat absoluta del propis productes sobre els altres” (pp. 98-99). De igual forma, la productora supo conectar inteligentemente con sus exhibidores y con el público a través de circulares, encuestas y concursos; así como cuidar con acierto de su plantilla administrativa -según el historiador les ofrecía buenos sueldos, préstamos y premios-, lo cual le permitió un equipo consolidado e involucrado en el devenir de la empresa. Asimismo, nos parecen interesantes las aportaciones de Benet (2012) sobre cómo Filmófono, con una estrategia similar a la de la familia Casanova, también entendió el cambio necesario en el concepto de negocio cinematográfico con la llegada del sonoro y supo modernizarse haciendo uso de una mayor

mundo teatral, la música o la danza, entre otras razones. Fruto de este crecimiento hallamos títulos exitosos de calidad como *Morena Clara*, *Nobleza Baturra*, *¡Centinela alerta!*, *La hija de Juan Simón*, *El bailarín y el trabajador*, *La Dolorosa* o *La verbena de la Paloma*, entre otros.

Basándonos en las aportaciones de Benet (2012), podemos afirmar, pues, que en este periodo confluyen dos corrientes o estilos dentro del cine español. Por un lado, un cine con frecuencia de gran éxito que apuesta por fórmulas narrativas y temáticas procedentes de formas literarias y escénicas autóctonas y populares (por ejemplo, las zarzuelas, las coplas o los sainetes), donde tienen cabida títulos como las citadas *Morena Clara*, *La verbena de la Paloma* o *La hija de Juan Simón*; y por otro, aquellas producciones más entroncadas con gustos modernos importados por la cultura anglosajona tanto a nivel de temática narrativa como musical como ejemplifica el mencionado *El bailarín y el trabajador*.

Además, unas tendencias u otras -las cuales, por cierto, con frecuencia convivían en un mismo filme- estaban influenciadas en mayor o menor medida por el modo de filmación que el investigador ha clasificado como “estilo internacional”, en cuya formación tuvo mucho que ver la cinematografía de Hollywood. Reproducimos a pesar de su extensión, por lo sencillas y claras, las palabras de Benet (2012) para definir este concepto:

La industria española se mantuvo siempre al tanto de las experimentaciones que se habían consolidado como eficaces y exitosas de cara al público en Hollywood u otros centros de producción. Los avances del montaje de continuidad, de las técnicas de construcción narrativas y de la puesta en escena de las producciones americanas o europeas fueron adoptados de manera casi inmediata, independientemente de lo más o menos afortunado

sofisticación tecnológica y una organización empresarial de la iniciativa artística. Además, de obtener un filón de ingresos con la distribución de las *Silly Symphonies* de Walt Disney.

de la translación, por los realizadores españoles de los primeros tiempos [...] Al mismo tiempo, en Europa coexistían con otras prácticas estilísticas que definieron modelos a veces complementarios, a veces alternativos; el expresionismo alemán, el impresionismo francés, el cine constructivista soviético y las variopintas corrientes de vanguardia optaban por planteamientos estéticos alejados de los dominantes en el cine de Hollywood. No obstante, la fuerza de la industria americana y su maleabilidad para incorporar los rasgos más asimilables de estas propuestas estéticas en su beneficio permitieron que el cine de Hollywood fagocitara lo que le pareció más aprovechable para sus fines [...] El estilo internacional, bajo el predominio de Hollywood, se define por lo tanto como una destilación, una síntesis de las principales propuestas estilísticas del periodo que circulan de una cinematografía a otra a través de un proceso de asimilación de recursos expresivos diferentes. Indudablemente, este proceso fue determinante también en el desarrollo del cine español (pp. 65 y 66).

Y nos atrevemos a añadir que quizás haya sido este el gran legado del cine hollywoodiense a nuestra (y tantas otras) cinematografía.

Por desgracia, como pasó en otras muchas áreas de la vida cultural y sociopolítica, la guerra mutiló este embrionario desarrollo de nuestro cine, coyuntura que, como explicábamos más arriba, supieron aprovechar las grandes compañías norteamericanas. Así, pues, llegamos al final de la década con un panorama similar al de sus inicios puesto que según Ballester (2011) en 1940 se registra en las salas españolas la exhibición de 22 producciones nacionales frente a las 204 extranjeras. Esta dinámica se mantendrá en lo sucesivo dentro de nuestra cinematografía, especialmente a partir de la victoria de los países aliados en la II Guerra Mundial y la progresiva eliminación de las medidas de aislamiento y estrangulamiento político-económico a las que se sometió el régimen franquista por ser el único país colaboracionista con el nazismo que había quedado impune a los castigos pactados por los vencedores del conflicto. Por este motivo, si en el

año 1941 la comparativa entre la exhibición de cintas españolas y norteamericanas está equilibrada (45 nacionales y 45 *made in Hollywood*, estas últimas entre las 153 extranjeras exhibidas) o en el 1942 es de 40 producciones autóctonas frente a las 28 americanas (con un total de 85 cintas de producción foránea); en 1945 -una vez levantado el veto político- las cifras ya han dado un giro notable: de 37 españolas a 132 norteamericanas (a las que se añaden 48 de otras nacionalidades)¹¹³.

A modo de cierre, y trayendo a la memoria la afirmación de Cabeza (2005) “el triunfo de Hollywood no era el de una película sino el de un estilo: la película media de Hollywood cubría las expectativas de los que pagaban el precio de una entrada” (p.45), solamente nos resta compartir con el lector la reflexión sobre si esta *conquista* de las pantallas españolas por parte del cine norteamericano de las *majors*, fue realmente un *sometimiento* ineludible o tal vez una anhelada *capitulación*. Como en tantas y tantas otras facetas del consumo -incluido el cultural- debemos plantearnos si nuestra participación es activa (¿consumimos realmente aquello que nos gusta y nos identifica? ¿condiciona esta voluntad la producción audiovisual?) o si simplemente actuamos como seres pasivos, supeditados a las modas y pensamientos propios de una sociedad alienada. En fin, a la

¹¹³ Conforme a los estudios de Gómez de Castro (1988), en el período de 1976 a 1985 la relación entre el porcentaje de películas exhibidas originarias de Estados Unidos y sus correspondientes ganancias en taquilla seguía poniendo de manifiesto la predilección del público español por el cine norteamericano. Al mismo tiempo, el investigador denunciaba la libertad de circulación de los filmes norteamericanos por la Comunidad Económica Europea y las estrategias que todavía se utilizaban para contener al cine europeo: la contratación por lotes acompañada de la denominada “carga sin proyección”, la implantación directa de filiales de las casas madre americanas o la coproducción intencionada con cinematografías de relevancia internacional como se hizo, por ejemplo, con la filial de United Artists, Les productions des Artistes Associés, de cuyo seno salieron grandes títulos dirigidos por Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti o François Truffaut. Asimismo, se lamentaba de la inseguridad económica (la existencia de un abundante número de pequeñas empresas con un único filme producido), el limitado poder comercial del mercado interior y la todavía escasa proyección exterior de nuestra cinematografía. Una realidad que en parte se está modificando en los últimos años. Así, por ejemplo, en los informes de taquilla y espectadores publicados por el Ministerio de Cultura y Deporte en el 2019 podemos leer que seis de las diez cintas más taquilleras de ese año eran de producción española. Un hecho que parece demostrar que las políticas más recientes de promoción del cine español funcionan, al menos en lo relativo a la cantidad de pases de nuestros filmes (otro cantar ya sería hablar de la calidad de los mismos).

ingenua espera de encontrar algún día una respuesta, prosigamos con el siguiente capítulo de nuestro estudio.

8 La industria del cortometraje: precedentes, auge y decaimiento del formato

En 1986 Julio Pérez Perucha participaba en la obra *Cortometraje independiente español (1969-1975)* con un artículo titulado “Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción”, un texto centrado en las creaciones subversivas de un grupo de jóvenes españoles entre finales de los sesenta e inicios del periodo democrático¹¹⁴. Al leer por vez primera estas páginas, quizás el lector se extrañe ante el uso del término “retorno”; sin embargo, el autor nos aclara a modo de introducción cómo este grupo de cineastas recuperó (sin pretenderlo ni ser conscientes siquiera de ello) una fuerte tradición ostentada por el cortometraje ficcional a lo largo de la década de los treinta e inicios de la de los cuarenta:

Este conjunto de entusiastas películas no sólo rompía con las convenciones antes citadas, sino que también enlazaba, de forma a buen seguro involuntaria, con la no por olvidada desdeñable tradición de cortometraje ficcional que ocupando las pantallas españolas desde los comienzos de los años treinta (Edgar Neville entre 1931 y 1935; Eduardo G. Maroto entre 1934 y 1935; Sabino Micón en 1935, etc.) y durante la guerra civil (las curiosas experiencias del cinema anarcosindicalista) se extendió profusamente a lo largo de los primeros tiempos del franquismo (Pérez Perucha, 1986, p. 11).

Y es que, ciertamente, los años treinta no solo se erigen como un periodo destacado del cine español (considerado por algunos como la Edad de Oro de nuestra cinematografía) gracias a una afamada serie de títulos de largometrajes y -siguiendo a Hernández Eguíluz (2009)- como otro tanto para las revistas cinematográficas nacionales, sino que también

¹¹⁴ Amitrano (1998) señala 1967 como el año de la creación de las Salas de Arte y Ensayo - complementadas a partir de 1971 con las llamadas Salas Especiales-, lugares en que los espectadores podían disfrutar, después de varias décadas, de la proyección de largometrajes sin el consabido preámbulo obligatorio de documentales o del noticiario por excelencia de la época, el NO-DO. Así pues, los cortometrajes de ficción recuperaron un puesto relevante en la programación de las salas; una medida lamentablemente fugaz ya que este espacio artístico pronto se convirtió en comercial, bien a través de los tráilers o bien, en tiempo más recientes, ya directamente por anuncios publicitarios.

constituyó un excelente periodo para la experimentación y desarrollo del formato de cortometraje.

Ahora bien, como comenta Pérez Perucha (1986), conviene recordar que estas producciones han estado parcialmente olvidadas por la historiografía, constatándose además una notable desigualdad entre los estudios dedicados al cortometraje documental (en el cual, *grosso modo*, se incluyen documentales de propaganda política y militar, turísticos y noticiarios) y aquellos centrados en los títulos de ficción, rebautizados en nuestro corpus como cortometrajes de ficción narrativa. De hecho, no hemos sido capaces de localizar ninguna publicación específica sobre estos últimos, necesitando así de obras de carácter más general y especialmente de fuentes hemerográficas, además de los escasos audiovisuales conservados, para intentar construir un discurso coherente sobre el estado del cortometraje de ficción en los años treinta.

Estas adversas circunstancias han condicionado sobremanera la redacción de este capítulo, aunque, y a pesar de ellas, este ha sido también sin duda el más motivador de nuestra investigación. Dos publicaciones colectivas se han convertido en la base de la misma: el *Catálogo de cine español. Films de ficción 1931-1940*, que vio la luz en el 2009 de la mano de Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (las referencias de este catálogo han sido contrastadas y en ocasiones ampliadas con las fichas incluidas en Del Amo e Ibañez, 1986) y el título coordinado por Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez, *Historia del cortometraje español*, a raíz del vigésimo sexto Festival de Cine de Alcalá de Henares en 1996. Por supuesto, el lector encontrará en las siguientes líneas otras referencias bibliográficas, algunas más antiguas y otras más recientes, pero igualmente reveladoras de la existencia todavía de una extensa laguna investigadora en este campo del cine español.

Finalmente, y en lo que respecta a la organización de este capítulo, hemos dispuesto dividirlo en dos partes. Por un lado, dedicaremos las primeras páginas a intentar reconstruir cómo era la producción, distribución y exhibición de las cintas de cortometraje, en qué salas se proyectaban, cómo se incluían en las programaciones, de qué manera les afectó el conflicto bélico, etc. y, por otro, intentaremos conocer más concretamente la producción de ficción narrativa de este formato, centrándonos exclusivamente en aquellos títulos en que predomina la categoría de lo musical.

Con todo, y a pesar de nuestro interés y voluntad en la materia, cabe prevenir al lector de que no albergue grandes ilusiones porque, como comentábamos con anterioridad, resulta harto complejo alumbrar conocimientos certeros al respecto de un patrimonio audiovisual mayoritariamente desaparecido, además de bastante menospreciado por la historiografía. No es, pues, otro el objetivo de estas páginas que recopilar toda la información posible para retomarla de forma reflexiva en el capítulo final de nuestro estudio.

Si nos detuviéramos a pensar en los orígenes del cortometraje, nos percataríamos al instante de una inocente realidad: el cine nace como cortometraje. Según Cánovas (1996)¹¹⁵, el largometraje no se consolidó como base de los programas de exhibición hasta después de la I Guerra Mundial. Sin embargo, curiosamente, ya en las carteleras de los primeros años del cine silente, y a pesar de que todos los filmes eran de igual o similar metraje, se distinguía con claridad cuáles de ellos formaban el programa base y cuáles se concebían como complemento; perteneciendo habitualmente al primer grupo las cintas dramáticas (adaptaciones de zarzuelas y películas de trucos principalmente), mientras que

¹¹⁵ Este autor nos relata a modo de anécdota cómo durante el estreno en 1910 de *Don Juan Tenorio* por Hispano Films Barcelona, una cinta de dos rollos (según él, aproximadamente 8 minutos, aunque probablemente fuese de mayor duración), hubo que insertar un rótulo al final del primer rollo pidiéndole al público que no abandonase la sala, ya que se trataba de una proyección larguísima para la época.

documentales, noticiarios, reportajes de actualidad y breves ficciones cómicas conformaban los minutos del llamado complemento¹¹⁶.

La causa de esta distinción parece ser sencillamente económica, puesto que, por regla general, los costes de una cinta de ficción eran más elevados debido a que, además de un tomavistas, celuloide y el personal del laboratorio, debía participar un reparto actoral (más o menos extenso) con sus consecuentes inversiones en vestuario, maquillaje y decorados. Asimismo, los documentales, reportajes y noticiarios podían exportarse con mayor facilidad fuera del país o, según su contenido, reponerse para obtener una mayor rentabilidad en otras sesiones disfrutando esta medida de una mayor comprensión (o quizás indiferencia) por parte de los espectadores.

De esta forma, la mayoría de pioneros realizaron sus primeros títulos de ficción gracias al soporte monetario brindado por los documentales y noticiarios que bajo pedido les encomendaban las empresas exhibidoras. La progresiva colaboración de ambas partes dio lugar a la fundación de pequeñas casas productoras que, con los beneficios obtenidos, se arriesgaban a realizar sus primeras películas “de asunto”. Tal fue el caso de Hispano Films, Film Cuesta, Films Barcelona, Macaya y Marro, Studio Films o Madrid Film. A modo de curiosidad, Cánovas (1996) comenta como a Madrid Film pertenece el docudrama *Asesinato y entierro de don José Canalejas* de Enrique Blanco y Adelardo Fernández (1912). Se trata esta de otra variante de filmación que combinaba escenas de documental y escenas históricas reconstruidas, en este caso, la simulación del asesinato del político español utilizando como escenario la librería real donde se cometió el crimen.

Así, más o menos a partir de 1910, las películas van alargando progresivamente su metraje y se generaliza el clasificado como cine “de asunto” o argumento, rodándose películas

¹¹⁶ Cabe también tener en cuenta que muchas veces estas primeras proyecciones compartían escenario con otros espectáculos como obras teatrales, corridas de toros o dispares atracciones de feria.

cómicas, melodramas populares o italianizantes, comedias costumbristas, adaptaciones líricas y literarias, y seriales. Siguiendo nuevamente a Cánovas (1996):

films de aventuras y películas de episodios que proliferan como hongos a partir de 1915 en la industria catalana, en unos años caracterizados por la escasez de material europeo en las pantallas españolas debido al conflicto bélico, lo que favorece su expansión (p. 24).

En los felices veinte, además de surgir otros centros periféricos de filmación como Galicia, el País Vasco o Asturias, se consolida el noticiario como complemento ideal para los programas de exhibición (a las casas tradicionales de Gaumont y Pathé, se añadirán otras como Fox International News, Eclair Journal o Ribero Films), apareciendo también los primeros cortometrajes de ficción con fines publicitarios como, por ejemplo, *Los apuros de Octavio* de Mauro y Víctor Azcona (1926), financiada por distintos establecimientos comerciales (la zapatería Landi, el bazar Ville de París o la marca de afeitado Fénix, entre otros) que, al formar parte fundamental de la ambientación de la trama, obtenían como contraprestación una llamativa propaganda. Una excelente propuesta, a nuestro parecer, que bien podría ser tomada como modelo por los anunciantes que hoy día casi maltratan por hastío a los espectadores en las salas. En paralelo, aumentó progresivamente durante estos años la filmación de cortometrajes de ficción narrativa, incluyéndose en este recuento alguno que otro de cine erótico¹¹⁷, así como escasos pero interesantes títulos de naturaleza vanguardista como *Historia de un duro* de Sabino A. Micón (1927) o *Esencia de verbena* de Ernesto Giménez Caballero (1930).

¹¹⁷ Son bien conocidas las cintas, fechadas en torno a 1923 o 1924, de *El ministro*, *El confesor* y *Consultorio de señoras*, parece ser filmadas por los hermanos Baños bajo el encargo del monarca Alfonso XIII para su uso personal, aunque es probable que circularan también de forma clandestina entre otros particulares y en prostíbulos de lujo. Cánovas (1996) atribuye también a Ricardo Baños una cinta similar en la década anterior titulada *La vida amorosa de Don Juan Tenorio*.

Con esta dinámica llegamos a los primeros años de la década de los treinta, un periodo en que la realización y consumo de cortometrajes de ficción narrativa se había convertido ya en un hábito tanto para la cadena de producción, distribución y exhibición, como para los espectadores de las salas de cine. Los primeros encontraban en estas inversiones de bajo riesgo una alternativa económica para rellenar los minutos restantes de su programación junto a los más tediosos noticiarios y documentales, así como para brindar oportunidades a jóvenes promesas del sector. Por otra parte, los espectadores estaban acostumbrados a encontrarse cintas de complemento en sus sesiones de cinefilia y, aunque muy probablemente su interés se centraba en los largometrajes, cuyos protagonistas inundaban las emisoras radiofónicas, la cartelera promocional y las primeras páginas de las revistas de espectáculos, la prensa especializada también reseñaba en ocasiones -como veremos más adelante- los rodajes y estrenos de algunos de estos filmes “de asunto”, medida indicadora de que también gozaban del favor del público y en los que no en pocas ocasiones participaban actores de renombre, lo cual, sin duda, constituía un reclamo de gran valor.

En este sentido, conviene recordar que – según Paz y Montero (2010)-, hubo salas como la del Actualidades de Madrid, que dedicaban su programación íntegra a proyectar complementos (especialmente noticiarios y documentales), o que reservaban al menos los pases de una jornada (los llamados entonces “días gráficos”) a documentales, noticiarios y cintas de dibujos animados. Sin embargo, Hernández Eguíluz (2009), quien además ofrece otra muestra de esta tendencia en el salón barcelonés Publi-Cinema, afirma que el Actualidades solamente programaba este formato en horario matutino en sesiones de sesenta minutos al precio de una peseta. De igual manera, Pérez Perucha (1996) habla de las sesiones monográficas programadas en el cine Panorama de Madrid, así como de la puesta en marcha excepcional de esta modalidad en algunas salas de estreno de la ciudad.

Igualmente, nos explica cómo esta programación de complemento tenía una salida comercial asegurada en los circuitos de segunda o tercera categoría ubicados en las barriadas o en los cines de provincia

Se trata, en definitiva, de una medida hoy casi inimaginable que manifestaba el interés del público por este formato, al igual que el hecho de que quizás la productora más importante de la época, la valenciana Cifesa, tuviera una sección específica para la producción de estas piezas. Según Gubern (1996), Cifesa desplegó esta estrategia comercial desde 1934, contabilizando en veinticuatro los cortos de ficción narrativa rodados entre este año y el inicio de la Guerra Civil. De ella surgieron varias películas cortas de ficción, así como un vastísimo número de documentales gracias a la colaboración de Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, reputados documentalistas que conformaron junto al fotógrafo Cecilio Panigua el burlonamente conocido “Trío de la Semana Santa”. Hablando de estos profesionales comenta Hernández Eguíluz (2009) que

En última instancia, el consejero jefe de la C.E.A, Enrique Domínguez Rodiño, los habrá de reclutar a finales de 1935 para iniciarse en cinco películas a cargo de la filial D.E.S.A., dedicada enteramente a la producción corta, que, junto a los estudios y a la distribuidora Hispania Tobis, dependiente de la Tobis central alemana, formaban un consorcio que se encargaría de la distribución del material de la C.E.A. y la D.E.S.A. por todo el mundo (p.228)¹¹⁸.

Vemos, pues, cómo fueron varias las empresas españolas consolidadas que apostaron por este formato, haciendo las veces de productoras-financiadoras, y en otras ocasiones de meras distribuidoras con la intencionalidad ya señalada de suministrarse complementos

¹¹⁸ Para una mejor aproximación a los planes de producción de la C.E.A, recomendamos la lectura de “Enrique Rodríguez Rodiño consejero jefe de la C.E.A. expone sus planes de producción” en *Cinegramas* (53), ejemplar accesible mediante el portal de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Por otra parte, Gubern (1977) también menciona la fundación de esta filial de la C.E.A dedicada exclusivamente a producir material de cortometraje.

para la programación, formar su cantera de actores, operadores y otros técnicos, o promocionar a sus estrellas. A veces incluso algunos de estos cortometrajes fueron el resultado de concursos entre los y las aficionadas de la gran pantalla, que debutaban – normalmente sin mayor continuidad- en estos sketches como *partenaires* de destacados intérpretes.

Asistimos, pues, a unos años de consolidación de todo tipo de filmes de complemento ya que, conforme a las aportaciones de Pérez Perucha (1996), el cortometraje (estrechamente vinculado a la estructura del espectáculo cinematográfico y a sus modalidades de consumo) evolucionó de forma paralela a las necesidades de los programadores cinematográficos quienes hallaron, con la llegada del sonido sincronizado, una mayor diversificación de las cintas de este formato “de forma y modo que el empresario cinematográfico dispusiera de todo tipo de opciones genéricas y formatos para confeccionar sus programas” (p. 101). Este autor nos explica los dos métodos de programación más frecuentes en la época consistentes en, bien combinar el estreno de un largometraje con diversos aditamentos como noticiarios, documentales, dibujos animados o complementos de ficción de una o dos bobinas hasta suplementar en 30 o 40 minutos la película cabecera del cartel, o bien programar un doble reestreno junto a un noticiario. En ocasiones también se proyectaba un largometraje de cabecera con otro de serie B (con una extensión aproximada de seis o siete bobinas, una hora aproximadamente) incluyendo, si era necesario, el suficiente número de complementos hasta ultimar la duración habitual del programa.

También Pérez Perucha (1996), aludiendo más concretamente a los títulos de ficción narrativa, añade que

por lo que a la ficción se refiere nos encontramos, también previsiblemente con un abanico genérico que incluye películas musicales (o modestas escenificaciones de

tonadillas), films cómicos (en donde pueden incluirse chistes escénicos filmados), y en ocasiones piezas dramáticas (no pocas veces las películas musicales se acercan al melodrama musical, si se permite la redundancia etimológica) e, incluso, policiacas (p. 103).

Y es que efectivamente muchos y muy variados fueron los temas abordados en estos cortometrajes de ficción, aunque buena parte de la historiografía -como decíamos más arriba- ha relegado su interés en favor de otros modos de filmación más diferenciados como la animación (sobre todo las producciones de dibujos animados¹¹⁹) y el documental.

En esta línea se encuentran, por ejemplo, los estudios de Gubern (1996) que centra principalmente su discurso en el cine documental, distinguiendo entre el cine documental con referente social o político explícito, es decir, propagandístico; el extenso campo del documental turístico-cultural (heredero del formato de viajes tradicional de los Lumière), el denominado documental “estético” de voluntad artística o pretensiones culteranas (entroncado con los *kultur films* alemanes, movidos por una tendencia pictorialista y literaria propia de la élite cultural), y finalmente las creaciones de los citados Carlos Velo y Fernando G. Mantilla¹²⁰.

A pesar de que nosotros no compartimos esta clasificación, sí obtenemos una valiosa información de los textos¹²¹ de este historiador en cuanto a referencias sobre algunos títulos de ficción narrativa, lamentablemente la mayoría de ellos no conservados. Este es el caso de *Sandra* de Antonio Román (1930), una cinta parece ser policiaca de media hora

¹¹⁹ El afán de experimentación condujo a algunos artistas a utilizar otras técnicas de animación como, por ejemplo, las marionetas en *Los apuros de un torero* o *La bruja de la cueva*, ambas realizadas por Farré-Zulueta en 1939, una modalidad a la cual tampoco se la ha dedicado demasiada atención.

¹²⁰ Gubern (1977) defiende la importancia de esta pareja profesional imaginando cómo habría sido la trayectoria del cine documental español si la sublevación fascista no hubiera forzado a ambos documentalistas al exilio en México.

¹²¹ Para el presente estudio también hemos consultado las contribuciones de Gubern (2010), las cuales se han descartado del cuerpo principal del texto por girar en torno a la producción de los principales noticiarios de la época como, por ejemplo, Actualidades Sonoras Españolas.

filmada en 16 mm; de *Ensueño*, un ensayo filmado un año después por el mismo autor sobre la *Rêverie* de Schumann; del cortometraje musical *Saeta* de Eusebio Fernández Ardavín (1933), título protagonizado por Anita Sevilla (Gubern, 1977) con cuyas canciones se pudo ensayar y verificar las nuevas instalaciones de los estudios CEA, o de *Patio Andaluz* de Harald Loeser y Jules Zeisler, mediante el cual debutó en el cine Estrellita Castro.

Igualmente, pero esta vez pertenecientes al caudal productivo de Cifesa, Gubern (1996) clasifica como películas de “asunto” las creaciones de Florián Rey, *Romanza rusa* y *Soy un señorito*, ambas de 1934 y de naturaleza musical¹²²; *Corre, mulilla* de Ricardo Núñez (1935)¹²³, *Ir por lana* de Fernando Delgado (1935), *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931) y *Falso noticiario* (1933) de Edgar Neville, *Me apuesto un millón* de M. Urban (1931), *El último día de Pompeyo* de Francisco Elías (1932), *Besos en la nieve* de José María Beltrán (1932), *Sereno...y tormenta* de Ignacio F. Iquino (1934), *Dale de betún* de Raymond Chevalier (1934), *El veneno del cine* de Mauro Azcona (1935), *La canción del afilador* de Eli Lotar (1934) y *De Madrid al cielo* de Ricardo Quintana (1935). A esta enumeración se añadirían los cortometrajes paródicos de García Maroto, analizados con detalle en nuestro estudio y la ópera prima en suelo nacional de José María Castellví, el cortometraje *La canción de las naciones* (1931).

Otro especialista clave de la historia del cine español de esa década, José María Caparrós Lera, también dedica algunas líneas a los cortometrajes de ficción. Por ejemplo, en Caparrós (1977) elabora una lista de los filmes realizados entre 1931 y 1936, organizados

¹²² Localizamos al cineasta aragonés al servicio de la Paramount en Joinville durante los complejos años de transición del “mudo” al sonoro, donde, entre otros títulos, se encargó de la filmación de dos cortometrajes: *Buenos días* (1931) y *El cliente seductor* (1933) (Gubern, 1977)

¹²³ La autoría de este corto se atribuye al cineasta gallego argumentando que este así se lo había confesado durante una entrevista, poniendo pues de relieve el supuesto error historiográfico que considera a Benito Perojo como el responsable de esta cinta musical (Gubern, 1996).

según la empresa productora, contabilizando en 24 los cortometrajes de ficción filmados. Acompaña su estudio de unos cuadros estadísticos, de nuevo clasificando los títulos en base a las productoras, firmas particulares u otras entidades cinematográficas responsables de su creación, e incluye -diferenciando los periodos republicanos de antes y después de la guerra- los largometrajes y documentales, así como las cintas extranjeras estrenadas en España. Ahora bien, las aportaciones respecto a estos filmes solamente ofrecen una sucinta ficha técnica con el nombre del director, argumentista, operador e intérpretes, junto a los estudios de rodaje y, en algunos casos, la fecha y local de estreno. Por supuesto, se trata de una información valiosísima -lejos de nosotros la intención de desmerecerla-, pero que se nos muestra de una forma muy puntual y no ahonda en la concepción que de este formato se tuvo en la cinematografía de la época.

Años más tarde, el mismo Caparrós (1981) dedica un epígrafe de su tesis doctoral reconvertida en libro al “Cine documental y cortometrajes”. A lo largo de estas dos breves páginas distingue un bloque conformado por los filmes turísticos y paisajísticos, las películas pedagógicas y propagandísticas, los cortos estéticos o con intención crítica y el tradicional documental político-ideológico, y a continuación engloba, dentro de un segundo grupo, aquellas producciones ambivalentes como los reportajes gubernamentales sobre los hechos políticos de 1934, los filmes “amateur” de Dalmir de Caralt o las cintas de dibujos animados; destinando únicamente una breve reseña de la trilogía de Eduardo García Maroto como estudio del cortometraje de ficción narrativa.

Más recientemente, García Fernández (2002) en su análisis de la producción cinematográfica española anterior al Franquismo señala que “a lo largo de los años treinta funcionan, aproximadamente, unas 102 casas productoras (de las que 20 solo producen cortometrajes)” (p.125). Lamentablemente, tan fascinante afirmación –productoras exclusivamente centradas en la producción de complementos- no va acompañada de los

nombres de estas empresas ni de las fuentes de las que extrae esta información, aunque en la página 172 del mismo estudio detalla al menos el nombre de cinco de ellas: Rotes Films, Star Films, Julio Elías, Hispano Fox Film y Cumbre Film. Una búsqueda exhaustiva por nuestra parte (quizás mal encaminada) por otras publicaciones, fuentes hemerográficas, materiales gráficos, y archivos y registros varios como la Oficina Española de Patentes y Marcas, no ha arrojado por el momento luz alguna sobre la identidad de dichas productoras especializadas.

Otros autores más recientes como, por ejemplo, De Vega (2018) en su reflexión sobre la percepción del cortometraje por diversos profesionales de la industria y sus múltiples diferencias respecto a la filmación de largometrajes (óperas prima, estructuras narrativas, coste, estilos de filmación, libertad creativa, medios de producción, distribución y exhibición, etc.), dedica escasamente unas líneas a cómo se desarrollaba este formato durante los años del cine silente y de qué manera “con la aparición de la Segunda República comienza una época de protección” (p.434). Una aseveración nuevamente bastante desconcertante para nosotros, si la comparamos con las fichas técnicas de los cortometrajes conservados (la mayoría de los cuales se produjeron gracias a la iniciativa particular de jóvenes cineastas o a la de las grandes productoras privadas como la ya citada Cifesa) o con las investigaciones de especialistas como Pérez Perucha (1996) o Hernández Eguíluz (2009), entre otros, quienes defienden que la administración republicana delegó en el sector privado la producción cinematográfica, incluida la de los noticiarios como ejemplifica la fundación en Madrid en 1932 de Actualidades Sonoras Españolas (A.S.E.). Un olvido que por cierto fue denunciado con constancia por el crítico Florentino Hernández Girbal desde las páginas de la revista *Cinegramas*, proponiendo - entre otras medidas- que se velase por la producción de cine documental desde el Patronato Nacional de Turismo; y también por casi el pleno de integrantes del Congreso

Hispanoamericano de Cinematografía desde cuyas ponencias se recomendó la necesidad de producir y difundir el cine no comercial¹²⁴, así como el llamado cine educativo, resaltándose la importancia que tenían los noticiarios para el desarrollo incipiente de la industria cinematográfica, además de como vehículo de conocimiento y mutua comprensión entre los pueblos de habla española y portuguesa (Hernández Eguíluz, 2009).

De este modo, para entender el proteccionismo del que habla De Vega (2018) quizás nos debiéramos ceñir a aquellas producciones (por supuesto, la gran mayoría documentales) realizadas durante los años de la Guerra Civil, pero no tanto a las producciones anteriores que realmente consolidaron la industria a partir de 1934 y que fueron engendradas desde la iniciativa privada. A continuación, veremos pues de qué manera afectó el conflicto bélico a la producción de cortometrajes en general y a los de ficción narrativa en particular.

Antes de todo, nos parecen muy acertadas las sinópticas palabras de Benet (2012) para recordar y comprender el interés internacional que desató el encuentro bélico español:

Fue una época de temores e incertidumbres, atravesada por conflictos sociales plasmados en movimientos políticos cada vez más extremistas. Estaban también latentes las consecuencias de la profunda crisis económica mundial y el amenazador establecimiento de Estados totalitarios y expansionistas en Europa. De este modo, en los campos de batalla de España parecía que se jugaban más cosas que el mero destino del país (p.133)¹²⁵.

¹²⁴ Según este autor, el uso del término “cine no comercial” en la época no distinguía -a excepción de los noticiarios- con mayor detalle los distintos tipos de cortometrajes, puesto que todos entraban dentro de la denominación genérica de películas cortas.

¹²⁵ Desgraciadamente, España fue el campo de pruebas no solo del desarrollo armamentístico de esos años, sino también de unas nuevas tácticas militares que afectaron sobremanera a la población civil.

Asimismo, es necesario tener en cuenta que este eco internacional fue posible gracias al desarrollo que los medios de comunicación habían experimentado en los últimos años, medios entre los cuales se encontraban, más allá de la prensa y la radio, los documentales y noticiarios cinematográficos; y que, además, no fueron fruto exclusivo de la iniciativa personal sino de los acuerdos y colaboraciones entre los gobiernos, por ejemplo, el de Berlín, Roma o Moscú. A ello, se sumó la llegada al territorio español de un importante número de intelectuales que a través de diversas herramientas difundieron al mundo durante tres años la realidad del país. A este grupo de voluntarios pertenecen reputadas plumas como George Orwell, Ernest Hemingway, Langston Hughes, John Dos Passos o André Malraux¹²⁶, entre otros muchos.

En este sentido, Gubern (1996), quien por cierto alude también a teleoperadores extranjeros que cubrieron la guerra como Jorins Ivens, Ivor Montagu, Norman McLaren, Roman Karmen o Thorold Dickinson¹²⁷, nos recuerda que

la guerra civil española supuso la primera experiencia histórica masiva del uso del cine sonoro y de la radio al servicio de los intereses en lucha y, junto con el esplendor del fotorreportaje (Robert Capa, Agustí Centelles) y de un cartelismo muy fluido por la estética soviética, creó nuevas pautas y modelos para la información y la propaganda política y militar de masas, cuyas lecciones fueron aprovechadas luego por los bandos contendientes en la Segunda Guerra Mundial (p. 57).

Este y otros muchos estudiosos del cine de este periodo - Cabeza San Deogracias (2005), Sánchez-Biosca y Tranche (2011), Pérez Perucha y Rubio (2016) o Caparrós y De España (2018), por referir algunos títulos más recientes- han analizado con detalle la producción

¹²⁶ En tono a esta materia, recomendamos al lector la consulta de *Voluntarios con gafas. Escritores extranjeros en la Guerra Civil española*, una antología coordinada por Niall Binns y editada en 2009 por Mare Nostrum.

¹²⁷ Recomendamos la lectura de Aldgate, Anthony (1996), “Reportajes cinematográficos británicos sobre la Guerra Civil Española”, en Alfonso del Amo, *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Madrid. Cátedra/Filmoteca Española. Serie mayor, 33-54.

del cortometraje documental en los distintos bandos del conflicto. Siguiendo sus aportaciones, y sin ánimo de demorarnos mucho en este punto, sabemos que la apuesta por este formato fue mucho más entusiasta en el bando republicano, siendo probablemente el grupo de mayor actividad el anarcosindicalista de la CNT del cual dependía la Oficina de Información y Propaganda en Barcelona y la productora-distribuidora SIE-Films, aunque otras organizaciones marxistas como el Partido Comunista de España, el Partit Socialista Unificat de Catalunya o las Juventudes Socialistas Unificadas desplegaron igualmente mecanismos de producción cinematográfica como la Cooperativa Obrera Cinematográfica de Madrid, la productora Film Popular o, al servicio de la Generalitat de Cataluña, la poderosa Laia Films¹²⁸. Por descontado no todas las cintas de carga política de estos años fueron fruto del amparo gubernamental, sino que también hubo entidades privadas como Filmófono, que había comenzado su andadura como productora en mayo de 1935¹²⁹ y que ya con anterioridad se distinguía por la distribución de cintas soviéticas documentales y de ficción narrativa en cine-clubs a través de su filial Sociedad Proa Filmófono. Según Fernández Colorado (2000), dicha productora había forjado mediante sus filmes (producidos o distribuidos) una imagen liberal puesto que, más allá de sus radicalismos estéticos o sus gustos particulares, la mayoría de sus integrantes compartían una afinidad ideológica que, por desgracia, a muchos les costó el exilio tras la victoria del régimen franquista. Tal fue el caso del cineasta Luis Buñuel, el guionista Eduardo Ugarte, el operador de cámara José

¹²⁸ A estos se debe añadir otros organismos de ideario marxista o afín a la III Internacional que también hicieron uso del cine, aunque en menor medida, para la difusión de su doctrina y la defensa de los valores democráticos. Este fue el caso de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura o el Socorro Rojo Internacional.

¹²⁹ Sus inicios en el terreno de la distribución y exhibición, así como en las tareas de sonorización de largometrajes silentes, y de la venta y registro de discos y aparatos acústicos, datan de 1931. A modo de curiosidad, en el catálogo de la temporada 1931-1932 Filmófono ya comercializaba tres cortometrajes de animación.

María Beltrán, los actores Angelillo, María Custodio y Carmen Amaya, o el mismo fundador y productor Ricardo María Urgoiti (Cela, 1995).

Por otra parte, la historiografía coincide en que la producción audiovisual del bando sublevado fue menor, una realidad en gran parte condicionada por el hecho de que al estallar la guerra los principales centros de producción -Madrid, Barcelona y Valencia- quedaron al menos en un primer momento en territorio republicano. Además, al igual que ocurrió en el resto de la península, la dificultad para obtener película virgen, así como para llevar a cabo los procesos técnicos del filme (y ello a pesar del apoyo brindado por Italia, Alemania y Portugal) y de restablecer el mercado, empujaron a muchas casas cinematográficas a sustituir la producción de filmes de ficción por documentales y noticiarios. En este sentido, CEA y Cifesa protagonizaron un papel destacado en la defensa de un “cine nacional” que, aunque en un inicio no constituyó una prioridad, pronto fue regulado desde el Departamento Nacional de Cinematografía¹³⁰.

En definitiva, y teniendo en cuenta las aportaciones de ambas partes, asistimos durante este periodo a un considerable aumento de las llamadas “películas cortas”, un incremento que por otra parte ya venía siendo progresivo en los últimos años tal y como constatan Paz y Montero (2010) en sus estudios¹³¹, y que Cabeza (2005) describe con las siguientes palabras:

¹³⁰ Sánchez-Biosca y Tranche (2011) detallan los mecanismos de control desplegados por el DNC en áreas tan diversas como la censura, las salas de exhibición o los acuerdos internacionales para la distribución de sus productos, entre otras.

¹³¹ Frente a la corriente historiográfica más tradicional que argumenta que el aumento de la producción documental se produjo exclusivamente a raíz del estallido de la guerra, esta autora defiende que la distancia entre las producciones de cine de ficción narrativa y cine documental había comenzado ya a acortarse a partir del año 1933, encontrándonos en 1935 el registro de 726 cintas de argumento y 455 entre documentales y noticiarios, una diferencia notablemente mucho menor que en años previos justificada por los acontecimientos del panorama político internacional y por el interés divulgativo en el ámbito cultural promovido desde el gobierno de la II República. Lógicamente, estos índices se equilibran en la temporada de 1936 y después cambiaron las tornas hasta el final del conflicto bélico.

La producción cinematográfica se iniciaba en los estudios con vistas a la temporada 1936-1937, pero la guerra cambió el destino del negativo: los largometrajes de ficción se trocaron en un alud de películas cortas. Se inició una fase de producción compulsiva, aunque muy atomizada, en los primeros meses de guerra, mientras aún quedaban metros de celuloide en los almacenes, y se orientó de manera preferente hacia las producciones cortas como documentales y noticiarios. Las películas empezadas fueron muchas; las finalizadas, pocas (p. 97).

Por añadidura, este investigador matiza cómo dentro de las cintas cortas mencionadas (especialmente si se tiene en cuenta el inmenso número de títulos de producción amateur) destaca el alto porcentaje de cintas documentales debido a que su realización resultaba más sencilla que la de un cortometraje de ficción e incluso que la de un noticiario, ya que este último requería el rodaje en varias localizaciones, la selección de más de una historia de actualidad y además una organización estable que permitiese filmar, montar y distribuir de manera periódica. Según él, el único proyecto de noticiario que fructificó fue *España al día*, siendo los restantes intentos fallidos que en realidad se limitaron a mermar los escasos materiales de filmación disponibles.

Fueron años, pues, en los que la industria fílmica del país se focalizó en lo que un crítico de la revista *Mundo obrero* tuvo a bien bautizar como “cine de urgencia”:

No se trata ahora de hacer películas de hora y media o dos horas, sino ese cine mínimo -mínimo en la dimensión- al que se podría llamar, con una frase que Rafael Alberti ha aplicado hasta ahora únicamente al teatro, cine de urgencia. Cine de urgencia para España y para fuera de España. Sobre todo para fuera de España. Para Londres, para París, para Buenos Aires, para La Habana, para Nueva York. Que se vea cómo es

nuestra guerra y que se vea cómo es la guerra de ellos (El Mirón, “Y también un cine de urgencia”, *Mundo obrero*, 813)¹³²

Un cine, por lo tanto, que reflejara sin grandes pretensiones artísticas ni de calidad técnica cuál era la realidad vivida por los españoles, un cine que sirviese para dar a conocer la verdad (o al menos la verdad que cada cual creía cierta).

En resumidas cuentas, la contienda supuso el aceleramiento de una tendencia y la consolidación definitiva de una escuela de cine documental gracias a las aportaciones de cineastas como Carlos Velo, Fernando G. Mantilla, Juan Manuel Plaza, Joan Castanyer o Ángel Villatoro¹³³, de la cual -según palabras de Gubern (1976)- “las grandes potencias durante la Segunda Guerra Mundial, no harían sino prolongar y sacar lecciones de la utilización política del cortometraje en España entre 1936 y 1939” (p. 217). Una perspectiva compartida aun años más tarde por Caparrós (2018) quien describe el panorama prebélico afirmando que “desde los albores de la Segunda República, surgió una notable escuela documentalista, que significaría un impulso en el campo del cortometraje hasta entonces desconocido en el país” (p. 36). Un impulso que alcanzó su cima durante el periodo bélico con un buen número de producciones que “si bien ahora adolecían en su mayoría de falta de calidad estética -dado el inmediato totalitarismo político-, testimoniaban con creces una situación extrema y límite de nuestra historia” (p. 47).

No se trató, por lo tanto, de una producción destacada por su importancia cualitativa pero sí lo fue a nivel mundial por su valor cuantitativo. De hecho, según Cabeza (2005) ni siquiera, y a pesar de la prioridad concedida desde el Ministerio de la guerra y desde las

¹³² Digitalizado en CCBAE (Catálogo Colectivo de la red de Bibliotecas de los Archivos Estatales).

¹³³ También, a nivel colectivo, nos parece destacable la producción llevada a cabo desde Laia Films, analizada por Riambau, E. (2018). *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona. L'Avenç.

filas combativas (principalmente las de comunistas y anarquistas) que quisieron crear corrientes de influencia a través del cine, se pudo abordar en condiciones la realización de este cine documental puesto que los recursos estaban muy atomizados, limitándose en ocasiones -y el autor nos pone como ejemplo a las agrupaciones comunistas- a controlar la distribución de los llamados filmes revolucionarios.

Ahora bien, y no olvidándonos de que el interés del presente estudio gira en torno a saber qué devenir tuvo a lo largo de los años treinta el cortometraje de ficción narrativa, debemos reencaminar nuestro discurso en esa dirección. Como hemos comentado en las primeras páginas de este capítulo, este tipo de películas cortas gozaron de buena salud durante la primera mitad de la década (especialmente en los años de 1934 y 1935) puesto que su presencia era casi continua en las programaciones, abordaban historias de varios géneros e incluso eran objeto -junto a sus compañeros de reparto, los documentales y los noticiarios- de departamentos específicos en las productoras de mayor envergadura. Pero con el estallido de la guerra, y las dificultades ya mencionadas sobre los rodajes y postproducción de filmes, sumados a los intereses propagandísticos de cada bando, la realización de cintas de ficción narrativa -bien fueran largometrajes o bien cortometrajes- se redujo drásticamente en favor de la de documentales.

Tal vez el colectivo que priorizó en mayor medida la filmación de cintas de argumento fueron las agrupaciones anarcosindicalistas, defensoras de una producción compleja y diversificada conforme a los propósitos ideológicos libertarios sobre los que se fundaban. Las causas de esta medida fueron diversas ya que, al interés pragmático por mantener los puestos de trabajo de un buen número de sus afiliados empleados en los sectores de exhibición, distribución y producción cinematográfica, se sumaba la creencia de que los espectadores habían de encontrar un espacio de desconexión en las salas, así como una concepción moderna del cine como herramienta no solo propagandística sino también

educativa y especialmente facilitadora de la expresión artística. Bajo estas premisas y a través principalmente del S.I.E. Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo Films)¹³⁴, FRIEP (Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos) o Spartacus Films, se produjo una notable muestra de títulos a pesar de que, según Gubern (2007), “al carecer el anarcosindicalismo de un canon estético, el espontaneísmo y deshibición de sus films les condujo a veces a imágenes de gran frescura, pero otras veces a torpezas mayúsculas” (p. 33).

Sin ánimo de entrar a juzgar este aspecto, nos limitaremos a destacar títulos de largometraje como *Carne de fieras* de Armand Guerra (José Estivalis Cabo) (1936), *Barrios Bajos* de Pedro Puche (1937), *Aurora de esperanza* de Antonio Sau Olite (1937) o *Nuestro culpable* de Fernando Mignoni (1938), y cortometrajes también de ficción narrativa como *La silla vacía* (1937) de Valentín. R. González (1938), *Paquete, el fotógrafo número I* de Ignacio F. Iquino (1938) o, la analizada en nuestra investigación, *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González (1936). De todas formas, como bien se habrá percatado el lector que haya podido visionar estos títulos, sus tramas tampoco están exentas de una fuerte carga ideológica anarquista (presente incluso en las cintas cómicas), siendo este ideario el que mueve la acción de los personajes protagonistas e incluso se remarca en algunos finales a modo de moraleja. Se trataba, pues, igualmente de filmes adoctrinadores, pero desde luego mucho más entretenidos, en especial si tenemos en cuenta que las imágenes transmitidas a través de los noticiarios y los documentales no dejaban de ser evocaciones de la dificultosa y triste realidad de cada día para la mayoría de la ciudadanía española, así como de los innumerables miedos y traumas trágicamente despertados por la guerra. Además, entre las muchas y muy nobles razones que aproximan

¹³⁴ De hecho, según Gubern (1996), la SIE-Films subdividía su producción en cuatro áreas: los reportajes de guerra y retaguardia; las cintas de clara intencionalidad propagandística, las películas base o largometrajes de ficción, y las películas de complemento en formato de cortometraje.

al creador y al espectador a los audiovisuales, no olvidemos que gozar de una historia (ajena a las rutinas y vivencias de nuestra cotidianidad, y que nutra nuestra inigualable capacidad de imaginar) alrededor del fuego-pantalla tal vez constituya la razón de ser del cine (heredero de la literatura oral y escrita en sus múltiples variables) y la causa más frecuentemente por la cual los seres humanos pasamos nuestro tiempo con él.

Conjeturas aparte, nos gustaría cerrar estas líneas dedicadas al periodo bélico, compartiendo una curiosidad -señalada por Gubern (1996)- sobre cómo era frecuente en estos años la amalgama entre el documental y la ficción, una fusión de modos de filmación que nosotros hemos dejado fuera de nuestro estudio pero que caracteriza cintas como *Castilla se liberta* de Adolfo Aznar (1937), un supuesto documental donde Félix Briones interpreta a un Buenaventura Durruti ya fallecido o *Soldados campesinos* de Antonio Del Amo (1938) que relata la historia “real” de amor de una joven pareja.

De este crítico y cineasta escribe Gubern (1996):

Suya fue la tarea de reconstruir el reparto de armas y el consecutivo asalto al Cuartel de la Montaña en Madrid por fuerzas milicianas al comienzo de la guerra, que escenificó y rodó a finales de 1936, legando así a la historia unas imágenes que han sido reiteradamente tomadas como auténticas en las cinematecas a pesar de que un largo travelling del avance miliciano y la luz que contrasta con el amanecer en que ocurrieron los hechos reales delatan la reconstrucción (p. 65).

Finalmente, y antes de centrarnos en las películas cortas musicales que conforman parte de nuestro estudio, aprovecharemos un par de párrafos para describir cuál fue el destino de estos filmes de complemento de ficción narrativa con la llegada del franquismo. Aunque este periodo ya se escapa de los límites cronológicos de nuestra investigación, como suele decirse “uno no se acuesta renacentista y se levanta barroco”, y por lo tanto consideramos interesante entender qué fue de este modelo de consumo audiovisual con

los cambios acontecidos en la industria bajo el Nuevo Régimen; algo que de hecho pone aún más de relevancia la importancia que este formato tuvo durante los años treinta.

Así pues, leemos en Pérez Perucha (1996) que, aunque tras la victoria de los insurrectos, muchos aires viraron en el país, “nada hace suponer que tales cambios alcanzaran a las estructuras de la programación de los cinematógrafos, que si cambiaron años más tarde fue por otro tipo de razones industriales” (p. 102). En este sentido, según este investigador los filmes de complemento en general y los cortometrajes de ficción en particular (sobre todo si nos ceñimos a las películas de dibujos animados), ambos tan enraizados en los gustos del público de la época, continuaron ocupando buena parte de las carteleras cinematográficas durante los inmediatos años de postguerra. A pesar de dicha aseveración, el mismo autor -y nosotros compartimos su perspectiva- puntualiza la dificultad de defender radicalmente esta postura puesto que, una vez más, la impresionante pérdida de materiales fílmicos junto a la ambigüedad e incertidumbre de las fuentes dificulta sobre manera el contraste de sus hipótesis. En este sentido, Pérez Perucha nos recuerda que a inicios de los años cuarenta los cortometrajes no estaban catalogados ni inventariados, las reseñas en prensa eran escasas y tangenciales, y los censos propuestos en los anuarios del Servicio de estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo eran imprecisos y llenos de omisiones. Clasifica pues los años de 1940 a 1944 como una (supuesta) época dorada para el cortometraje de ficción español, que siguió siendo objeto de pequeñas y grandes productoras (Rafa Films, Levante Films, Duart, Suevia Films o Cifesa, son algunos ejemplos), así como una buena fuente de ingresos para distribuidores y exhibidores. Respecto a una de ellas, la productora Ufisa (Unión de Films Internacionales Sociedad Anónima), fundada en plena posguerra (otoño de 1940) por Saturnino Ulargui, Ferrando García (2009) explica que

Finalmente tenemos que decir que el largometraje no fue el único producto cinematográfico que desarrolló Ulargui en esta nueva etapa profesional. Abrigada al calor de la recién constituida Ufisa, también se fijó en las pequeñas películas de complemento para cubrir la programación de las salas cinematográficas. Aprovechó la circunstancia de que se abrió uno de los periodos más prósperos para el cortometraje español [...] advirtió una nueva fórmula comercial que contribuyera a renovar sus productos. El resurgimiento de esta nueva opción obedecería, por un lado, a un serio esfuerzo por emular a las “majors” norteamericanas. El público estaba falto de horizontes vitales después de haber sufrido la traumática Guerra Civil y necesitaba airearse con el esparcimiento y el cine era un buen medio para alienarse de la cruda realidad a la que se enfrentaba. Se trataba, en definitiva, de ampliar la cartelera en las mismas salas de exhibición, obligando al público a un mayor consumo. Consolidaba el propio negocio promoviendo otro tipo de ofertas que pudieran acomodarse a la misma programación (p. 209)

Ahora bien, en medio de estos años de bonanza para los filmes de complemento (en nuestro corpus de títulos analizados se incluyen dos ficcionales de 1940, *Luna gitana* de Rafael Gil e *Inspiración* de Rafael Martínez) se aprobó, un 10 de diciembre de 1941¹³⁵, una medida proteccionista que, aunque durante un tiempo no tuvo mayor repercusión, fue subrayada con mayor énfasis en octubre de 1944, un hecho que sí perfiló definitivamente la evolución de este formato.

Nos referimos a la obligatoriedad de proyección de cintas de complemento de producción nacional. Una reglamentación que a priori podía haber fomentado esta parcela de la industria fílmica española si no hubiese estado acompañada de otras tantas medidas contraproducentes como la exclusión de los cortometrajes (tanto los documentales como

¹³⁵ Orden del Ministerio de Industria y Comercio, *Boletín Oficial del Estado*, 344, de 10 de diciembre de 1941. <https://www.boe.es/buscar/boe.php>

los de ficción) del proteccionismo oficial al vincularlos, tal y como se hizo con los largometrajes, a los permisos de importación y doblaje de cortometrajes extranjeros (un producto que apenas se consumía) o la ausencia de un crédito sindical para los complementos de ficción, lo cuales -dicho sea de paso- a diferencia de los documentales no obtuvieron tampoco nunca la calificación de Interés Nacional. En este complicado panorama, el nacimiento del NO-DO en 1943 supuso la “estocada” final para este curioso formato que en muy poco tiempo dejó de producirse -al menos para el circuito comercial conocido-, quedándose como supervivientes de la fértil década anterior el documental (mucho más económico) y las cintas de dibujos animados que pasaron a protagonizar una también breve etapa de esplendor a inicios de los años cuarenta (Pérez Perucha, 1996).

Citando a Llinás (1986):

siendo más costoso que el documental sin garantías de exhibición, sin protección ni créditos estatales, marginado de premios y recompensas y sufriendo la desleal competencia productora de todo tipo de organismos oficiales y del NO-DO, el cortometraje de ficción expiró pacíficamente (p. 12).

TERCERA PARTE: EL CORPUS FÍLMICO

9 Filmes conservados

9.1 El fava de Ramonet de Andreu i Moragas (1933)

Créditos

Título original: *El fava de Ramonet*

Año de producción: 1933

Nacionalidad: España

Director: Joan Andreu i Moragas

Fotografía: Joan Andreu i Moragas

Producción: Joan Andreu i Moragas

Guion: Luís Martí Alegre e Ismael Sernequet

Música: maestro Toko (pseudónimo de José Martí Alegre)

Estudios de sonido: Estudio cinema sonoro Ruta

Duración: 39 minutos conservados (mediometraje)

Reparto:

Paco Fernández	Don Chuano
Julio Espí	Ramonet
Carmen Casesnoves	Rosario
Conchita Reyes	Pepita “La Malagueña”
Amparito Gregori	Trini
Mode Calandín	Consuelo
Soto y Valero	Los Guayabos

Vicente Talón	El maestro Talón
Ramón Sernequet	Pepet
Monfort	Micalet
Cruz y Campita	Camareros
E. Pascual	Ferrara
C. Espí	Niña Ferrara

Sinopsis argumental

Ramonet es un adolescente infantil, burlón y un tanto libidinoso, que enlaza una travesura con otra justificándose en su bobera. Su madre, propietaria de un taller de confección, se siente desbordada por la situación y decide dejarlo en manos de Don Chuano –un conocido peluquero del barrio, sinvergüenza y vividor- quien, con la excusa de madurar al muchacho, le obligará a acompañarle en una serie de juergas por la ciudad de Valencia, juergas costeadas con el dinero de la madre de Ramonet. En uno de los cabarets a los que asisten, el joven bobalicón se emborracha y desencadena un altercado violento con Pepet, la pareja sentimental de una de las artistas del club. Ambos grupos –la pareja protagonista y la pandilla de Pepet- se amenazan y se citan para un ajuste de cuentas en un merendero de la playa de la Malvarrosa. La afortunada e inteligente intervención de Rosario, la madre de Ramonet que anda en busca de su hijo, evitará un final trágico.



[Fig. 1] Cartel promocional de la película
Fuente: Imdb

El contexto de producción

Andreu i Moragas en el año 1933 ya había consolidado una carrera exitosa como cineasta en Valencia. Títulos documentales como el *Homenaje de Valencia a Blasco Ibañez* (1921) o *La coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923), y de ficción como *La barraqueta del nano* (1924), *Los amores de un torero* (1927) o *Todo por una mujer* (1931) le habían convertido en una figura destacada del panorama cinematográfico valenciano. Desde mediados de los años veinte el barcelonés producía en nuestras tierras desde su propia marca, Ediciones Andreu Films, a la que se sucedieron otras tantas según se asociaba con unas u otras figuras del mundillo artístico.

Cabe recordar que este perfil polifacético –Andreu i Moragas ejerció como operador, distribuidor, director y productor- al frente de proyectos de iniciativa personal era frecuente en el panorama fílmico español de las primeras décadas del siglo XX. Como en otras ciudades medianas de España –Madrid y Barcelona tenían mejor infraestructura, aunque también precaria e insuficiente-, la capital del Turia se caracterizaba, según algunos autores, por la debilidad de su industria cinematográfica. A este respecto, Ortiz (2009) afirma que “la industria era muy endeble, mal endémico del cine valenciano y el español”(p.430) y que “no hay que pensar que la industria radicada en Valencia era fuerte, de hecho, las empresas productoras no logran continuidad y duran como mucho tres o cuatro años” (p.430), mientras que García Carrión (2014) considera que “la cinematografía gaudí d’una activitat important a la ciutat de València, amb 23 empreses productores valencianes que van desenvolupar la seua tasca entre 1921 i 1930” (p.104)¹³⁶, frente a las 63 y 28 que poseía Madrid y Barcelona respectivamente según los datos recogidos por García Fernández (1997). Por otra parte, no debemos olvidar que esta

¹³⁶ “la cinematografía disfrutó de una actividad importante en la ciudad de Valencia, con 23 empresas productoras valencianas que desarrollaron su función entre 1921 y 1930”.

incipiente actividad industrial estuvo a su vez acompañada por un prometedor grupo de intelectuales, cineastas y teóricos del nuevo arte, entre cuyas aportaciones destacaron las de los valencianos Maximilià Thous, Hipòlit Negre o Juan Piqueras Martínez, quien fue un crítico y periodista cinematográfico de renombre nacional, fundador de las revistas *Vida cinematográfica* en 1925 y *Nuestro cinema* en 1932.

No obstante, y a pesar de las discrepancias sobre el mayor o menor desarrollo de estas primeras infraestructuras empresariales en Valencia, el elemento común extraído de estos estudios es que el amplio abanico de manifestaciones culturales valencianas mantuvo y fomentó desde finales del siglo XIX¹³⁷ los estereotipos agrario y conservador, propiciados por la sociedad burguesa. En esta línea encontramos el imaginario regional difundido por buena parte de las cintas documentales de Ángel García Cardona y José María Codina para la Casa Cuesta (1905-1915) –su otro gran eje temático y comercial a nivel nacional fue el catálogo a la carta de hazañas taurinas- como posteriormente las creaciones del mencionado Maximilià Thous –fundador de PACE (Producción Artística Cinematográfica Española) en 1923 y para quien un joven Joan Andreu trabajó como operador de cámara-, Mario Roncoroni (director de varios títulos de temática valenciana entre 1925 y 1929, y creador junto a Luís Ventura de Levantina Films) y el propio Joan Andreu i Moragas (García Carrión 2015a). Como comentaremos más adelante, *El fava de Ramonet* no abusa de los elementos identitarios del llamado regionalismo valenciano –especialmente si la comparamos con las creaciones anteriores del cineasta catalán-, pero todavía mantiene buena parte de su legado.

¹³⁷ Los intelectuales de la Renaixença –recogiendo la herencia de románticos como Pere Mata, Joaquim Rubio i Ors o Víctor Balaguer- forjaron este constructo idílico de la identidad valenciana, un imaginario que se mantendrá hasta bien entrados los años treinta a través de diversos tópicos vinculados a la indumentaria valenciana, las fiestas y costumbres o las escenas de la huerta.

El inicio de la década de los treinta es además una época convulsa para la gran pantalla, ya que la llegada del cine sonoro iba a transformar todo el entramado de la industria cinematográfica. Siguiendo las aportaciones de Gubern (2010), las primeras cintas con sonido óptico de sistema Phonofilm proyectadas en España fueron unos cortometrajes del ingeniero norteamericano Lee De Forest en junio (Barcelona) y noviembre (Madrid) de 1927. Dos años después asistimos a la exhibición del primer largometraje, también procedente de los Estados Unidos, *Innocents of Paris* (La canción de París) de Richard Wallace, que despertó la iniciativa de Feliciano Víttores para adquirir el equipo de Phonofilm a De Forest y para que Francisco Elías asumiera la dirección del primer largometraje sonoro español, *El misterio de la Puerta del Sol* (estrenado en enero de 1930)¹³⁸. Poco a poco irán consolidándose los primeros estudios sonoros en territorio nacional: el primero de ellos fue el estudio Orpheus de Barcelona (1932), seguido de ECESA (1933) –embargado por Philips y transformado en Estudios Aranjuez-, Ibero Films (1933), Estudios Ballesteros Tono Film (1934) o Roptenca (1935), entre otros. La incorporación del “nuevo cine” fue costosa, compleja y gradual, y hasta su total implementación los cineastas utilizaron varias alternativas para “poner voz” a sus creaciones: la producción de sus filmes en estudios extranjeros, la sonorización *a posteriori* en estudios foráneos, la filmación de guiones originales o de versiones en castellano en los estudios norteamericanos o –como es el caso del filme que nos ocupa, “el primer film hablado en valenciano”- la sonorización *a posteriori* mediante discos (*sound track*) en los estudios nacionales más avanzados. Un elevado número de profesionales –muchos de ellos procedentes del teatro- se formará de manera presurosa y autodidacta para ejercer de instaladores, técnicos de sonido y sincronizadores durante los

¹³⁸ Pocos meses antes se había fundado en Barcelona la Hispano De Forest Phonofilms, rodándose algunos cortos en la ciudad condal, y el operador sudamericano J.E. Delgado registró con el sistema de sonido óptico Movietone unas entrevistas a Alfonso XIII y Primo de Rivera, así como las actuaciones del famoso trío de tango argentino formado por Agustín Irusta, Lucio Demare y Roberto Fugazot.

rodajes, pero también en las fases de producción y exhibición de las cintas; además de surgir los pioneros en el arte del doblaje, industria que asentará firmemente sus bases pocos años más tarde (García Fernández, 2002).

Aún con los grandes esfuerzos de muchos profesionales del sector, un alto porcentaje no supo o no pudo adaptarse adecuadamente al cambio y sus nombres quedaron relegados al último capítulo del cine silente español. Como explica García Carrión (2014)

El triomf d'aquest cinema [sonor] va comportar una important transformació del setè art que feia necessària una completa reconversió de la indústria cinematogràfica, que en una cinematografia atomitzada en petites empreses productores amb poc capital va resultar molt difícil (p.114)¹³⁹.

Por otra parte, rasgo común en la mayoría de las cinematografías europeas, la llegada del llamado *sincronocinematógrafo* (Chion, 1995) predispuso la filmación masiva de comedias musicales y sus variantes puesto que permitían al productor explotar mejor comercialmente las novedades técnicas y al público disfrutarlas. Muchos serán, pues, los títulos musicales filmados en esta época, y entre ellos, aunque de aspiraciones indiscutiblemente más humildes, se encuentra *El fava de Ramonet*.

A esta difícil situación se añade en el caso español la fuerte inestabilidad política que derivó en el año 1931 en otro de los grandes hitos transformadores de la historia del país: la proclamación de la II República. El nuevo régimen –sobre todo en los bienios de corte más liberal- promovió diversas actividades e iniciativas para el fomento de la cultura tanto nacional como regional pero escasas fueron las medidas legislativas específicas del gobierno republicano relacionadas con la industria fílmica. Entre estas destacan

¹³⁹ “El triunfo de este cine [sonoro] conllevó una importante transformación del séptimo arte que hacía necesaria una completa reconversión de la industria cinematográfica, que en una cinematografía atomizada en pequeñas empresas productoras con poco capital resultó muy difícil”.

descentralización de la censura, el aumento de impuestos arancelarios para la importación de títulos extranjeros y la exhibición de los mismos o la defensa de un frente panhispánico para contraofertar a las grandes productoras norteamericanas (el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid en octubre 1931 constituyó un paso en esta dirección). Como señala Gubern (2010) “A pesar de su voluntad modernizadora, los gobiernos republicanos demostraron poquísima sensibilidad hacia el cine [...] y el cine tampoco se interesó por el nuevo régimen” (p.124).

Con esta dinámica convulsa llegamos a marzo de 1932, fecha importante en la historia de nuestro cine nacional ya que en ese momento el valenciano Manuel Casanova Llopis adquirió Cifesa: una de las empresas de distribución y producción más importantes de la historia del cine español. Esta familia adinerada de industriales locales –dedicados a negocios tan diversos como las aceiteras, la automoción o la inmobiliaria- decidió comprar buena parte de las acciones de esta productora independiente fundada por los Trènor. Guiados por un buen criterio, en un inicio se dedicaron a la distribución de cintas españolas, europeas y las de la firma estadounidense Columbia, de las cuales extraían los mayores beneficios. También distribuyeron –primero para Columbia y después por cuenta propia- en las salas de varios países sudamericanos como México, Buenos Aires o La Habana. A nivel de producción, su gran acierto fue duplicar en el ámbito nacional el modelo de *star-system* norteamericano, que les permitió consolidar su hegemonía en los años cuarenta dentro del panorama industrial español, a través de contratos en exclusividad, excelentes campañas publicitarias y una cantera profesional propia que convirtieron a algunos nombres de su equipo técnico-artístico en auténticos mitos del celuloide nacional. Fue este el caso de Imperio Argentina, Manuel Luna, Miguel Ligero, Aurora Batista, Alfredo Mayo, Amparito Rivelles, Ignacio F. Iquino, Florián Rey, Benito Perojo, Juan de Orduña, Rafael Gil, Alfredo Baile, José Peris Aragó y un largo etcétera.

Sin embargo, y centrando de nuevo el discurso en *El fava de Ramonet*, el año en que Julio Espí daba vida en la gran pantalla a este personaje, “la antorcha de los éxitos” todavía no había comenzado a brillar. Se avecinaba una época de cambio en el panorama cinematográfico local, aunque, subrayando las palabras de Ortiz (1991), “Una vez fundada, CIFESA fue una empresa española que produjo en todo momento cine español y jamás, ni consciente ni inconscientemente, algo que podamos llamar, ni por casualidad cine valenciano” (pp.121-122). Sus títulos –ni los largos ni los abundantes cortometrajes– no continuaron la herencia de los cineastas valencianos de las décadas anteriores, quedando pues lejos las referencias en la gran pantalla a la identidad valenciana en el folclore o en los espacios de rodaje; y más lejos aún el uso de la lengua propia. *El café de la Marina* de Domènec Pruna (1933) -filmado en versión castellana y catalana- junto a *El fava de Ramonet* (1933) conforman uno de los pocos intentos de construir un genuino cine identitario en la década de los treinta¹⁴⁰. La valenciana Cifesa, que tan solo rememoraba sus orígenes a través de su logo y de la sintonía de apertura de sus filmes, apostó por ambientar sus tramas y enraizar sus tipos o personajes en otras identidades cuyo rédito comercial era mayor, tales como la aragonesa o la andaluza. Así lo recoge García Fernández (2002) de un texto publicado en el *Noticiero Cifesa*: “Al llegar al campo de producción cinematográfica nacional pensamos aprovechar, más bien dicho, siempre pensamos servirnos, para nutrir y dotar de contenido a nuestras películas, de los varios aspectos y temas que ofrece la historia, la literatura, el arte y el alma hispánica” (Noticiero Cifesa, nº14, 1936).

¹⁴⁰ García Carrión (2014) señala un particular antecedente en la rotulación en valenciano de *Les barraques* de Mario Roncoroni (1925). Una iniciativa a la cual se podría añadir los primeros doblajes en catalán como, por ejemplo, el realizado en 1933 de *Bric-à-brac et compagnie* de André E. Chotin (1931), rebautizada para las salas de Catalunya como *Draps i ferro vell*.

Habremos de esperar, pues, a los años de la transición española para escuchar de nuevo la lengua catalana –otra historia son las connotaciones que se le diera- en los filmes de Vicente Escrivà y Carles Mira.

En este sentido, y a diferencia de la mayoría de las producciones coetáneas, *El fava de Ramonet* se nos presenta como la pervivencia de un legado cultural y una manera de “hacer cine a la valenciana”, un estilo que –como reiteramos varias veces a lo largo de nuestro estudio- se combinó siempre con las tradiciones más arraigadas del sentir patrio nacional como, por ejemplo, los espectáculos taurinos, la zarzuela o –como en esta ocasión- el sainete. Un alegre y desenfadado sainete que se nos muestra ajeno e impermeable a la tensa realidad política y social en la que se gestó, realidad que poco tiempo después abriría una brecha de incalculables consecuencias en la evolución histórica del país y por ende en su cinematografía: la Guerra Civil.

Joan Andreu i Moragas

Andreu i Moragas (1900-1966) es considerado uno de los iniciadores del cine valenciano. A sus trabajos como operador y realizador de filmes documentales y de ficción, se suman sus facetas de distribuidor y director de fotografía. Según Romaguera (1992) poseyó el único laboratorio del *cap i casal* y Soto (1973) destaca su continua –aunque de irregular calidad- actividad fílmica, trayectoria cuyo legado pervive hasta nuestros días a través del grupo Joan Andreu.

Nacido en Barcelona, se formó como operador en la sucursal que Pathé Frères tenía en la ciudad condal (ca.1912) y posteriormente como corresponsal en Palma de Mallorca. En torno a 1925 fundó -junto al actor cómico y realizador José “Pepín” Fernández Bayot- Film Artística Nacional, y posteriormente en solitario L’Andreu Films o Ediciones Andreu Film, seguida esta vez en colaboración con el operador Josep Maria Maristany de LLAMA Films (también conocida como Maristany-Andreu Films). En 1933 -año en que ya ejercía como programador de la distribuidora Julio César S.A- es nombrado gerente de la firma en la sucursal de València, donde se había establecido personal y profesionalmente.



[Fig. 2] Retrato fotográfico de Joan Andreu i Moragas
Fuente: Lahoz (1991)

Del Amo e Ibañez (1996) lo citan como responsable de fotografía en los documentales sobre la contienda *Alas rojas sobre Aragón* de Alfonso de los Reyes (1937) y *Defendemos nuestra tierra* de Juan M. Plaza en 1938, aunque, según explicó su hijo Joan Andreu Espí en una entrevista para *Las Provincias* en 2009¹⁴¹, durante la Guerra Civil el cineasta valenciano se retiró a Serra a fin de no involucrarse en un conflicto que calificaba de sinsentido. En este municipio del Camp del Túria, sobrevivió intercambiando alimentos por fotografías hechas con su Parvo para los familiares de los combatientes, consiguiendo tras el conflicto bélico la corresponsalía del NO-DO. Experimentado desde 1915 en el género documental gracias a sus cintas para Gaumont, rodó para el noticiero español reportajes sobre personajes ilustres y fiestas paganas y religiosas.

Falleció en 1965 en València, aportando a la cinematografía local un considerable número de documentales y noticiarios, así como títulos de ficción, siendo muchos de estos últimos –entre ellos *El fava de Ramonet*- concebidos con el propósito de trasladar a la gran pantalla el costumbrismo y la comicidad característicos del sainete teatral, género destacado en la tradición literaria de nuestra tierra.

Entre su filmografía como realizador destacan los siguientes títulos:

Homenaje de Valencia a Blasco Ibañez (1921)

Entierro en Valencia del torero Manuel Granero (1922)

La coronación de la Virgen de los Desemparados (1923)

Viaje de los Reyes a Cartagena (1923)

El entierro del pintor Joaquín Sorolla (1923)

Bellezas de Mallorca (1924)

¹⁴¹ Soriano, L. (18 enero de 2009). Nodo “made in” Valencia. *Las Provincias*. Recuperado de <http://www.lasprovincias.es/alicante/20090118/vida-ocio/nodo-made-valencia-20090118.html>.

La barraqueta del nano (1924)

Cipriano Comendador (1924)

La traperera (1925)

La garra del mico (1925)

El idiota (1926)

El místico (1926)

Gratitud (1926)

Los amores de un torero (1927)

El señor Don Juan Tenorio (1927)

El Rey de copas (1927)

Fallas en Valencia (1929)

Todo por una mujer (1931)

El fava de Ramonet (1933)

Lluís Martí Alegre

Lluís Martí Alegre (1890- 1972) ocupa un lugar destacado en la historia reciente de la ciudad por sus funciones en diversas instituciones como la Reial Societat Econòmica d'Amics del País Valencià, la Societat d'Autors Valencians, la Caixa d'Estalvis de València, el Cercle de Belles Arts o l'Associació Valenciana de Caritat; pero fue sin duda su faceta musical y literaria la que le concedió el reconocimiento y aprecio de las grandes figuras de la vida cultural valenciana. Frecuentó la compañía, y en ocasiones la amistad, de músicos, escritores y cineastas como José Iturbi, Salvador Giner, Ricardo García (K-Hito), Santiago Lope, Ismael Serneguet, José Serrano o Maximiliano Thous, entre otros.

Según Gimeno (1976), él mismo relató cómo aprendió música de oídas gracias a su madre -pianista amateur y gran aficionada a la ópera, la zarzuela y los recitales-, y empezó a

escribir breves piezas teatrales de manera fortuita. Tras componer y representar *Ximo Tacones* en el ámbito familiar –en un intento de entretener a su padre convaleciente de una enfermedad durante una estancia en la casa de recreo de Ontinyent-, el sainetero Fausto Hernández Casajuana y el actor Pepe Alba le convencieron para que su obra se estrenase públicamente en el teatro Moderno de Valencia bajo el título de *Les mitges cares*. Fue en este momento cuando conoció al emblemático actor Julio Espí, con quien colaboraría artísticamente en otras ocasiones como en *Pepe el curandero*; *Valeriano, sastre y modisto*; o *El fava de Ramonet*.

Tras estrenar este último título en las tablas, Joan Andreu le propuso llevarlo al cine manteniendo al intérprete Julio Espí, sumándose al reparto otros actores y músicos profesionales como Paco Hernández o Ramón Serneguet (asiduo colaborador de Martí Alegre). A pesar de la experiencia y buenas intenciones de los instigadores del proyecto, Gimeno (1976) immortaliza los recuerdos en torno a la premura y escasez de medios del rodaje, explicando cómo preparó el guion a marchas forzadas, asumiendo finalmente no solo la dirección sino otras muchas responsabilidades desde la producción hasta el doblaje, el cual se extendió alrededor de diez intensas jornadas. También nos deja constancia Martí Alegre en estas conversaciones de la falta de profesionalidad de una gran parte del equipo artístico: “Como necesitábamos extras todos mis amigos se ofrecieron gustosos y además sin cobrar ni cinco céntimos. Pronto corrió la voz y verdaderas oleadas de gente que querían salir en la película llegaban al Club Náutico donde rodábamos. Los músicos que actuaban en el local también se prestaron a la experiencia” (p.131), de ahí que en algunos planos los figurantes –tal vez afanosos de protagonismo o paralizados por el embrujo de la cámara- miren con poca naturalidad al objetivo: “Al principio me produjeron algún que otro dolor de cabeza. Cuando estaban delante del objetivo se quedaban mirando descaradamente para salir en la pantalla en

primer plano... ¡No! ¡No! ¡Corten!, gritaba como un director cualquiera” (p.132). Similar debió ser el rodaje en las escenas de la Malvarrosa, donde filmaron las escenas con pescadores de verdad que, emocionados por salir en la película, aportaban su oficio totalmente gratis (Gimeno, 1976):

Y, sobre todo, tengo un gratísimo recuerdo por lo que nos divertimos rodando. Hicimos unas escenas en el mar, maravillosas. Con pescadores de verdad, que sólo por salir en la película aportaban su trabajo en el oficio, actuando, además, como actores aficionados totalmente gratis. Incluso en las escenas de pesca y cuando estábamos en el agua, todo lo que sacaban con los aparejos nos lo comíamos luego en la orilla asado, dándonos los grandes banquetazos (p.133).

A esta jornada costera Martí Alegre acudió acompañado de su sobrino y ahijado de doce años, Luís García Berlanga, siendo pues posible que este fuese el primer contacto directo con un rodaje para el recién homenajeador realizador valenciano.

Entre sus obras para teatro sobresalen:

Les miches cares: sainet en un acte y en prósa, ca. 1927

Yo no soc yo: sainet en un acte y en prosa, ca. 1927

Pepe el curandero: sainet en un acte y en prosa, ca. 1928

Victorieta, 1930

Miss-Kakau: sainet valencià en un acte i dos quadros, 1934. Junto a Ismael

Serneguet y Toko



[Fig. 3] Retrato al óleo de Luis Martí Alegre por Genaro Lahuerta (1960). Fuente: Colección de Arte de la Fundación Bancaja

José Martí (TOKO)

También fue usual la cooperación de Lluís Martí Alegre con su hermano José, más conocido bajo el apodo de TOKO, compositor de numerosas canciones y algunas piezas líricas, y que alcanzó cierta popularidad entre los círculos artísticos durante las primeras décadas del siglo XX.

De su repertorio se distinguen:

Les miches cares (1927)

El fava de Ramonet (1933)

El tutor (1933)

Miss Kakau (1934)

El pintor gitano (1943)

El rellonche de l'achuntament (1946)

Julio Espí

Julio Espí i Prats (1892-1985) fue un actor de teatro -perteneciente a la escuela de Manuel Taberner-, que destacó por sus papeles como primer actor y actor de reparto en numerosos títulos de género chico a lo largo de todo el País Valencià. Durante la postguerra alcanzó un gran éxito junto a Daniel Benítez en sus interpretaciones para la revista del maestro Magenti, *La Cotorra del Mercat*. En algunos momentos emprendió la aventura de la dirección teatral y en dos ocasiones apareció en la gran pantalla: en 1933 en el título que nos ocupa y en 1980 en *Con el culo al aire* de Carles Mira (1980)¹⁴².

Carmen Casesnoves

Carmen Casesnoves, normalmente citada en las revistas de espectáculos y en las postales promocionales como la Srta. Casesnoves, fue una destacada actriz y tiple valenciana de inicios del siglo XX.

De ella leemos en *El arte del teatro. Revista quincenal ilustrada* (20), datada el 15 de enero de 1907 que “Carmen Casesnoves, la primera tiple que con aplauso actúa en el Gran Vía, ha celebrado su beneficio con mucho éxito [...] La hermosa tiple valenciana guardará grato recuerdo de las simpatías que cuenta en el público barcelonés, y de los regalos y flores con que fue obsequiada por sus admiradores” (p.23), y, un año más tarde (15 de octubre de 1908), nuevamente en *El arte del teatro. Revista quincenal ilustrada*, que había cautivado al público con su hermosa y potente voz. Una notoriedad que, según la prensa consultada, alcanzó por igual en todos los rincones del territorio español.

Teniendo pues presente la trayectoria de esta afamada soprano valenciana, resulta curioso que, en *El fava de Ramonet*, un filme en el que indudablemente las actuaciones musicales

¹⁴² El Institut Valencià de Cultura custodia desde 1988 el legado de este famoso actor cómico de revista con diversa documentación gráfica y escrita relacionada con su trayectoria profesional.

son significativas, no protagonizase alguna escena, a pesar de que probablemente ya estuviese retirada en 1933 del mundo del espectáculo-. O al menos, si lo hizo, no consta en el metraje conservado.

Por otra parte, sí hay un guiño de este personaje -rasgo propio de la jocosidad y populismo del sainete- a la tradición musical valenciana, puesto que, mientras su personaje espera en el merendero de la Malvarrosa la llegada de su hijo Ramonet y de Don Chuano; a la pregunta del gallardo rival de “A vosté senyora li molesta que cantem flamenco?” comenta “Per mi poden cantar tot lo que vullguen en tal de què no estiguen molt de rato morint-se” y tras la actuación reafirma sus gustos afirmando que “Sóc valenciana i sols m’agraden les albaes i el nostre himne”, y se defiende de la acusación de tener poco paladar musical con un “Me conforme en el que tinc”, siendo posiblemente el que tuvo Carmen Casesnoves mucho y variado.



[Fig. 4] Tarjetas postales de Reportajes Gráficos Vidal
Fuente: Fondo José Hugué (Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu)

Estudios Ruta (Barcelona)

Gasset i Nicolau, técnico de fotografía durante la década de los treinta del Estudio Cinema Sonoro Ruta bajo la dirección de J.M. Amich i Bert, *Amichatis*, comentó respecto al registro y montaje del filme (recogido en Romarguera i Ramió, 1992):

La pel·lícula la van rodar sense so directe, i com que ells no disposaven d'un equip d'enregistrament adequat, una vegada muntades les imatges, la pel·lícula es va portar a Barcelona, als estudis Ruta, que eren a l'avinguda de l'Hospital Militar i que havien fet els germans Aragonès, els dels laboratoris Cinefoto, que tenien al carrer de Roger de Flor [...] Aquí li van posar la pista i les veus, que les feien gent de València, però també de Barcelona, que parlava molt bé el valencià. La part musical cantada del sainet es va fer amb un *sound-track* a part. Es van rodar algunes escenes especials, en què es cantava, i després s'acoblaven al doblatge amb el *sound track*. Això llavors es feia molt (p.150)¹⁴³

Martí Alegre -continuamos con Gimeno (1976)- también evocaba su viaje a Barcelona junto a otros miembros del equipo -entre ellos según Heinink y Vallejo (2009) se encontraban las famosas actrices y hermanas Aliaga- ya que los costes técnicos para grabar con sonido óptico eran todavía muy elevados en esa época y los promotores de la cinta hubieron de recurrir a la ayuda desinteresada de familiares y amigos.

¹⁴³ “La película la rodaron sin sonido directo, y como ellos no disponían de un equipo de grabación adecuado, una vez montadas las imágenes, la película se llevó a Barcelona, a los estudios Ruta, que estaban en la avenida del Hospital Militar y que habían hecho los hermanos Aragonès, los de los laboratorios Cinefoto, que tenían en la calle Roger de Flor [...] Aquí le pusieron la pista y las voces, que las hacía gente de Valencia, pero también de Barcelona, que hablaba muy bien el valenciano. La parte musical cantada del sainete se hizo con un *sound-track* a parte. Se rodaron algunas escenas especiales, en las que se cantaba, y después se acoplaban al doblaje con el *sound-track*. Eso entonces se hacía mucho”.

El discurso fílmico

Tras mostrarse el título del filme sobre una sencilla ilustración de dos barracas de la huerta valenciana, leemos “Primer film hablado en valenciano”. Estas palabras, tal vez fruto de cierto regocijo identitario o tal vez a modo de reclamo comercial -o tal vez un poco de ambos-, dan pie a los títulos de crédito que a través de una sucesión de fundidos encadenados legitiman a los distintos responsables técnicos y artísticos de la cinta. El nombre de algunos de ellos se acompaña de un dibujo estilo Art Decó alusivo a su profesión, como el cuaderno abierto, la pluma o el tintero junto a los nombres de los libretistas, Luís Martí e Ismael Sernequet, o las cámaras de trazo vanguardista que sirven de telón de fondo al operador Juan Andreu. Además, se nos muestra el logo de los Estudios Ruta de Barcelona y, al igual que en la apertura, una escena hortense con barracas y un palmeral de fondo acompaña la mención musical al maestro Toko. Nos resulta bien interesante la alusión a estos elementos iconográficos típicos del regionalismo valenciano, aspecto que comentaremos con más detalle en el apartado de la recepción y críticas del filme.



[Fig. 5] Fotogramas de los créditos

La totalidad de los créditos tiene acompañamiento musical, primero un pasodoble que volveremos a escuchar durante el espectáculo que Pepita La Malagueña interpreta en la sala de fiestas y después una composición clásica de corte ligero. Probablemente ambas

fueron compuestas *ex profeso* por José Martí Alegre (más conocido por el mencionado pseudónimo de TOKO).

Un fundido en negro da comienzo a la primera secuencia –ambientada en una calle de Valencia- que servirá para presentarnos al personaje de Ramonet y sus debilidades. Su planificación y montaje sencillos -incluso hechos con cierta torpeza- son característicos del estilo de filmación de toda la cinta. A través de un plano de conjunto se nos muestra un quiosco de prensa en un espacio ajardinado al cual acude el protagonista para comprarse una revista. Al instante entran en plano unos niños con el objetivo de arrebatarse su reciente adquisición y, tras conseguirlo –los movimientos del grupo en plena trifulca se encuadran mediante breves travellings horizontales a derecha e izquierda- Ramonet coge otra del mostrador y sale de escena. De ahí, nos transportan mediante un plano general a una calle comercial donde un hombre italiano y su hija contemplan el escaparate de una zapatería. La joven será pronto “asaltada” por el fogoso de Ramonet con la consecuente persecución a lo largo de la calle al más puro estilo del *slapstick* norteamericano, eso sí, de muy breve duración y por el popular barrio de Ruzafa¹⁴⁴. Destacamos de esta escena el uso apropiado del plano americano en el momento del “ataque” a la joven doncella, ya que nos permite observar con claridad sobre qué parte de su anatomía residen las intenciones y actos de Ramonet, así como el primer plano de este mientras se hace pasar por un maniquí, disfrazado con bata y gorrito de heladero, en el escaparate de una tienda próxima. Julio Espí era alabado entre otros rasgos interpretativos por su facilidad para las pericias físicas y la mímica facial, y encontraremos a lo largo de la cinta más primeros planos llenos de una gestualidad

¹⁴⁴ Los guiños al lugar de rodaje son constantes en todo el filme. En esta ocasión también se hace a través de la voz en off de un niño que vocifera la venta de El Mercantil, “la voz de Valencia”.

forzada y burlesca. Por desgracia, el mal estado de conservación de la cinta corta la imagen y no nos permite conocer el desenlace de la escena.



[Fig. 6] Fotograma de Julio Espí en *El faba de Ramonet*

La segunda secuencia transcurre en el taller de costura de Doña Rosario, la madre del granuja de Ramonet. Nos introducimos en este nuevo espacio mediante un plano de conjunto de la sala de faena y la cámara, sutilmente, a través de un breve travelling horizontal derecho y otro vertical ascendente, redirige nuestra mirada a dos jóvenes modistas que conversan sobre las travesuras del hijo de la patrona. En esta secuencia, mientras se interpreta un cuplé en la sala de costura, la cámara se identifica con el ojo de un espectador situado imaginariamente frente al improvisado escenario. A diferencia de otras escenas posteriores, en las que, como si se tratase del suave y natural movimiento de girar la cabeza, la cámara encuadra a los artistas en sus ires y venires, en este número musical permanece fija y es la modista quien en ocasiones se sale de plano mientras danza al son de una música extradiegética.



[Fig. 7]. Fotogramas del cuplé

Esta perspectiva visual de herencia teatral será constante en el filme y uno de los aspectos más criticados -y atribuido por algunos autores a la falta de experiencia- en la dirección ficcional de Andreu i Moragas. En la siguiente escena asistimos a la enredada conversación plurilingüe en el recibidor de la casa entre Don Chuano y el deshonorado progenitor italiano, quien saldrá de plano para ser sustituido por Ramonet mediante breves panorámicas horizontales. Se utiliza el recurso de la voz acusmática -término acuñado por Chion (1993)- para sugerir probablemente un pensamiento de Don Chuano quien se encuentra fuera de plano. Mediante un cambio a plano de conjunto y una breve panorámica vertical entra en la historia la madre de Ramonet, y mientras conversa con el visitante sobre el futuro próximo del joven, se nos muestra mediante el uso de montaje alternado una acción paralela en el taller de costura. El reloj ha señalado el fin de la jornada matutina, así que las modistas se disponen a marchar y Ramonet -quien no pierde ripio en materia de mujeres- irrumpe llorando vertiginosamente en el plano medio que encuadra el diálogo entre su madre y Don Chuano. La acción se ha desdoblado; por una parte, los dos adultos cierran el trato ultimando los detalles económicos y por otra, el joven bobalicón intenta aprovecharse sexualmente de Trini. Esto último no se muestra al espectador, pero pronto podrá deducirlo por las palabras de algunos personajes. Tal vez la inexperiencia antes señalada de Andreu i Moragas no le sugirió filmar en esta ocasión un montaje alternado o tal vez, continuando con la tradición teatral, decidió apostar por una solución similar a la técnica literaria conocida como “in media res”. Cañas (1994) considera este recurso como una característica propia del sainete, género de duración tan breve que requiere que algunos sucesos o actitudes no sean mostrados en escena sino en la “prehistoria” del argumento. En este caso, serán las conversaciones posteriores las que se encargarán de desvelar lo ocurrido. El desconcierto de la escena va en aumento al incorporarse de nuevo el varón italiano quien, decidido a salvar la reputación de su hija,

le asesta un golpe a Ramonet. La sucesión de unos rápidos movimientos de cámara y algunos cambios de plano permiten reajustar el encuadre en la entrada y la salida de la acción de diversos intérpretes, quienes se cruzarán por delante de la cámara acrecentando la confusión visual (y sonora) de la escena. Estas situaciones cómicas clasificadas por Johnson (2012) como las propias de los “humoristas del caos” son sin duda características de determinadas tradiciones teatrales, así como de las películas cómicas norteamericanas de los años veinte y treinta, cintas que se exhibían y consumían también en el territorio español y que inevitablemente debieron influir en nuestros cineastas.

Cambiamos de secuencia y nos transportamos a uno de los espacios más glamurosos y en boga de la Valencia de los años treinta: el Club náutico diseñado por Francisco Javier Goerlich y Antonio Fungairiño. Lamentablemente, esta arquitectura racionalista fue víctima del crecimiento urbanístico y la consecuente piqueta en 1985 pero estas escenas de *El Faba de Ramonet* contribuyen a inmortalizar su imagen, añadiéndose así a la por fortuna numerosa documentación gráfica y cartográfica conservada. La primera escena comienza con un plano general de la grandiosa escalinata de acceso. La cámara permanece fija mientras Ramonet y Don Chuano, al son de un pasodoble extradiegético, conversan durante su ascenso. Un portero de raza negra sale a recibirlos y desencadena un gag cómico, una situación de humor racial, muy frecuente en las artes de aquellos tiempos, aunque un tanto alejada de nuestros valores actuales. Una vez más el mal estado de la cinta interrumpe la imagen abruptamente.

En el siguiente plano, y mediante una panorámica horizontal izquierda muy rápida de los integrantes de la orquesta, tomamos conciencia de hallarnos ya en el interior, en una sala de fiestas del club. En base al metraje conservado, se trata de la secuencia más larga puesto que las acciones narrativas, el encuentro con Pepita La Malagueña y la consecuente discusión y desafío de Pepet –el novio de la artista-, se combinan con tres actuaciones musicales. En algunos planos los actores no están bien encuadrados ya que la cámara y cambio de plano no son tan rápidos como sus movimientos. Por otra parte, el estilo de filmación de los números musicales es muy sencillo y similar en los tres casos. Se inicia el espectáculo de Los Guayanos con un plano general que encuadra tanto a la orquesta como a los cantantes para a continuación, mediante dos travellings horizontales a izquierda y a derecha sucesivamente, mostrarnos la mesa con los protagonistas –si observamos con detalle a Ramonet lo descubrimos aficionándose a buen ritmo al causante de su embriaguez- y en frente a Pepet y su cuadrilla en cierta actitud chulesca. Los Guayanos cobran de nuevo relevancia gracias a un plano medio del cual saldrán entre aplausos al terminar la actuación. No se trata, pues, de un número musical



[Fig. 8] Fotogramas del Club Náutico (exterior e interior)

baladí ya que durante su desarrollo también avanza la trama argumental presentándonos al personaje antagonista.

A continuación, asistimos al fox-trot interpretado por el Maestro Talón que, aunque aparenta estar concebido de forma ajena a la historia, también afecta a su devenir gracias a las imitaciones que de él hará el joven protagonista. De nuevo se remarca la presencia de la música en la escena con un plano medio de algunos componentes de la orquesta, acompañado de una voz fuera de plano que anuncia al artista, y de otro plano general de la sala de fiestas que permite contemplar la entrada del bailarín a escena. Sus pasos son seguidos por la cámara mediante breves travellings horizontales enfocándole en el típico plano entero que nos posibilita apreciar correctamente todos sus movimientos. Se utiliza también un singular plano medio, tal vez escogido con la intención de resaltar mejor al intérprete y su vestuario.



[Fig. 9] Fotogramas de la actuación musical de Pepita La Malagueña

Por último, figura en escena Pepita La Malagueña. Se trata del número musical más largo y de filmación más compleja, aunque tristemente también su conservación es irregular. La actuación flamenca se intercala con planos medios y enteros de Ramonet y Don Chuano, quienes se cruzan por delante de la cámara, tropezando torpemente con otros personajes y desencadenando el enojo e inminente enfrentamiento con Pepet. A los habituales planos generales de la sala con la orquesta y los asistentes, y a los planos entero

de la artista, se suman otros recursos más novedosos y que dotan de mayor ritmo visual a la escena como, por ejemplo, un par de planos de detalle de las castañuelas y algunos planos medios que enfocan de manera sensual a la joven, bien resaltando su hermoso rostro o bien desde la cintura hasta el taconeo de los pies. Tal vez la experiencia de Andreu i Moragas en la realización de documentales folklóricos facilitó al cineasta la grabación de esta escena, la cual, si duda, supera en ritmo y calidad al resto del metraje.



[Fig. 10] Fotogramas de la actuación musical de Pepita La Malagueña

Finalmente, la secuencia se cierra con otro gag cómico a la salida del Club Náutico. El humor físico es en esta ocasión el protagonista, ya que mediante un plano de conjunto y sencillos travellings horizontales se muestran las pericias realizadas por Ramonet para subirse a un auto con destino al merendero de La Mano Negra.

De esta forma, mediante una concatenación de la imagen del coche, asistimos a la última secuencia localizada en la playa de la Malvarrosa. La falta de metraje dificulta especialmente la comprensión de esta última parte cuyas escenas transcurren entre el mencionado merendero y la playa. De las palabras de Martí Alegre -recogidas en Gimeno (1976)- y las de Romaguera i Ramió (1992) se infiere la grabación de algunos cuadros de la pesca de bou, pero, si fue así, no se conservan estos fragmentos en la copia consultada.

En realidad, los escasos planos conservados de la escena de la barca, igual una de las de peor calidad en cuanto a la sincronización de sonido (ya de por sí deficiente), repiten la tipología de plano del conjunto –tanto del mar como del merendero- y añade gratuitamente la de un plano de detalle de un pez. La conversación mantenida por los tres personajes saliendo del mar enlaza con la siguiente escena en el merendero. Ramonet y su mentor se han cambiado de ropa y conversan sobre sus juergas de los últimos días. Como hemos apuntado anteriormente, un primer plano de Julio Espí nos permite apreciar sus supuestas habilidades para la mímica. La llegada de Rosario a La Mano Verde con el acostumbrado plano de conjunto nos traslada en el tiempo y su diálogo con el indiscreto camarero la pone en alerta de las “terapias de sanación” de Don Chuano. Tras una breve reflexión en voz alta de la enojada madre, entran en escena Pepet y su pandilla. A partir de este momento, un rasgueo y cante flamenco se alternará con la conversación -o más bien deberíamos decir flirteo- entre Rosario y Pepet. Se mantiene en todo momento la perspectiva frontal de un espectador teatral, utilizándose, en vez del característico plano y contra plano de los diálogos cinematográficos, los planos medio, medio corto y medio largo de ambos personajes siempre en el mismo cuadro.

Han pasado unas horas y otro plano de conjunto del merendero nos sitúa en la escena final. La entrada de Don Chuano y Ramonet es seguida por la cámara con un travelling horizontal izquierdo que acompaña sus pasos hasta el mostrador. Se encuentran allí con sus rivales, quienes manteniéndose fieles a la palabra dada a Doña Rosario, soportan todo tipo de burlas e intimidaciones del peluquero y su joven discípulo. Los planos medios y uno de detalle de la navaja arrojada al suelo se utilizarán para filmar el feliz desenlace de Ramonet.

Por último, un fundido en negro cierra este relato cómico de amor maternal en tierras valencianas, como no podía ser de otra manera, con la silueta del emblemático Micalet.



[Fig. 11] Fotogramas de la pesca de bou en la Malvarrosa (arriba) y en el merendero La mano verde (abajo)

Los Personajes

En este apartado trazaremos unas breves líneas sobre los llamados existentes, entendiéndolos como todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia (Casetti y De Chio, 1991), puesto que, al igual que los personajes literarios –qué es el cine sino la imaginación narrativa expresada a través del binomio imagen y sonido-, los personajes cinematográficos son también construcciones textuales, compuestas de variables físicas y psicológicas –dotadas de mayor o menor verosimilitud- y que encarnan unos roles o relaciones con los otros sujetos de la historia con el fin de cumplir sus funciones.

En el caso de *El faba de Ramonet*, y a diferencia del resto de títulos analizados con detalle en esta investigación que se filman desde guiones originales, es importante tener presente su origen literario. Recordemos que Andreu i Moragas se basó en el sainete homónimo de Luís Martí Alegre, quien vertiginosamente –según su propio testimonio- adaptó el texto para convertirlo en guion cinematográfico (Gimeno, 1976),

Aunque, lamentablemente, no parecen conservarse ejemplares del libreto¹⁴⁵, los personajes y ambientes del filme no parecen distar mucho de las características propias de un sainete. En primer lugar, porque la historia ya manifiesta el tono insolente y desenfadado propio de este género literario, matiz que da como resultado un “producto” más atractivo para el consumo de las clases bajas y medias¹⁴⁶. Subrayando las palabras

¹⁴⁵ En la segunda década del siglo XX el sainete español vivió una época de esplendor –tras varios años de letargo- siendo muchos los títulos nuevos y las compañías surgidas –profesionales y de aficionados- que los representaban casi diariamente en pequeños y grandes teatros de todo el País Valencià. Es muy posible, pues, que en medio de esta intensa producción y del no siempre interés posterior por este género considerado menor de nuestra literatura, no se haya conservado ningún libreto de *El faba de Ramonet*, o al menos eso nos consta al consultar los catálogos de las diferentes bibliotecas de ámbito nacional del territorio español.

¹⁴⁶ El enorme éxito de taquilla del filme, así como las críticas recibidas por la clase intelectual valencianista del momento reafirmarían este rasgo popular. Véase también a este respecto la polémica surgida a principios del siglo XX en torno a la necesidad de modernizar estética, temática y lingüísticamente el teatro

de Lloret (1994), la mayoría de los sainetes presentan similar estructura –el *epigonisme escalantià* acuñado por Josep Lluís Sirera- y su creatividad formal era más bien escasa:

La posada en escena de les obres era molt pobra, els arguments són simplíssims, més que de personatges haurien de parlar de caricatures de tan poc treballats que están, els temes no tenen ambició i no existeix cap tipus d'anàlisi o crítica social. La finalitat era fer riure i per aconseguir-lo els autors es servien constanment dels mateixos recursos còmics sense cap pruija lingüística o estètica (p.48)¹⁴⁷.

También así lo considera García Carrión (2014):

Encara que es tracta d'un guió original per al cinema, està construït molt clarament com a peça teatral, seguint l'estil sainetesc que els guionistes, dos homes de teatre (Martí i Ismael Serneguet), coneixien bé. Així, el tipus de personatges i situacions, els acudits, un humor prou tosc, quasi grosser, tenen com a referent clar el sainet valencià (p.111)¹⁴⁸.

Y es que ciertamente los personajes de *El faba de Ramonet* no hacen alarde de gran complejidad psicológica y su función narrativa está claramente esquematizada desde el inicio. El cometido básico de todos ellos es crear situaciones cómicas, rasgo quizás menos marcado en el personaje secundario de Rosario, la madre de Ramonet, sobre quien recae -tal vez con cierto tono irónico- la parte “melodramática” del filme. En ella encontramos un temperamento formal: “Molt bonico. És que no puc deixar un moment el taller? Com

valenciano, controversia estudiada por Ricard Blasco Laguna en *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1859-1936)*, Institut de Filologia Valenciana, Universitat de València, 1984.

¹⁴⁷ “La puesta en escena de las obras era muy pobre, los argumentos simplísimos, más que de personajes se tendría que hablar de caricaturas de tan poco trabajados que están, los temas no tienen ambición y no existe ningún tipo de análisis o crítica social. La finalidad es hacer reír y para conseguirlo los autores se servían constantemente de los mismos recursos cómicos sin ningún anhelo lingüístico o estético”.

¹⁴⁸ “Aunque se trata de un guion original para el cine, está construido muy claramente como una pieza teatral, siguiendo el estilo sainetesco que los guionistas, dos hombres de teatro (Martí e Ismael Serneguet), conocían bien. Así, el tipo de personajes y situaciones, los chistes, un humor bastante tosco, casi grosero, tienen como referente claro el sainete valenciano”.

es coneix que vosté és fadrí, i no té la pena com jo de tenir un fill que està faba”, y perspicaz - aunque tal vez un poco ingenua al fiarse en un principio de las palabras del tunante de Don Chuano- que conseguirá a través de un simulado flirteo cambiar el desenlace previsiblemente trágico de su hijo: “Me dona paraula que, passe lo que passe, no li alçara la mà ni a l’un ni a l’altre?”, un logro que concluye con forzada (incluso paródica) solemnidad teatral al dirigirse mediante un primer plano al espectador sentenciando “He salvat al meu fill”.

Por otra parte, los protagonistas indiscutibles de la historia son el joven Ramonet, con cuya fingida bobería se justifican una serie de travesuras que hacen avanzar la acción (el altercado con el turista italiano refuerza la decisión de Rosario de espabilarlo, o la valentónada de descubrir públicamente el origen rusafí de Pepita La Malagueña le conduce a un duelo con el novio de la artista), y el truhan de Don Chuano, quien embauca al travieso adolescente en una serie de juergas costeadas a cargo de la honrada madre. Como no podía ser menos en una trama de enredos, encontramos la figura del antagonista en Pepet -el enamorado un tanto desleal de Pepita La Malagueña- y el “objeto de deseo”, aunque tratado en su vertiente cómica, en que se convierte la cantaora flamenca.

Por lo demás, tal y como explica Cañas (1994), en todos los personajes “se muestra una gran tendencia a rechazar lo que pueden tener de específico, de individual, para recalcar más todo aquello que los convierte en conjunto, en colectividad, que los une a otros individuos, que suelen ser iguales a sí mismos” (p.17). Así pues, en la cinta aparecen numerosos actores –especialmente si tenemos en cuenta su breve metraje- cuya finalidad en la historia es crear ambientes. Además, su inclusión se efectúa de paulatinamente en el argumento, de forma que a lo largo de todo él es una constante la entrada de nuevos agonistas. Tal sería el caso de las modistas de diversa edad, de Trini o del progenitor enojado en el taller de Rosario; del portero de raza negra, de los artistas, de los

espectadores o de los camareros en la sala de fiestas; y de los bañistas, pescadores, taberneros o del grupo flamenco en el merendero de la playa. Efectivamente, si analizamos su aspecto físico nada hay de destacable en ellos. Van ataviados y maquillados conforme a la moda de su tiempo, respetando su clase social o el entorno en el que se hallan. Y tampoco presentan ninguna peculiaridad ni evolución psicológica, más bien al contrario, su presencia o su diálogo –si lo tienen- no supone relevancia alguna en la trama más allá de sostener las acciones de los actores protagonistas o secundarios.

Sin embargo, y a pesar de su idiosincrasia, sugerimos que la iconografía escogida para los personajes de Ramonet y Don Chuano sí presenta un eco de algunos de los ídolos del cine *made in hollywood* que tantos éxitos habían cosechado durante años en las salas del territorio español y que sin duda serían un referente visual para los espectadores. Una constante que ya hemos referido en otras partes de este estudio. Así pues, la indumentaria de Don Chuano con traje, bastón y bombín, al igual que su bigote no dejan de recordarnos al Charlot de Charles Chaplin y más especialmente al Hardy de las conocidas películas de *Laurel and Hardy* (El Gordo y El Flaco); mientras que la fisonomía de Julio Espí –de mediana estatura y bien tonificado- y sus exagerados gestos faciales parecían estar bien predispuestos para imitar al otro miembro de la afamada pareja cómica, Stan Laurel; así como también nos recuerda al actor cómico, productor y director Larry Semon.



[Fig. 12] Fotograma de Don Chuano (Paco Fernández)



[Fig. 13] Oliver Hardy en una fotografía promocional.
Fuente: itcmemorabilia



[Fig. 14] Fotograma de Ramonet (Julio Espí)



[Fig. 15] Stan Laurel en *Hombres de mar* (Men O'War de Lewis R. Foster, 1929)

Este paralelismo podría incluso entrecruzarse en la relación establecida entre ellos. Don Chuano, de carácter dominante y resolutivo, intenta tomar las riendas de la acción, pero es Ramonet, sumiso e ingenuo, quien con sus travesuras y torpezas genera la mayor parte de los momentos cómicos de la cinta y en realidad permite el avance de la trama.

Finalmente, debemos tener en cuenta que en la creación de un filme participan todos aquellos elementos físicos que pueblan la trama y actúan de trasfondo, es decir, todos aquellos ambientes o detalles que lo sitúan en unas coordenadas espaciotemporales y lo dotan de sentido o realidad. Esta importancia nos lleva pues a considerarlos también bajo el rango de personajes y a destinarles las siguientes líneas.

Por un lado, encontramos la ciudad de Valencia donde está rodado íntegramente el filme. Ahora bien, a diferencia de otras producciones anteriores de Andreu i Moragas tanto documentales -*Fallas de Valencia* (1928-1929) o *La coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923)- como de ficción -*La Barraqueta del nano* (1924)-, *El faba de Ramonet* no se enmarca en los espacios más típicamente representativos de la identidad regional valenciana gestada desde finales del siglo XIX, como son la huerta y la ciudad histórica, sino que –como señala García Carrión (2014)- escoge otro entorno representativo pero menos frecuente: los Poblados Marítimos. En concreto son dos los lugares en que transcurre la acción; los ya mencionados Club Náutico del puerto de Valencia y el merendero de La mano verde en la playa de la Malvarrosa, filmándose en ambos casos el espacio desde una óptica realista, casi documental, con la cual probablemente debía sentirse más a gusto el realizador.

Recordemos que el Club Náutico fue proyectado inicialmente por Alfonso Fungairiño en el muelle conocido como de Caro o Poniente del puerto de Valencia, pero que fue el arquitecto municipal Javier Goerlich –figura esencial en la formación del perfil de la ciudad- quien lo dotó de la innovación propia del racionalismo arquitectónico de las construcciones europeas posteriores a la Primera Guerra Mundial. De este complejo frente al mar destacó su piscina y su servicio de restaurante, pero en la cinta de Andreu i Moragas serán la escalinata de acceso y la sala de fiestas los espacios protagonistas. Ambos son muestra de modernidad en la década de los treinta y, por lo tanto, serán en

parte concebidos como continentes de otros elementos innovadores: el automóvil¹⁴⁹, la diversidad racial o el claqué. Por otra parte, la última secuencia se filmó en la playa de la Malvarrosa, algunas escenas en el mar y otras en un merendero conocido en el filme como La Mano verde. Es muy probable que este sencillo establecimiento que ofrecía –y aún algunos lo ofrecen- la típica gastronomía del mar en los meses de buen tiempo existiera realmente en esa época. A este respecto, se conserva documentación de la reunión celebrada en julio de 1930 en el Balneario de las Arenas con el fin de crear un comité que, junto a la concejalía Municipal, se encargase de velar por la higiene, puesta a punto y atractivo turístico de la zona de baños de la playa. El hecho de realizar este encuentro y la participación en el mismo de los responsables pertinentes de la Sociedad General de Merenderos (Don Horacio Vilaverde), la Sociedad de Casetas de Baños y Merenderos (Don José Vila) o del grupo Merenderos de la Malvarrosa (Don Juan Goñi), a parte de otras personalidades más ilustres como, por ejemplo, el director del Sanatorio de la Malvarrosa, el propietario del Balneario de las Arenas o el apoderado de la Compañía Transmediterránea, poden de manifiesto la importancia que este espacio costero tenía entre la joven sociedad burguesa de la época.

¹⁴⁹ Según un estudio de la DGT, los cambios habidos en el sistema político español tras la proclamación de la II República repercutieron directamente en la economía del país y en concreto aumentaron considerablemente la demanda en el sector del automóvil, hasta entonces un objeto inaccesible a las personas con ingresos medios. De los 13267 vehículos matriculados en el año 1931 se incrementó a 23764 unidades en el año 1933.



[Fig. 16] Escalinata de acceso al antiguo Club Náutico y hombre de raza negra empleado en este establecimiento. Fuente: Fundación Goerlich.



[Fig. 17] Interior de la sala de fiestas en el Club Náutico. Fuente: Fundación Goerlich.



[Fig. 18] Exterior del Club Náutico. Fuente: Valencia en blanco y negro (blog).



[Fig. 19] Fotograma del merendero de La mano verde.

Ahora bien, pese a que se apuesta por estos ambientes más vanguardistas, la cinta de Andreu i Moragas continúa utilizando importantes señas identitarias tradicionales como las citadas imágenes de la huerta y El Micalet en los créditos, los estilos musicales de

arraigo nacional como el cuplé y el flamenco o el uso macarrónico de la lengua propia; señas que como veremos en el apartado de las críticas no fueron muy del agrado de algunos intelectuales valencianos.

Música y danza

El hecho de no conservarse –al menos en archivos y bibliotecas públicos- ningún ejemplar del libreto del sainete (en el caso de que este se llegara a editar) nos hace desconocer por el momento si el total de las actuaciones musicales del filme existían en la pieza literaria o si el interés por filmar un título sonoro les indujo a añadir más números musicales para su deleite y explotación comercial (opción por la cual nos decantamos), los cuales –como el resto de la cinta- se sincronizarían a posteriori en los Estudios Ruta de Barcelona. Fuera como fuese, en el metraje actual se conservan cinco actuaciones de canto y baile que suman unos siete minutos, es decir, poco más del veinte por cien del total del metraje.



[Fig. 20] Fotograma del cuplé de Trini “La modistilla”

La primera de ellas es un cuplé interpretado en el taller de costura por el personaje de una joven modista llamada Trini (Amparo Gregori). El término *couplet* (adaptado a partir de 1925 ca. a la voz hispánica cuplé) se utilizaba originariamente para designar, dentro de una canción, a la estrofa que alterna con el estribillo –de muy fácil memorización para el espectador-, aunque con el tiempo el concepto se aplicó a la canción entera. Este género se enraíza con dos corrientes culturales de larga tradición en España: el teatro y la canción popular. Su permanencia y grandes éxitos fueron paralelos a la zarzuela, especialmente

al género chico, y su tono crítico y picaresco llegó en ocasiones a ser sicalíptico. Tradicionalmente fue interpretado por mujeres a quienes se atribuía una vida alegre y bohemia y quienes también recibieron el apelativo de *tonadilleras*. En el caso que nos ocupa, un filme de corte cómico y familiar, la letra del cuplé es lógicamente de una malicia moderada: “Yo soy la Trini, la modistilla, más adorable de la región; por lo graciosa, por lo sencilla, soy de los tipos de admiración [...] La preciosa Trini, Trini, Trinidad; es una divi, divini, divinidad [...] Que mis mirares son asesinos y ya han matado a más de un hombre. Si hay un valiente que no lo crea, que mire al punto, se fije en mí y, si resiste, la enhorabuena”. Debido a lo improvisado y hogareño del espectáculo, la intérprete no lleva el atuendo elegante y seductor característico del género, sino que simplemente acompaña su cante en castellano (un rasgo no baladí para comprender la recepción de este filme por la crítica y por parte de la historiografía) con un sencillo mantón. A pesar de ello, al felicitarla Don Chuano por su interpretación sus palabras nos recuerdan la apreciación social más habitual de este estilo: “Molt bé, xica, molt bé, Es veu en tu que tens molt poca vergonya”. Por otra parte, y como ya hemos señalado en el discurso fílmico, la música de esta escena es extradiegética y la utilización de la cámara muy simple. Una perspectiva frontal y fija enfoca los movimientos de los actores que entran y salen de un plano entero durante la representación del número musical, número que, aunque no afecta al avance de la trama, le aporta a nuestro parecer un tono jocoso muy en línea con la naturaleza del sainete literario.

Las siguientes actuaciones se producen ya dentro de la sala de fiestas del Club Náutico de Valencia. La música por tanto en todas ellas es diegética, rasgo que se nos recuerda constantemente al alternar planos generales del salón y planos medios específicos de la orquesta. Además, estos últimos se suelen acompañar de travellings horizontales a fin de encuadrar a todos los concertistas, quienes —como comentaba Martí Alegre en sus

memorias- se sentían cautivados por la cámara y la miraban sin tapujos. Una nueva muestra del carácter informal y doméstico de esta producción.

De igual manera, como ya hemos dicho anteriormente, el estilo de filmación en todas ellas es muy similar, presentando un mayor ritmo el espectáculo protagonizado por Pepita La Malagueña.



[Fig.21] Fotograma del tango de Los Guayabos

Los primeros artistas salen a escena sin presentación, pero en la conversación mantenida entre Pepita y Ramonet se alude a la joven integrante como La Guayaba, apareciendo además en los títulos de crédito como Los Guayabos, nombre artístico de Soto y Valero. Según el Diccionario panhispánico esta palabra tiene dos acepciones: persona joven y atractiva o malestar por haber bebido en exceso, ambas de uso coloquial.

Presuponiéndoles un nombre formal sería la primera definición la que denominaría a esta pareja artística, supuestamente de origen sudamericano, que sin embargo interpreta un tango con acento castizo español. Recordemos que el tango es uno de los géneros musicales más populares de los últimos siglos, tal vez originario de la región de Río de la Plata o tal vez de Buenos Aires (García Braya, 2015), y que está considerado por los especialistas como un híbrido deudor de diversos estilos pertenecientes a los criollos y otras culturas migratorias como, por ejemplo, la habanera cubana, la polka europea, el tango flamenco, la milonga o el candombe. Sus temas nostálgicos –como el presente-

suelen ir acompañados de música orquestal y en ocasiones de un apasionado baile, aunque Los Guayabos permanecerán estáticos ya que interpretan una pieza del subgénero llamado “tango canción” que tanto popularizó a principios de siglo el magnífico Carlos Gardel a través de su repertorio de canciones y sus cortometrajes musicales. Por otra parte, la puesta en escena es muy sencilla. Ataviados conforme al folklore adecuado, la cámara con tan solo dos planos (general y medio) registra este número musical, desde una perspectiva frontal y, como ya hemos comentado, con la utilización de dos travelling horizontales para relacionar aquello que ocurre fuera y dentro de la escena, haciendo así avanzar la trama a la par que el espectáculo.

A continuación, la voz en off nos introduce al Maestro Talón, nombre artístico del bailarín Vicente Talón, quien dirigió en los años treinta una prestigiosa escuela de danza en Valencia (Gimeno, 1976). Entra en escena mediante un plano general y con él entra también la modernidad musical en la cinta. La práctica del tap o claqué –así como las variantes del cake-walk, el black-bottom, el fox-trop o el charlestón entre otras-, llegó a Europa de la mano de la música swing y del jazz, y aunque es habitual referenciar su llegada en época tardía, en realidad muchos fueron los músicos y bailarines que practicaron este estilo liberal y creativo en las academias y salas españolas desde los años veinte. Las revistas musicales, la radio y especialmente el cine – el público disfrutaba en las salas con las piruetas de Fred Astaire, Shirley Temple o Bill Robinson- jugaron un importante papel en la difusión de este complejo estilo que, en el caso español, en muchas ocasiones se compaginaba con otros géneros populares como, por ejemplo, la zarzuela, la copla o el flamenco. Su aceptación social debió ser tal que en la producción de Florián Rey –por desgracia solo parcialmente conservada en los fondos de la Filmoteca Española- *El novio de mamá*, podemos incluso deleitarnos con la famosa Imperio Argentina bailando un número de claqué. Por otra parte, y en lo referente a la puesta en escena, el

uso de la cámara vuelve a ser muy simple –tan solo destaca el plano medio del bailarín– así como su indumentaria y pasos de baile, clasificados por Romaguera i Ramió (1992) como *de caire sarsueler i semicontorsionista*. Una vez más se relaciona la escena con la trama argumental ya que Ramonet, embriagado, imita al bailarín para regocijo del público, pero también para fastidio de Talón y sus acompañantes, la pandilla de Pepet¹⁵⁰. En consecuencia, comienza la tensión en el ambiente entre ambos grupos, una tirantez que se transformará en violencia y desafío cuando, tras la actuación de Pepita La Malagueña, durante la cual Ramonet irrumpe en escena clamando a los cuatro vientos que la artista “no és de Màlaga” sino del popular barrio de Ruzafa, se despierte el orgullo bravucón y la furia de su conquistador: “Eixa dona és d’on és i ningú li importa la seua procedència [...] perquè eixa és la meua nòvia i ningú la insulta davant de mi” y abofetea al protagonista en público.



[Fig. 22] Fotograma del *fox-trop* del Maestro Talón

¹⁵⁰ La imitación burlona de un bailarín o bailarina es un gag visual común en las comedias del cine silente, Charles Chaplin, Buster Keaton o Fernandel nos deleitan con algunas, aunque también se ha explotado este recurso por algunos cómicos posteriores como Jerry Lewis, Cantinflas o Jacques Tati.

Y poco a poco la trama nos conduce hasta los dos últimos números musicales, siendo en ambos el protagonista el arte flamenco; tópico y típico de la identidad nacional.

En primer lugar, asistimos al canto y danza española de Pepita de quien reza el estribillo: “Andaluza, malagueña, bonita como una flor; muy graciosa, muy trigueña, en el alma llevo amor”. Una sucesión bastante manida y vulgar, por cuán poco original, de términos destinados a enaltecer el ego del artista como “graciosa”, “alma” y “amor”. Dicho estribillo es entonado tanto por la artista como por un coro (se deduce que el público del salón), aunque no se realiza ningún plano de la procedencia de estas voces. Al menos ningún plano que se conserve, puesto que una vez más la escena se corta abruptamente y no nos permite ver el desenlace de la actuación. La indumentaria de la actriz es muy completa: traje, peineta, peinecillos, pendiente, flores y castañuelas; pero la ortodoxia de sus pasos de danza y la ausencia total de rasgos fonéticos del dialecto andaluz durante la canción le restan verosimilitud a la interpretación. Por el contrario, y como ya hemos comentado en otras ocasiones, el espectáculo de Pepita La Malagueña goza de la filmación más compleja del filme: los planos generales se alternan con planos medios y de detalle, más o menos rápidos, para dotar de cierto ritmo a la escena.

Presuponiendo que no hubiera ningún cambio en la dirección de este número musical, nos atrevemos a hipotetizar que dicha mejora técnica se podría deber a una posible experiencia previa de Joan Andreu i Moragas en la filmación de baile flamenco en algún documental, una conjetura que no podemos aseverar puesto que no hemos podido visionar todos los filmes conservados de este realizador. O, quizás, y siendo menos ortodoxos, sencillamente se corresponda con un mayor interés en este estilo musical o más concretamente en su joven y bella intérprete.

Finalmente, en el merendero de La Mano Verde, un miembro de la cuadrilla de Pepet deleita con una breve demostración de cante jondo a sus amigos y *de retruc* a la cercana

madre de Ramonet –a quien no parece agradarle el género (“Sóc valenciana i sols m’agraden les albaes i el nostre himne”). Sin más ornato, a su derecha un compañero –el afamado guitarrista local Juanito Valencia, conocido en el mundo del espectáculo como El Chufa- rasguea la guitarra (nuevamente música diegética), encuadrándose toda la actuación a través de dos sencillos planos medios.



[Fig. 23] Fotograma de Pepita La Malagueña



[Fig. 24] Fotograma de El Xufa (cante flamenco)

En resumen, observamos que la casi totalidad de los números musicales guarda relación con la trama en mayor o menor intensidad. A veces dicha conexión se genera en el seno de la actuación (la interpretación de Los Guayabos nos presenta a los personajes antagonistas, la del Maestro Talón relata la incipiente tirantez entre ellos y ya la de Pepita La Malagueña desencadena el duelo) y en otras ocasiones -de forma más sutil- será el diálogo previo o posterior el responsable de relacionar el contenido del número musical con el argumento. De esta manera, gracias al interés de no molestar a Rosario con la actuación de flamenco, esta descubre los planes de la pandilla de Pepet. Ante las declaraciones de su cabecilla: “Ací no som nosatros els que s’han de morir. Açò està

preparat per a uns que vindran dins d'un moment", Rosario tramará velozmente un plan para proteger a su retoño.

Además, resulta de nuestro agrado el abanico de estilos musicales que Andreu i Moragas plasma en su creación, exhibiendo –aunque sean muy breves los fragmentos- los géneros de moda en la sociedad de aquel tiempo; tanto los oriundos cuplé, tango y flamenco; como los importados *fox-trop* y claqué.

Asimismo, y a pesar de que Romaguera (1992) considera que “Es palesa, així, una manca d'estil unitari, a banda de traspuar pobresa imaginativa, ara fotogràfica, adés compositiva i de muntatge” (p.152), nosotros observamos que sí existe un estilo de filmación uniforme, aunque realmente sea un estilo muy sencillo, incluso tosco. De nuevo hemos de hacer hincapié en el uso limitado de la cámara para el registro de los espectáculos musicales –recordemos que este uso es parejo en la filmación de toda la película-, ya que en ninguna actuación se nos ofrece una óptica distinta a la que captaría un ojo humano inmóvil frente a un escenario teatral. Es posible que los responsables del filme se limitasen a reproducir ante las cámaras aquello ya ensayado y puesto en escena durante las representaciones del sainete.

Debe tenerse en cuenta que el mismo año en que se rodaba un todavía rudimentario *El fava de Ramonet*, Busby Berkeley consolidaba su éxito internacional con la puesta en escena de los novedosos números musicales de *La calle 42* (estreno en EEUU en marzo de 1933), *Vampiresas* (mayo de 1933) y *Desfile de candilejas* (octubre de 1933) y, los “trucos” visuales tan característicos de este coreógrafo -ardides que ya había experimentado en algunos títulos de Eddie Cantor- marcaban un antes y un después en la concepción de la cámara en el cine musical. Pero, desde luego Andreu i Moragas no contaba con la misma originalidad, ni la destreza ni el presupuesto -ni tampoco el contexto era igual de favorable- para llevar a cabo su realización, de forma que pervivió en él la

tradición visual más arraigada en el naciente musical español: la procedente del teatro lírico.

No se trata, pues, *El faba de Ramonet* de una filmación de excelente -ni tan siquiera de buena- calidad técnica y artística, resultando una cinta más cercana en los modos de filmación y el tipo de comicidad a las producciones de la década anterior que no a los aires de renovación del arte cinematográfico en general y de las producciones musicales en particular de los años treinta. Sin embargo, esta obra póstuma de Andreu i Moragas se constituye como un documento sociológico muy destacable, no solo por el uso de una lengua vernácula en un panorama donde primaba el español en las artes visuales, sino también por plasmar la convivencia -como ya hemos comentado en varias ocasiones- entra la tradición y la modernidad, un eje temático fundamental en nuestra investigación. Así, por ejemplo, Carmen Casesnoves, Julio Espí, *els bous a la mar*, el *sound track*, el racionalismo *goerlichiano* del Club Náutico o las calles comerciales del popular barrio de Ruzafa constituyen un testimonio de primer orden de una sociedad cambiante, abierta a nuevas influencias culturales y sociales; así como una buena muestra cinematográfica de entre períodos, silente y sonoro, una distinción por cierto discutible pero que mucho nos tememos nos acompañará historiográficamente por *saecula saeculorum*.

La reacción de la crítica

El faba de Ramonet fue estrenada el 9 de noviembre de 1933 de manera simultánea en los cines Coliseum, Lírico y Royal Cinema de la capital del Turia; tres de las salas de mayores dimensiones de la ciudad cuyo lleno absoluto implicaba la venta de 6000 localidades por noche.

Esta esperada fecha fue favorecida por los periódicos locales cuyas reseñas, tras su pase privado, destacaban -entre otros aspectos- el hecho de ser la primera película hablada en valenciano: “Nosotros que hemos visto la prueba oficial sólo podemos afirmar que siendo la primera sonora hablada en valenciano, por ese simpático detalle ya tiene nuestras preferencias” (*El Pueblo*, 5 de noviembre de 1933) y, días más tarde, “En vista del considerable pedido de localidades para el estreno de *El faba de Ramonet*. Primera película hablada en valenciano, la empresa se ha visto obligada por primera vez en Valencia, a que el jueves próximo se estrene simultáneamente en tres locales” (*El Pueblo*, 7 de noviembre de 1933).

La crítica alabó la participación de todo el equipo:

Luís Martí debe estar satisfechísimo del resultado alcanzado en su laudable propósito de llevar a la pantalla escena de la vida valenciana, costumbres, personajes, etc. La película está muy bien realizada y como ensayo de lo que debe y puede ser en lo porvenir constituye un acierto. El diálogo es graciosísimo, lleno de frases ingeniosas, y las escenas muy animadas. Las que se desarrollan en la playa y en el Club Náutico son interesantísimas, recibéndolas el público con grandes aplausos. Merece también un aplauso el compositor Toko (Pepe Martí), que ha servido la película con lindas canciones, entre las que sobresalen la de la “peixcaora” por su originalidad [...] La aparición en la pantalla del “Micalet”, las

típicas barracas y las escenas de la pesca del “bou” causaron en el público excelente impresión, siendo recibidas con aplauso unánime. Bien Conchita Reyes, Carmen Casesnoves, Paco Fernández, Espí, Serneguet y demás intérpretes. (*El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1933)

Estos elogios se mantuvieron por buena parte de la crítica tras su proyección en público:

Primer film hablado en valenciano, que se estrenó anoche en el Lírico con grandísimo éxito [...] señalar el valor exacto de un hecho cinematográfico de gran trascendencia [...] un film trascendente –no por sus valores intrínsecos, sino en relación con el proceso histórico del cinema y por sus vínculos con la cultura valenciana- [...] Esta película no se puede juzgar con un criterio específicamente cinematográfico. No se me escapa que sería destruida, por su debilidad, sin esfuerzo [...], dedicado a ir señalando las especiales condiciones de enorme inferioridad con que se ha realizado [...] He aquí el valor de esta película, que quizá un poco inconscientemente, sellará en las páginas de la cultura valenciana unos nombres. (Plaza, J. Primer film parlat en valencià. *Las provincias*, 3 de noviembre de 1933)

Esta precariedad de medios destacada por el periodista de *Las Provincias* es confirmada también por Ricardo Baños quien, según la información recopilada por Heinink y Vallejo (2009), le atribuye un coste de producción de 30.000 pesetas, así como por Pérez Perucha (1991) que califica el título como de “economía precaria”.

A pesar de ello, la fama teatral de sus intérpretes, así como de los responsables de guion y música, sumada a la publicidad ya comentada sobre el uso innovador de la lengua autóctona, funcionaron muy bien como reclamo y el título fue un enorme éxito de taquilla en la ciudad de Valencia. Aunque buena parte de la historiografía considera que no se

distribuyó -ni que tan siquiera hubo intención- en el resto de los Països Catalans; nos ha llamado la atención las notas de prensa publicadas en la edición de *El cine* del 1 de febrero de 1934 (Heinink y Vallejo, 2009) que divulgaban el deseo de realizar una secuela en versión castellana, posiblemente con el objetivo de distribuirla en el resto del territorio español. Tal vez en un futuro pueda corroborarse con certeza cuáles eran las verdaderas pretensiones del equipo creativo.

Ahora bien, como rara vez llueve a gusto de todos, esta obra de Andreu i Moragas ha sido también objeto de diversas críticas negativas realizadas por parte de la historiografía coetánea y posterior. Así por ejemplo, el propio Baños -parecer recogido en Heinink y Vallejo (2009)- lo califica de “un filme horrible y grotescamente vulgar” y Pérez Perucha (1991) concluye que “Andreu, excelente documentalista, no estaba dotado para abordar películas de ficción (donde hay que mover personajes y construir espacios con la cámara)”(p.153). Pero, más allá de estas apreciaciones sobre su contenido narrativo o sus evidentes deficiencias técnicas - generadas no solo por la falta de experiencia en el género sino también por las carencias económicas y temporales-, nos resulta más interesante examinar la recepción que el filme ha tenido por aquellos intelectuales valencianistas de la época y posteriores en cuanto a la aportación del uso de la lengua propia y la construcción de la identidad valenciana. Con este fin seguimos esencialmente las aportaciones de Romaguera i Ramió (1992), y García Carrión (2014 y 2015).

En la sección titulada Cinema del semanario *El camí* (*El camí*, Any I, 89), publicación regida por las recién aprobadas Normes de Castelló, fundada con el deseo de unificación política de las diversas tendencias valencianistas y destinada a impulsar el desarrollo cultural en la lengua propia, J. Mig escribía un 18 de noviembre de 1933:

El nostre daler veritablement seria elogiar eixa *temptativa* que ara s’ha fet, encoratjar-la per què se continuara esa tasca, si, fatalistes, no sabérem que de fer-

se solsment tres o quatre pel·lícules com la que venim de vore, no fóra tancar-li definitivament les portes al cinema valencià!”, ya que “tampoc creem que quatre o cinc bestieses dites en valencià en uns metros de celuloide puguen afavorir-lo. Més bé desacreditar-lo” (*El Camí*, 89, 18 de noviembre de 1933)¹⁵¹

De la obra de Andreu i Moragas criticaba las carencias del realizador y el guionista en el acometimiento de la cinta, así como -opinión compartida años más tarde por Romaguera i Ramió (1992)- que el uso de la lengua valenciana se limitaba a los diálogos y quedaba totalmente excluido de los números musicales (“parlat en valencià i cantat en andalús”). Esta medida es observada con mayor benevolencia por Sanchis Guarner (1978), quien, tras analizar el uso empobrecido y vulgar de la lengua en el sainete teatral valenciano, explica: “Aleshores les pel·lícules sonores havien de tenir unes seqüències cantades, i com que llavors era unimaginable res semblant a la Nova Cançó, de les il·lustracions musicals del filme s’encarregaren coupletistes de flamenco” (p.21)¹⁵².

Volviendo a Mig (1933), concluye el crítico recomendando encarecidamente la necesidad de una consulta lingüística previa, llegado el caso que algún cineasta decidiese continuar la labor de crear un cine identitario: “Solsment, però, caldria consultar-los abans. No passe com ara, que obedint a desitjos purament personals no pensàreu que existien fins que l’empastre era fet”¹⁵³. Ofrecimiento que todavía tardaría varias décadas en hacerse realidad.

¹⁵¹ “Nuestro *daler* verdaderamente sería elogiar esa tentativa que ahora se ha hecho, envalentonarla para que se continuara esa labor, si, fatalistas, no supiéramos que de hacerse solamente tres o cuatro películas como la que venimos de ver, ¡no fuera cerrarle definitivamente las puertas el cine en valenciano!, ya que tampoco creemos que cuatro cinco animaladas dichas en valenciano en unos metros de celuloide puedan favorecerlo. Más bien desacreditarlo”.

¹⁵² “Entonces las películas sonoras habían de tener unas secuencias cantadas, y como en ese momento era unimaginable nada parecido a la Nova Cançó, de las ilustraciones musicales del file se encargaron coupletistas de flamenco”.

¹⁵³ “Solamente, pero, habría que consultarles antes. No pase como ahora, que obedeciendo a deseos puramente personales no pensarais que existían hasta que el desastre estaba hecho”

En nuestra opinión, y siguiendo la línea defendida por Sanchis Guarner (1978), aunque sin lugar a dudas el uso de la lengua se limita a un registro coloquial -lleno de calcos semánticos y vocablos impropios-, un registro por otra parte con una larga tradición en el sainete literario y la prensa valenciana, y, dicho sea de paso, utilizado por la mayoría de los hablantes de principios del siglo XX, potenciales espectadores que probablemente no hubiesen reconocido como propia la variedad apoyada por los intelectuales valencianistas. Sin embargo, Andreu i Moragas efectuó una apuesta arriesgada al producir –con más o menos tiempo y dinero- la primera película, sino total, sí parcialmente hablada en lengua propia para la gran pantalla. Se trata además de un reto plurilingüe ya que en el filme también se escuchan voces en francés, italiano y castellano; todas ellas utilizadas en tono de comicidad.

DECOUPAGE

1ª SECUENCIA: TÍTULOS DE CRÉDITO

1ª Escena: Acreditaciones

- 1 Título del filme en mayúsculas sobre fondo de una ilustración de la huerta con dos barracas
- 2 Fundido encadenado a una declaración de intenciones que reza “Primer film hablado en valenciano”
- 3 Créditos. Mediante otro fundido encadenado aparecen los nombres de los autores del libreto, Luís Martí e Ismael Sernequet, sobre un fondo ilustrado con un cuaderno abierto, una pluma y un tintero.
- 4 Créditos. Mediante un fundido encadenado “Música maestro TOKO” de nuevo sobre un dibujo de la huerta con barracas y palmeral al fondo
- 5 Créditos. Fundido encadenado que muestra sobre unas cámaras de trazos vanguardistas “Técnica y cámara JUAN ANDREU”
- 6 Créditos. Logo de los estudios Ruta. Mediante fundido encadenado
- 7 Créditos. “Intérpretes Principales CHUANO ... PACO FERNÁNDEZ RAMONET ... JULIO ESPÍ”. Fundido encadenado
- 8 Créditos. Nombres del resto del reparto. Fundido encadenado
- 9 Fundido en negro

2ª SECUENCIA: PRESENTACIÓN DE RAMONET

1ª Escena:

- 10 Plano de conjunto de un quiosco situado en medio de un paseo arbolado. Entra en plano, caminando de espaldas, Ramonet a quien se encuadra mediante un breve travelling horizontal derecho. Entran en plano tres niños para quitarle la revista que ha comprado al quiosquero.

- 11 Plano de conjunto de los niños y Ramonet riñendo. La cámara encuadra los movimientos del grupo y el quiosco mediante breves travelling horizontales a derecha e izquierda.

2ª Escena: El “asalto” a la joven italiana

- 12 Plano general de una calle y enfoque de los viandantes mediante un travelling horizontal derecho
- 13 Plano medio del padre y la hija mirando un escaparate de calzado
- 14 Plano de conjunto de la calle. Ramonet entra en plano por el lado izquierdo. Al otro extremo del plano se muestran a la pareja extranjera. Voz en off de un niño voceando “La Voz de Valencia. El Mercantil”. Se acompaña de sonidos de claxon
- 15 Plano americano de Ramonet y los italianos. Este tipo de plano permite mostrar bien la baja espalda del personaje femenino y las manos del protagonista. Mediante un breve travelling horizontal se acompaña a los intérpretes cuando salen de plano
- 16 Plano general de la calle –centra la imagen el negocio de Nª Sra. De los Desamparados- con la persecución de Ramonet (travelling horizontal derecho)
- 17 Plano americano de Ramonet disfrazándose en una tienda
- 18 Primer plano de Julio Espí. Una voz infantil en off le increpa: “Xé, fava, què fas ací? Vine a jugar”. Luego el plano se corta (no se escucha la respuesta completa)

3ª SECUENCIA: EL TALLER DE LAS MODISTAS

1ª Escena: Primer número musical (cuplé de Trinidad)

- 19 Plano de conjunto de las modistas cosiendo. Mediante un travelling horizontal derecho y un breve vertical ascendente se enfoca mejor a dos jóvenes que dialogan en primera fila.
- 20 Plano de conjunto del taller (se aprecian detalles al fondo relacionados con la profesión: maniquí y pósteres). Por la izquierda del plano entra Don Chuano quien es enfocado –breve travelling horizontal a la derecha- mientras se aproxima a las jóvenes modistas.
- 21 Plano medio largo del Sr. Chuano y las modistas sentadas. Estas se levantan y salen del plano
- 22 Panorámicas horizontales breves a derecha e izquierda para encuadrar a la intérprete en plano entero. En los estribillos los personajes se levantan, cantan y bailan saliendo y entrando de plano. Cámara fija.

2ª Escena: El Sr. Chuano marcha a espabilar a Ramonet

- 23 Plano medio corto del Sr. Chuano y las modistas. Mediante una panorámica horizontal derecha se encuadra al padre de la joven italiana.
- 24 Plano medio corto del Sr. Chuano y el hombre italiano. Breve panorámica horizontal derecha mientras este último sale del plano y entra Ramonet. Mediante una panorámica horizontal izquierda muy breve se encuadra la conversación del Sr. Chuano y Ramonet.
- 25 Plano de conjunto de la escalera con Rosario (madre del protagonista) descendiendo y hablando posteriormente con su hijo.
- 26 Plano medio de la modista sentada y encuadre del Sr. Chuano y Rosario mediante una breve panorámica horizontal derecha acompañada de una

reducida panorámica vertical hasta llegar a un plano medio de ambos. Panorámica horizontal derecha que encuadra a las modistas saliendo del taller y de nuevo panorámica horizontal izquierda hacia la madre –quien se aproxima a cámara- y el Sr. Chuano. Breves panorámicas horizontales a izquierda y derecha consecuentes con las rápidas entradas en plano de Ramonet y Trini respectivamente.

- 27 Plano medio corto de Ramonet y otra modista. La cámara realiza muy breves panorámicas horizontales según entran y salen los personajes anteriores del plano.
- 28 Plano medio de Ramonet, Rosario y el Sr. Chuano
- 29 Plano medio de Ramonet con breve panorámica horizontal derecha perseguida por el italiano hasta plano medio largo del extranjero junto a Rosario. Manteniendo la cámara fija se enfoca mediante breves panorámica horizontales a Ramonet y el Sr. Chuano.

4ª SECUENCIA: LA LLEGADA AL CLUB NÁUTICO

1º Escena: Entrada al recinto

- 30 Plano general de la entrada al Club Náutico del Sr. Chuano, Ramonet y el portero. La acción transcurre mediante cámara fija.

2ª Escena: Encuentro con Pepita La Malagueña

- 31 Panorámica horizontal izquierda muy rápida al conjunto de músicos
- 32 Plano medio largo del Sr. Chuano y Ramonet sentados a la mesa hablando al camarero.
- 33 Plano medio largo de Pepita La Malagueña sentada a la mesa junto a unos comensales masculinos.

- 34 Plano medio largo del Sr. Chuano y Ramonet quien conversa con el camarero, encuadrando a este mediante una breve panorámica horizontal.
- 35 Plano medio largo de Pepita en su mesa con el camarero
- 36 Plano medio del Sr. Chuano y Ramonet en su mesa
- 37 Plano medio largo de Pepita quien camina hacia cámara
- 38 Plano medio del Sr. Chuano y Ramonet en la mesa. Un camarero entra y sale de cuadro por un lateral. Entra la cantante de espaldas a cámara.
- 39 Plano medio largo del Sr. Chuano, Pepita y Ramonet en la mesa. Entra en plano el camareo.
- 40 Plano medio de los tres personajes sentados y el camarero al fondo que sale de plano

3ª Número musical: Los Guayabos

- 41 Plano general de la sala de fiestas. Se acercan a cámara el dúo de intérpretes. Breve panorámica horizontal a izquierda y derecha para de nuevo encuadrar a los artistas en un plano de conjunto
- 42 Plano medio de los cantantes

4ª Escena: Conversación con Pepita

- 43 Plano medio del Sr. Chuano y Ramonet sentados a la mesa
- 44 Plano medio corto de Pepita
- 45 Plano medio de los dos protagonistas y encuadre de Pepita mediante una breve panorámica horizontal izquierda
- 46 Plano medio corto de la cantante
- 47 Plano medio del Sr. Chuano y Ramonet. Mediante breves panorámicas horizontales se les encuadra respectivamente al hablar.

48 Breve panorámica vertical al levantarse los personajes, aunque quedan fuera de plano las cabezas.

49 Plano entero de los tres despidiéndose antes de la actuación

5ª Número musical: El Maestro Talón

50 Plano medio músicos

51 Plano general de la orquesta y la sala de fiestas

52 Plano de conjunto del local con los músicos, asistentes y el bailarín que se aproxima a cámara hasta un plano entero. Manteniendo el plano entero y el plano americano se encuadran sus movimientos mediante breves panorámicas horizontales a derecha e izquierda

53 Plano medio del bailarín

54 Plano entero de bailarín. Breve panorámica horizontal derecha que enfoca a los espectadores aplaudiendo

6ª Número musical: Pepita La Malagueña

55 Plano medio del Sr. Chuano y Ramonet sentados. Ramonet se levanta e imita el baile del maestro Talón (panorámica horizontal derecha)

56 Plano medio del Sr. Chuano y Ramonet sentados

57 Plano general de la orquesta en la sala de fiestas con Pepita al fondo

58 Plano de detalle de las castañuelas

59 Plano medio largo de la bailaora que se aleja de cámara hasta plano entero. Panorámica horizontal derecha que enfoca a los protagonistas viendo la actuación. Mediante una panorámica horizontal izquierda se les filma al levantarse y cruzarse por delante de cámara irrumpiendo en el baile y tropezando con asistentes. Panorámica horizontal derecha que acompaña a los protagonistas a su espacio y encuadra de nuevo a Pepita en plano entero.

- 60 Plano medio largo de la orquesta con panorámicas horizontales a derecha e izquierda.
- 61 Plano de detalle de las castañuelas
- 62 Plano medio de los músicos sentados con panorámicas horizontales sucesivas
- 63 Plano entero de la intérprete con breves panorámicas horizontales que siguen su danza. El Sr. Chuano y Ramonet entran y salen de plano.
- 64 Plano medio de los músicos sentados con panorámica horizontal derecha para mostrarnos el otro lado de la orquesta.
- 65 Plano medio corto de Pepita
- 66 Plano medio de cintura a pies de la cantante
- 67 Plano entero de la intérprete
- 68 Plano medio de la bailaora hasta los pies
- 69 Plano medio corto de busto y rostro de Pepita

7ª Escena: La disputa con el novio de Pepita

- 70 Plano medio corto de un personaje masculino que asiste al espectáculo (novio de Pepita)
- 71 Plano medio largo del Sr. Chuano y Ramonet sentados
- 72 Plano medio corto del novio de Pepita (voz en off de los protagonistas)
- 73 Plano medio largo de los protagonistas, entrando en cuadro el novio de Pepita. Tras la pelea, entran en plano más figurantes.
- 74 Primer plano del Sr. Chuano
- 75 Plano medio corto del personaje masculino
- 76 Plano medio largo del Sr. Chuano, Ramonet y el personaje anterior, permaneciendo al fondo otros asistentes del salón. Los movimientos de los

personajes se encuadran mediante breves panorámicas horizontales a izquierda y derecha

77 Plano medio corto de Ramonet sentado

78 Plano medio largo de Ramonet y el camarero. Panorámica horizontal izquierda mientras el protagonista se acerca al grupo y panorámica horizontal derecha cuando van a pegarle, entrando en plano de nuevo muchos figurantes.

8ª Escena: Salida del club

79 Plano de conjunto de la salida del club con panorámica horizontal izquierda mientras los protagonistas descienden la escalera y Ramonet realiza pericias para subirse al coche.

5ª SECUENCIA: LA PLAYA DE LA MALVARROSA

9ª Escena: Llegada al merendero de La Mano Verde

80 Plano de conjunto de la llegada del coche acercándose a cámara. El Sr. Chuano y Ramonet salen del vehículo y mediante un plano medio largo se muestra su recibimiento por el dueño del merendero.

10ª Escena: La pesca del bou en la playa

81 Plano de conjunto de los protagonistas en una barca quienes caen al agua y se dirigen caminando hacia la orilla.

82 Plano de conjunto de ambos con el propietario del merendero en la orilla.

83 Plano de detalle de la mano de Ramonet sujetando un pez

84 Plano entero de estos tres personajes masculinos que conversan caminando hacia cámara

11ª Escena: El merendero

85 Plano de conjunto del merendero con los protagonistas

86 Plano medio del Sr. Chuano sentado

- 87 Primer plano Ramonet
- 88 Plano entero del Sr. Chuano y Ramonet sentados

11ª Escena: Llegada de Rosario al merendero y espectáculo musical flamenco

- 89 Plano de conjunto del merendero al que llega la madre de Ramonet. Mediante una panorámica horizontal derecha va al encuentro del propietario.
- 90 Primer plano Rosario
- 91 Plano entero los dos personajes
- 92 Plano medio corto de la madre sentada
- 93 Plano de conjunto de la madre en el merendero al que acceden el novio de la artista y sus amigos flamencos.
- 94 Plano medio del grupo de amigos sentados a la mesa. Mediante breves panorámicas a izquierda y derecha se les encuadra según el vococentrismo.
- 95 Plano medio largo del personaje masculino que se acerca a cámara para hablar con Rosario
- 96 Plano medio del cantante y guitarrista de flamenco sentados
- 97 Primer plano Rosario
- 98 Plano medio del cantante y guitarrista sentados
- 99 Plano medio largo del personaje masculino que se aproxima a la madre
- 100 Plano medio corto de uno de los amigos del grupo
- 101 Plano medio largo del novio de Pepita en pie junto a la madre
- 102 Plano medio corto del personaje anterior
- 103 Plano medio largo de la madre de Ramonet
- 104 Plano medio corto del acompañante del grupo. Entra en plano el camarero.
- 105 Plano medio sentados de Rosario y el novio de la bailaora

106 Plano medio corto de ambos en pie

12ª Escena: La pelea en el merendero y vuelta a casa de Ramonet

107 Plano de conjunto del merendero. Entran en plano el Sr. Chuano y Ramonet y mientras una panorámica horizontal izquierda se encuadran sus pasos hacia el mostrador. Breve panorámica horizontal derecha al acercarse al grupo de hombres retados y breve panorámica horizontal izquierda al levantarse el amigo.

108 Plano medio largo de los personajes masculinos. Mediante breves panorámicas horizontales se enmarcan sus pasos y entra en plano la madre.

109 Plano de detalle de una navaja

110 Plano medio largo del grupo. Fundido en negro que cierra el filme.

TÍTULOS DE CRÉDITO

111 “Fin” sobre dibujo de El Micalet

9.2 La trilogía Una de... de Eduardo García Maroto

Una de fieras (1934), *Una de miedo* (1935) y *Y ahora...Una de ladrones* (1935)

Créditos

Una de fieras

Título original: *Una de fieras*

Año de producción: 1934

Estreno: 17 de diciembre de 1934 en los cines Panorama (Madrid)

Nacionalidad: España

Director: Eduardo García Maroto

Ayudante de dirección: Manuel Rosellón

Productor: Eduardo García Maroto

Guion: Miguel Mihura y Eduardo García Maroto

Comentario: Miguel Mihura

Música: Daniel Montorio

Regidor: Luciano Díaz

Fotografía: Eduardo García Maroto y Ricardo Torres

Montaje: Eduardo García Maroto

Sonido: León Lucas de la Peña

Decorados: José María Torres

Productora/Distribuidora: Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA) ¿?

Sistema sonoro: Tobis-Klangfilm

Estudios: CEA-Tobis

Laboratorio: Madrid Films

Duración: 16 minutos aprox. (cortometraje)

Rodaje: mayo de 1934

Características técnicas: 35mm, B/N

Reparto:

Gloria de Granada

Agripina

Antonio Pino

Pérez

Jaime G. Herranz

Martínez

Luciano Díaz

Mulunga I

Una de miedo

Título original: *Una de miedo*

Año de producción: 1935

Estreno: 13 de mayo de 1935 en los cines Panorama (Madrid)

Nacionalidad: España

Director: Eduardo García Maroto

Ayudante de dirección: Manuel Rosellón

Productor: Eduardo García Maroto

Guion: Miguel Mihura y Eduardo García Maroto

Comentario: Miguel Mihura

Música: Daniel Montorio

Regidor: Luciano Díaz

Fotografía: Ricardo Torres

Montaje: Eduardo García Maroto

Sonido: Luis Marquina

Decorados: José María Torres

Productora: Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA) o Atlantic Films. Según Heinink y Vallejo (2009) la producción de la cinta se debe al propio Eduardo García Maroto, quien, a su vez, responsabiliza en sus memorias a Atlantic Films de su explotación comercial, siendo sin embargo la exclusiva de su distribución de Cifesa.

Distribuidora: Rey Soria Films

Sistema sonoro: Tobis-Klangfilm

Estudios: CEA-Tobis

Laboratorio: Madrid Films

Duración: 20 minutos aprox. (cortometraje)

Rodaje: enero y febrero de 1935

Características técnicas: 35mm, B/N

Reparto:

Elena Wright

Mary

Paquito Melgares

Jimmi

Joaquín Bergia

Jack

Erasmus Pascual

Boris Kartoffe

Luciano Díaz

el Tramoya

Y ahora...Una de ladrones

Título original: *Y, ahora...una de ladrones*

Año de producción: 1935

Estreno: 10 de febrero de 1936 en Zaragoza (teatro Variedades) y el 2 de marzo de 1936 en Madrid (teatro Rialto)

Nacionalidad: España

Director: Eduardo García Maroto

Ayudante de dirección: Manuel Rosellón

Productor: Eduardo García Maroto

Guion: Miguel Mihura y Eduardo García Maroto

Comentario: Miguel Mihura

Música: Daniel Montorio

Regidor: Luciano Díaz

Fotografía: José María Beltrán

Montaje: Eduardo García Maroto

Sonido: León Lucas de la Peña

Decorados: José María Torres

Productora/Distribuidora: Atlantic Films

Sistema sonoro: Tobis-Klangfilm

Estudios: CEA-Tobis

Laboratorio: Madrid Films

Duración: 16 minutos aprox. (metraje incompleto)

Rodaje: abril y mayo de 1935

Características técnicas: 35mm, B/N

Reparto:

Sahara de María	la Kusi
Paquito Melgares	El rápido de Cádiz
Erasmus Pascual	Director
Antonio del Pino	Comisario
Jaime Herranz	Profesor Blay
Lallave	el Cacharro
Nieva	2º Comisario
Dias	el Melenas
Balbuena	el conserje
Guerra	el Congrio
Zabala	el Tirillas
Cuadrado	el Pipi

Sinopsis argumental

Tras planificar una expedición para descubrir las exóticas fauna y flora del río Jarama, los exploradores de *Una de fieras*, el señor Pérez y el señor Martínez, son apresados por una tribu de salvajes antropófagos, liderados por la sensual y peligrosa Agripina.

Mientras, en *Una de miedo*, una joven pareja de enamorados -acompañados de un despistado amigo- se refugia de una tormenta en un terrorífico caserón donde los miembros de la secta de Los carniceritos de Honolulu realizan sus ritos de adoración al cruel y cantarín vampiro Carlofito.

Finalmente, se cierra la saga con *Y ahora...Una de ladrones*, donde cobran vida los retratos de unos temibles bandidos custodiados en el Museo de criminología, quienes deciden revivir sus sanguinarias hazañas en la taberna de El gato negro al más puro estilo de los gánsteres norteamericanos de los años veinte.

El contexto de producción

“En la década de los treinta, Hollywood apenas existía como ciudad, pero todo el mundo conocía su nombre. En Europa empezaba a surgir el miedo a la invasión de las películas americanas. Era un miedo de las élites, porque el público deseaba esa invasión, más bien la producía pagando en taquilla por una entrada¹⁵⁴”.

José Cabeza, *La narrativa invencible*

Esta afirmación hecha por el guionista y profesor de Ciencias de la Información, José Cabeza de San Deogracias, en su detallado estudio sobre el consumo de cine norteamericano en las salas madrileñas durante los años de la Guerra Civil (Cabeza, 2009, p. 31) -aunque esta situación venía forjándose desde años atrás- refleja una realidad confirmada por la consulta de las publicaciones de otros investigadores del nuestro cine, así como por la amena lectura de la prensa cinematográfica de la época que hacía eco intensamente a través de noticieros, reportajes y reseñas de todo aquello *made in Hollywood*.

Puesto que sería ingente la labor de referenciar todas las revistas culturales y de entretenimiento del país que narraban (y probablemente también algunas fabularan) las dichas y adversidades vividas por los mitos del celuloide americano -a veces también dedicaban algunas páginas a las primicias nacionales-, tal y como se hacía desde la redacción de *Actualidades*, *Arte y cinematografía*, *Cine Sparta*, *Cine-star*, *Cinegramas*, *Nuestro cinema*, *Popular Film*, *Cine Español*, *Cinema variedades*, *Filmópolis*, *Films*

¹⁵⁴ Nos resulta interesante observar cómo algunos historiadores como Cabeza (2009), y más especialmente Gubern (1977), cuestionan el desarrollo y calidad de la cinematografía del momento en base a la implicación de las élites sociales, perspectiva de la cual el mismo García Maroto (1988) discrepó abiertamente en sus memorias: “ Para quienes vivimos aquella época ese cine no tuvo *fuera industrial*, porque nunca la ha tenido ni, por lo que se vislumbra, la tendrá; si intentó, en cambio, captarse al público español [...] Uno de los historiadores del cine más prestigiosos de nuestro país, Román Gubern, analiza en uno de sus libros el cine sonoro en la época de la República y comenta bajo su personal punto de vista que el cine se hallaba en manos de la burguesía, razón que impedía lograr un verdadero interés artístico” (pp.101-103).

Selectos, *Proyector*, *Información cinematográfica*, entre otras muchas¹⁵⁵, nos centraremos en dedicar unas breves líneas a recopilar las aportaciones realizadas al respecto de esta “colonización” por algunos de los principales estudiosos del cine español. Sirva esta información como complemento al capítulo de nuestra investigación sobre las influencias foráneas en el cine español, siendo exclusivamente nuestro objetivo aquí esbozar un sencillo contexto para comprender mejor los títulos de la trilogía de García Maroto, marcados tanto por las dificultades de producción y distribución inherentes al desarrollo industrial de la cinematografía española de la época -en varias escenas de estos cortometrajes se alude a las carencias de la industria nacional-, como justificados a nivel argumental por la incesante presencia del cine norteamericano en las salas de exhibición del país, esencia misma de las parodias que analizamos.

El mismo Cabeza (2009) comenta a este respecto que

Además, se producen películas construidas sobre los *lugares comunes* que crea Hollywood, por ejemplo, los cortometrajes de García Maroto que parodian los géneros de Hollywood [...] Las películas de Maroto prueban la presencia del cine de Hollywood en la sociedad de la II República. La parodia trabaja necesariamente sobre la distorsión humorística de referentes que tienen que estar socialmente asumidos y extendidos, como las películas americanas (p. 50).

¹⁵⁵ Recomendamos la consulta individualizada de algunas fuentes hemerográficas, así como la de Nieto, J. y Monterde, J.E. (2019). *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Santander. Shangrila Textos Aparte. Además de la lectura de las novelas *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández, *Cinematógrafo* de Andrés Carranque de Ríos y más especialmente de *Cinelandia* de Gómez de la Serna, la cual –en palabras de Benet (2012)- “más que centrarse en el mundo del cine, la novela recrea una experiencia imaginaria del espectador arrastrado por el magnetismo de la pantalla y también por las escabrosas vidas de las estrellas, dadas a conocer en los folletines y revistas ilustradas populares de aquellos años [...] Más que la fascinación por Hollywood, gran parte del interés de la novela reside en esa confluencia de la recepción del cine como fenómeno que trasciende las pantallas y penetra en la vida cotidiana de los fans, que alimentan su existencia con las emociones derivadas de las fabulosas y escandalosas vidas de las rutilantes estrellas” (p. 59). Efectivamente, su argumento fragmentado a modo de montaje cinematográfico y sus personajes, estereotipos de aquellos habituales en la gran pantalla, recrean con acierto las escenas más comunes del llamado séptimo arte.

Ahora bien, recordemos que ambos aspectos (la insuficiencia de las infraestructuras y el fuerte influjo de las cinematografías extranjeras) constituyen ejes básicos en el devenir de nuestra cinematografía en la década de 1930.

Aclarado este punto -y siguiendo un orden cronológico entre los estudios más recientes- encontramos las aportaciones de Ballester (2001), quien recoge los datos publicados en Film Daily Yearbook Archives¹⁵⁶ y especifica que, de las 543 películas distribuidas en 1928 en nuestro país, solamente 8 eran de producción española, y de los restantes 535 títulos -casi un 85 por ciento- eran norteamericanos. Estas cifras permanecen con ligeras variaciones en los años sucesivos. Igualmente, Ballester (2001), refiriéndose a las complejas consecuencias de la aparición del cine sonoro en España, reitera que “De hecho, durante dos años, 1931 y 1932, la producción española se paralizó [...] y EEUU no desaprovechó la ocasión. Las compañías americanas se apresuraron a llenar ese vacío, y así los exhibidores españoles pasaron a depender totalmente de la producción extranjera” (pp. 61-62).

Por otra parte, Caparrós Lera (2002) explica que el mercado español estaba a inicios del sonoro “prácticamente ‘colonizado’ por la producción euro-norteamericana ‘hablada en español’. Tanto es así que el mencionado crítico Juan Piqueras llegó a decir que España saltaba del cine mudo al parlante empujada no por nuestra producción, sino por la que venía de fuera” (pp. 95-96)¹⁵⁷.

Y Losada (2009) contabiliza tan solo en 109 las películas producidas en España entre este año de 1932 y el comienzo de la Guerra Civil, aunque muchas de ellas contaron con la intervención de directores y técnicos extranjeros como *La traviesa molinera* de Harry

¹⁵⁶ Dichos datos se pueden consultar en <https://archive.org>

¹⁵⁷ La fuente referenciada sobre el compendio de artículos del crítico valenciano es Llopis, J.M. (1988). *Juan Piqueras, el Delluc español*. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

D'Abbadie D'Arrast, *La dolorosa* de Jean Gremillon o *Doña Francisquita* de Hans Behrendt, todas ellas del año 1934.

En medio de este panorama desolador, Heinink (1998) añadía cierto toque de esperanza al afirmar que

la producción de películas en la España republicana venía creciendo progresivamente, pasando de un promedio mensual de 1.75 largometrajes en 1934, a 2,9 en 1935, para alcanzar la cifra de 3,8 en los primeros meses de 1936 [temporada durante la cual García Maroto se inicia como director], aun cuando los estudios, a excepción de Roptence (Madrid) y Lepanto (Barcelona), no llegarán a funcionar a pleno rendimiento por diversos motivos (p. 134).

Y es que hasta el propio García Maroto (1988) relata en sus memorias como hacia 1931 la producción nacional era casi mínima, y como “con la llegada del cine parlante o sonoro, como quiera llamarse, muchos profesionales acreditados del cine mudo se derrumbaron al sospechar que la transformación convertiría al cine en un teatro fotografiado, como así sucedió” (p. 53), y, a pesar de la defensa que el jienense realiza del esfuerzo de los años anteriores en los que “existía un entusiasmo verdadero en los técnicos, los actores y los colaboradores; y no digamos en el público” (p. 49)¹⁵⁸ aunque “los intelectuales de entonces sentían un cierto desprecio por el cine [nacional], o por lo menos una absoluta indiferencia, sin querer comprender la decisiva importancia que con el paso del tiempo había de tener” (p.49); reconoce que las grandes empresas norteamericanas -con planes de producción, con distribución propia y con el despliegue de un sistema de *star-system* que será poco después imitado con timidez por algunas productoras españolas-

¹⁵⁸ García Maroto insiste en el coraje demostrado por los pioneros del cine español quienes conseguían llevar a término sus obras frecuentemente con un escaso desarrollo tecnológico y un aún más restringido presupuesto económico, apoyándose en la colaboración continua de amigos y aficionados, en el rodaje en interiores naturales o en sencillos decorados, y en el aprovechamiento máximo de la cinta virgen limitando a una única toma cada plano o secuencia.

introducían sus películas con éxito en nuestro mercado, independientemente de su calidad o valores artísticos, y que acostumbraban a ser del agrado del público porque los temas, los decorados, los intérpretes y la brillante fotografía se ajustaban a sus gustos (p. 51).

Y es que, en verdad, aunque como veremos más adelante a partir de 1932 nacerán varias distribuidoras y productoras en el territorio nacional, la cinematografía española poseía una infraestructura deficiente -carencia que aprovechó muy bien la industria hollywoodiense- y la crítica nacional no acostumbraba a ser muy benevolente ni optimista con la situación:

Cuando la palabra se unió definitivamente al cinema, España y Sudamérica se ofrecieron a los productores yanquis como uno de los mercados exteriores de mayores posibilidades comerciales. Frente a la miopía de nuestros productos, sus colegas norteamericanos opusieron sus perspectivas financieras. Junto a la posibilidad de nuestros cineistas, los cineistas de Hollywood ofrecieron su actividad. Frente a nuestra ignorancia y nuestra impericia, ellos opusieron su experiencia y su técnica. En contraposición con nuestra desorganización comercial, ellos se aprovecharon de su amplia red de sucursales y de agencias distribuidoras. (Crítica publicada por Juan Piqueras en noviembre de 1932 en *Nuestro cinema*).

Ante esta situación, cabe preguntarse qué alternativas tenía el cine nacional, y cuáles fueron los principales mecanismos desplegados por estos “productores yanquis” para controlar con tanta eficacia el mercado español.

Afortunadamente, como el lector ha tenido ocasión de comprobar en el capítulo pertinente, se ha escrito mucho sobre ambas cuestiones, con más o menos acierto desde nuestro punto de vista. Añadimos aquí las palabras de Benet (2012), quien al explicarnos la rápida transformación producida en el seno de la sociedad española a lo largo de los años veinte y de qué manera se consolida una nueva sensibilidad ante el cine -así como

cuáles son sus ecos en la vida cotidiana- nos matiza que “todas estas transformaciones culturales tuvieron su relevancia en la configuración de la industria cinematográfica en España. Madrid, el centro político y financiero del país, sustituyó a Barcelona como base de producción” (p.64), recordándonos también como “la industria española se mantuvo siempre al tanto de las experimentaciones que se habían consolidado como eficaces y exitosas de cara al público en Hollywood y otros centros de producción” (p.65), a la par que custodiaba y adaptaba a la gran pantalla los formatos autóctonos de nuestra cultura procedentes de la lírica (por ejemplo, las exitosas zarzuelas como *Carceleras* de Jose Buchs en 1932, *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo en 1935 o *Los claveles* de Santiago Ontañón en 1936¹⁵⁹), del teatro -algunos destacados sainetes como *El faba de Ramonet* de Joan Andreu en 1933, *Don Quintín el amargao* de Luis Marquina en 1935 o *La señorita de Trévez* de Edgar Neville en 1936, y de la literatura, especialmente la de carácter más popular (novelas cortas y folletines), ya que la iniciativa de acudir a referentes de la tradición literaria como base para las producciones fílmicas las dotaba de una pátina de respetabilidad y allanaba el camino para alcanzar un posible éxito comercial, un mecanismo que se mantendrá constante en el cine español hasta la década de 1980 (p. 73).

Esta alternativa, entroncada con lo que parte de la historiografía ha venido a llamar “españolada” y que Cabeza (2009) define como “Gitanas, toreros, la España del vestido

¹⁵⁹ Son cuantiosísimas las adaptaciones de zarzuelas durante las décadas del cine mudo español, aunque este formato se mantuvo vigente con la llegada del sonoro realizándose, de hecho, en ese momento algunos de los títulos de mayor éxito del género. Recomendamos al respecto la lectura de Benito, V. (2012). *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español, (1896-1932)* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, así como el artículo de Arce Bueno, J.C. (1997) Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 2 y 3, 273-280.

de faralaes, de los estereotipos de la Andalucía profunda, de las canciones ligeras y de los amores viscerales” (p.62), solía gozar –a pesar de la aciaga opinión que la crítica cinematográfica nacional versaba sobre ella- de muy buena aceptación en taquilla, tal y como demostró la permanencia en cartel de títulos como *La hija de Juan Simón* de Nemesio M. Sobrevila en 1935 (19 semanas), *Morena Clara* de Florián Rey en 1936 (20 semanas), o *La reina mora* de Eusebio Fernández Ardavín (16 semanas) y *¡Centinela alerta!* de Jean Gremillón y Luis Buñuel (42 semanas), ya en 1937¹⁶⁰.

También Cela (1995) ha hecho referencia a este fenómeno -que considera curiosamente discordante con los valores ideológicos de la II República-, argumentando que

La españolada tenía su origen en el romanticismo francés y en obras como *Carmen*, de Merimée, que exaltaban la España meridional y su atmósfera pintoresquista plagada de folklóricas, toreros, gitanos, señoritos y cortijos —que han causado un gran daño a España, al ofrecer al exterior una imagen muy parcial de nuestro país— y a la que tanto ha contribuido el cine español, no sólo en esa época (p. 63)

Asimismo, este autor considera que la pareja Imperio Argentina y Florián Rey constituyeron el culmen de este formato con títulos como *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) o la ya mencionada *Morena Clara* (1936). Sin ánimo de ahondar más en esta continua convivencia armoniosa entre la modernidad y la tradición [por ejemplo, Benet (2012) centra su discurso en el filme *Malvaloca* de Benito Perojo de 1927, sugiriendo que “nos vuelve a plantear algunas cuestiones referidas a ese diálogo entre las dos corrientes que configuran el estilo del cine español de ese período: las procedentes de formas literarias y escénicas autóctonas junto con las prácticas y transformaciones del estilo cinematográfico internacional” (p. 71)], apuntaremos

¹⁶⁰ Debe tenerse en cuenta que los dos últimos títulos se estrenaron ya durante la contienda bélica, años en que lógicamente la industria del cine se sostenía en gran medida por la importación y en los que se intentaba sacar el máximo rendimiento en sala tanto a las producciones nacionales como a las internacionales.

simplemente que también se manifiesta en los números musicales de los cortometrajes cómicos de Una de..., los cuales no consiguen escapar de la tendencia global de su tiempo tal y como detallaremos en el apartado dedicada al análisis de la música y la danza.

Además, las dificultades socioeconómicas del momento -en línea con la depresión sufrida por la inmensa mayoría de los países europeos, en especial entre 1930 y 1933¹⁶¹-, marcada principalmente en nuestro país por una fuerte depreciación de la peseta, un elevado déficit del estado y un incesante aumento de la tasa de desempleo, propiciaron el consumo de productos culturales ligeros y escapistas, convirtiendo a la comedia en uno de los géneros predilectos del público. Y la creciente industria norteamericana tenía mucho que ofrecer al espectador en este campo:

el género cinematográfico de la comedia estaba muy diversificado: la comedia musical de la pareja Astaire-Rogers, las comedias locas (screwball comedies), la comedia surrealista de los Hermanos Marx, la comedia romántica, las comedias musicales con protagonista infantil como las de Shirley Temple, las comedias de humor elegantes de Lubitsch, la comedia muda de Charlot, Keaton y Lloyd (Cabeza, 2009, p. 127).

Este mismo autor, nos explica cómo esta orientación se consolidará durante los años de guerra en los cuales el público deseaba consumir un producto cinematográfico de buena hechura “y el *amaterismo*, las inversiones comparativamente irrisorias o la densidad conceptual de otros cines favorecían aún más la preeminencia de las *majors* de Hollywood¹⁶².” (p.29).

Pero volviendo al eje cronológico que nos ocupa, es decir, aproximadamente el primer lustro de la década, apuntaremos brevemente a modo de bosquejo, algunos de los

¹⁶¹ La caída bursátil de Wall Street en 1929 generó una situación inestable en todo el mundo a nivel político y económico, aunque en el caso español los efectos de la crisis se hicieron patentes algunos años más tarde.

¹⁶² Cabeza (2009) contabiliza en un 21% las cintas norteamericanas estrenadas durante la Guerra Civil que contienen números musicales.

mecanismos que Hollywood desplegó para cautivar a los espectadores de gran parte del mundo. Así, por ejemplo, Ballester (2001), tras introducirnos los cambios que se produjeron con la llegada del sonido sincronizado y explicarnos cómo las carencias de la industria española facilitaron el establecimiento del mercado extranjero, con el consecuente alzamiento de algunas voces que reclamaron la defensa del cine patrio mediante un sistema de cuotas, enumera algunas de las opciones puestas en práctica por la industria hollywoodiense para difundir sus cintas sonoras. Así, por ejemplo, la subtitulación¹⁶³, los prólogos explicativos en el idioma local, la voz en off supletoria, los tradicionales rótulos intercalados, las primeras muestras de doblaje no ajenas a serios problemas de sincronización o las versiones múltiples. A esto debemos añadir una buena cantidad de películas de producción nacional pero rodadas o sonorizadas en estudios extranjeros como *La aldea maldita* de Florián Rey (sonorizada en 1930 en París), *Cinópolis* de José María Castellví y Francisco Elías (registrada como una producción de Orpheo Films en 1931 pero filmada íntegramente en Francia) o *La canción del día* de G.B. Samuelson (cuyas escenas interiores se filmaron en los estudios Elstree de Londres en 1930), siendo para esta opción los Estados Unidos uno de los destinos de preferencia tal y como ejemplifica la cinta *Mamá* de Benito Perojo, quien junto a su equipo cruzó el océano en 1931 para coproducirla con Fox Film Corporation.

¹⁶³ La subtitulación se relegaba a salas de segundo orden, para servir de complemento a programas dobles, donde la atracción principal era un cortometraje hablado o cantado en una lengua que comprendiese el público.

Ahora bien, tal vez fue la vía más frecuente para el desarrollo artístico del momento, la marcha de profesionales españoles a puntos externos de producción -bien hablemos de Hollywood, de Joinville o de Saint-Maurice-, la cual tuvo unas consecuencias negativas como bien apunta Caparrós (2002):

Resulta obvio, por lo tanto, que este cine ‘colonizador’ y el correspondiente éxodo migratorio serían muy perjudiciales para la incipiente industria cinematográfica española, ya que tal -en esta aparición del film parlante, en el paso del cine mudo al sonoro- no pudo hacerse con el amplísimo mercado sudamericano (p. 100)¹⁶⁴.

Esta “huida” -habitualmente transitoria- también afectó de diversas maneras a algunos de nuestros protagonistas. Por ejemplo, Eduardo García Maroto se marchó a vivir a París para aprender las nuevas técnicas de montaje con la expansión del cine sonoro, o Miguel Mihura -forzado por su enfermedad- se vio obligado a permanecer en España, mientras una buena parte de los intelectuales de su círculo de amistades como Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela o Tono (Antonio de Lara) buscaban fortuna trabajando en los estudios norteamericanos.

Esta situación fue denunciada vehementemente por la crítica coetánea¹⁶⁵ y la élite intelectual de la época como muy bien recoge Rotellar (1977) en sus estudios sobre el cine republicano, quien opina -tal vez de manera un tanto imparcial- que

se promovía con tan ladino ardid una industria, al par de evitar el desarrollo de las cinematografías nacionales. Industria que ocupaba a los hombres más capacitados de cada país y que hubiera puesto en peligro la hegemonía cinematográfica yanqui, tan necesitada,

¹⁶⁴ Este tema fue objeto de preocupación y de estudio tanto para la crítica coetánea de los años treinta (Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931) como para la historiografía nacional a partir de los años de transición.

¹⁶⁵ Léanse, como ejemplo, las notas de Piqueras, J. (22 de febrero de 1931). París-Cinema. Afirmación del cine europeo y desvalorización del yanqui. *El sol* (22); Piqueras, J. (1 de marzo de 1931). París-Cinema: Posición de los artistas españoles en los estudios extranjeros. *El Sol* (23) o Piqueras, J. (6 de noviembre de 1932). Las versiones españolas en Hispanoamérica. *Nuestro cinema* (6).

a causa de la crisis de divisas revitalizadoras para su economía, depauperada con el *crack* del 29 (p.26).

Y es que, a las medidas expansivas anteriormente descritas, debemos incorporar dos fórmulas más ideadas por Hollywood para cubrir, en este caso, el mercado hispanohablante. Nos referimos a las versiones múltiples -una de las cuales pudo ser objeto de parodia en *Una de miedo*- y a los programas o departamentos de producción de filmes extranjeros dentro de las principales *majors* norteamericanas. Nuevamente, remitimos al lector al capítulo pertinente para conocer con mayor detalle en qué consistían ambas propuestas así como la cantidad realizada aproximadamente de las mismas, las cuales suele considerarse -por diversas razones- supusieron un triunfo y ganancias limitadas para la industria norteamericana, que finalmente se decantó por centrarse en la mejora técnica del doblaje de forma que “sobre 1933 ya casi no se rueda ninguna película en el doble sistema aunque todavía se hagan algunas hasta 1935” (Losada, 2009, p.19).

La apuesta final fue, pues, la inversión en los estudios de doblaje¹⁶⁶, inaugurándose los dos primeros en Barcelona en 1932¹⁶⁷, Trilla-La Riva y Orphea, y trasladándose poco después el foco a la capital española con la apertura de Fono España o de CEA (Cinematografía Española Americana), en cuyos estudios filmará Maroto su trilogía. Paralelamente, como explica García Maroto (1988) en sus memorias, la producción

¹⁶⁶ García Fernández (2002), recogiendo las aportaciones publicadas por Heinink en varios trabajos así como por Fernández Colorado en su tesis *Repercusiones socio-industriales y creativas de la implantación del cine sonoro en España (1937-1934)*, afirma que “aunque todos estos Estudios intentaban cubrir otras parcelas al margen de la producción, se debe señalar que en estos primeros años treinta también se constituyen los primeros estudios específicos de doblaje, aspecto éste que conviene tener presente, dado que es en plena República cuando surgen varias empresas que dedicarán sus esfuerzos económicos a disponer de la mejor infraestructura tecnológica para poder llevar a cabo los cometidos que la producción de la época demanda. Así se pueden mencionar los estudios barceloneses Trilla-La Riva (1932), Estudios Sonoros Ruta (1933), Metro Golwyn Mayer (1933), Acoustic, S.A. (1935) y Voz de España (1936), y los madrileños Fono España (1933). En el campo del subtítulaje encontramos, especialmente, los estudios barceloneses Cinematiraje Riera (1932)” (p.123).

¹⁶⁷ Recordemos que Barcelona se había erigido como pionera a inicios del siglo XX en el negocio empresarial del cine, surgiendo en la ciudad condal las primeras productoras como Hispano Films, Iris Films o Films Barcelona.

española empezó a salir del letargo, conformándose poco a poco –un desarrollo, por supuesto, truncado en muchas ocasiones por el estallido de la guerra civil- una red nacional a nivel de producción, distribución y exhibición en la península; áreas que algunas empresas combinarán o irán incorporando progresivamente, además de las usuales colaboraciones entre ellas y con compañías extranjeras (por ejemplo, la coproducción hispano-franco-alemana *El profesor de mi mujer* de Robert Florey en 1930 o la hispano-francesa *Cinópolis* de José María Castellví y Francisco Elías en 1931)¹⁶⁸.

Este doble objetivo al que tuvo que hacer frente nuestro cine es también descrito por García Fernández (2002), quien explica que

Mientras los primeros ensayos sonoros se llevan a cabo en Norteamérica, el cine español busca con denuedo salir de la monotonía industrial tan arraigada en el sector. Sin embargo, una vez iniciados los años treinta se ha de enfrentar a un doble cometido: por un lado, impulsar con mayor interés la producción propia, levantando para ello estudios de rodaje mejor equipados; por otro, y simultáneamente, acometer con eficacia industrial y económica la implantación del cine sonoro en nuestro país (p.117).

Así pues, dedicaremos las últimas líneas del presente contexto a trazar una pequeña panorámica sobre cómo se desarrolló esta tesitura en la ciudad de Madrid, haciendo lógicamente un mayor hincapié en aquellas empresas involucradas en la realización de los cortometrajes cómicos que nos ocupan.

No obstante, comunicamos de antemano al lector nuestra dificultad –aún no resuelta- para afirmar con rigor cuáles fueron los organismos responsables de estas cintas, puesto que la información consultada al respecto es un tanto confusa. Así, por ejemplo, en sus

¹⁶⁸ Cabeza (2009) compara las cifras de las distribuidoras que operaban en territorio español (calcula 21 cintas) en la campaña de 1935-1936 con las de las siete de sede norteamericana de las cuales contabiliza los siguientes títulos distribuidos: Hispano Fox Film (39), Metro-Goldwyn-Mayer (34), Radio Films-RKO (24), Paramount (24), Columbia (23), United Artists (19) y Warner Bros (19).

Aventuras y desventuras del cine español el jienense solamente habla de los estudios de rodaje CEA (Cinematografía Española Americana, S.L.) y de las dificultades para conseguir subvencionar el proyecto, mientras que el catálogo de Filmoteca Española amplía esta información atribuyendo extrañamente la producción de los dos primeros títulos a la Compañía Industrial Film Español S.A, es decir, a CIFESA¹⁶⁹ –con la cual Maroto disfrutó un contrato tras el éxito de *Una de fieras* y hasta el estallido de la guerra civil-, responsabilizando solamente a Atlantic Films de *Y ahora... Una de ladrones*. Pero, por el contrario, Heinink y Vallejo (2009) en sus fichas consideran que todas se realizaron bajo la producción de Atlantic Films, hecho coincidente con las reseñas de prensa de la época en las que debieron basar sus investigaciones, y que nosotros vamos a sostener en nuestro estudio ya que hemos comprobado la presencia de esta información en varias fuentes hemerográficas. Por ejemplo, en el anuario de *Arte y cinematografía* de 1935 se cita como editora de *Una de fieras* a Atlántic Films y a CEA como los estudios de rodaje, volviéndose a mencionar estos últimos en la página 32 del número 20 de *Cinegramas*. Por otra parte, respecto a *Una de miedo*, el mismo número de *Arte y Cinematografía* le atribuye la edición –concepto que entendemos como sinónimo de producción– nuevamente a Atlántic Films, tarea que es complementada según los números 14 y 17 de *Sparta* con la de distribución, lo cual refuerza más si cabe nuestra incerteza porque en los mismos créditos del filme aparece Rey Soria Films como distribuidor.

Pero, manteniéndonos por el momento alejados de este oscuro laberinto, le dedicaremos unas palabras a Ricardo Urgoiti, quien en el año 1929 ideó el sistema de sonorización Filmófono, un dispositivo mecánico de discos para la sincronización sonora¹⁷⁰. En este

¹⁶⁹ Los repositorios online Movie Database (IMDb) y Filmaffinity atribuyen curiosamente los tres títulos a CIFESA.

¹⁷⁰ Cela (1995) recupera la entrevista realizada al ingeniero el 10 de octubre de 1929 en *Popular Film* (167): “Mi Filmófono no es sino un conjunto de dispositivos mecánicos y eléctricos, que permiten realizar con facilidad y precisión, el acompañamiento continuo de música a la película. Esencialmente consta de dos platos. En cada uno de ellos, ciertos dispositivos mecánicos permiten hacer sonar cada disco en el lugar que

sentido, Cela (1995) recupera la entrevista realizada al ingeniero un 10 de octubre de 1929 en donde matizaba que

Mi Filmófono no es sino un conjunto de dispositivos mecánicos y eléctricos, que permiten realizar con facilidad y precisión, el acompañamiento continuo de música a la película. Esencialmente consta de dos platos. En cada uno de ellos, ciertos dispositivos mecánicos permiten hacer sonar cada disco en el lugar que precisamente se requiere para acompañar la escena correspondiente, y en el momento en que la escena aparece en la pantalla. Otros dispositivos eléctricos permiten la transición de la música de uno a otro disco —bien bruscamente o paulatinamente— mediante una superposición de planos sonoros, semejante a los planos visuales, que tanto se emplea en la actual técnica cinematográfica (*Popular Film*, 167).

Y fue gracias a este ingeniero de sonido, que había comenzado su carrera como director de Unión Radio y quien en 1931 ampliaría su sector profesional con la creación de la empresa homónima para la importación y distribución de películas, que el cine de prestigio europeo se acercaría al público español mediante el estreno de cintas de René Clair, Dreyer, Pabst, Marc Allégret o Duvivier, así como las obras clave del cine soviético. Aunque estas cintas no siempre gozaban de un notable éxito comercial, sí atraían el interés de artistas e intelectuales como, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Pedro Salinas, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pío Baroja, Dalí, Buñuel, Marañón, quienes escribían posteriormente sus reseñas críticas en algunas revistas cinematográficas del momento.

Por cierto, cabe recordar que las publicaciones periódicas de *Cinema Sparta* y *Nuestro Cinema* fueron también creadas por Urgoiti, así como el cineclub Estudio Pro

precisamente se requiere para acompañar la escena correspondiente, y en el momento en que la escena aparece en la pantalla. Otros dispositivos eléctricos permiten la transición de la música de uno a otro disco —bien bruscamente o paulatinamente— mediante una superposición de planos sonoros, semejante a los planos visuales, que tanto se emplea en la actual técnica cinematográfica”.

Filmófono¹⁷¹ -para cuya gestión contó con la colaboración de Juan Piqueras y Luis Buñuel, el sello discográfico Rékord y la exhibidora Sagarra. A partir de 1935 Filmófono se dedicó también a la producción de títulos comerciales, hecho promovido por Buñuel quien entonces trabajaba como supervisor de doblaje para la Warner Brothers y quien convenció al empresario vasco de que estos rodajes “supondrían en principio un negocio para ambos productores, y que después les permitiera filmar aquellas otras películas de su interés” (Cela, 1995, p. 12). De esta asociación saldrían títulos como *Don quintín el amargao* de Luis Marquina (1935), *La hija de Juan Simón* de Nemesio M. Sobrevila y José Luis Sáenz de Heredia (1935), *¿Quién me quiere a mí?* de José Luis Sáenz de Heredia en 1936 o *Centinela alerta* de Jean Grémillon (1937). Es muy probable que en todos ellos -acreditado o no- Buñuel, rodeado a la manera de las productoras norteamericanas de un equipo fijo de colaboradores, se responsabilizara no sólo de los aspectos económicos sino también de los de carácter técnico y creativo, contando en todos ellos con la presencia de Eduardo García Maroto como montador. Se trata, en definitiva, Urgoiti y Filmófono de dos interesantes ítems del cine español cuyo trabajo empresarial -según Benet (2012)- “tuvo un notable impacto entre el público, que descubrió gracias a su importación de filmes europeos (alemanes, franceses e incluso soviéticos) otro tipo de productos cinematográficos diferentes a los provenientes de Hollywood” (p.79), pero cuyo desarrollo y desenlace con la llegada del conflicto bélico dejamos al interés particular de nuestros lectores, por alejarse de nuestro objeto de estudio, el cual no entronca más allá de la etapa formativa de nuestro director.

¹⁷¹ Según García Fernández (2002), “el ejercicio empresarial cinematográfico apenas daba cabida a otras producciones que no fueran las estrictamente comerciales, lo que favoreció la creación de cineclubs de todo tipo ideológico –especialmente de tendencia izquierdista y proletaria- que buscaban poder ofrecer aquellas otras películas que no llegaban a las salas locales (se pueden recordar, entre otros, los siguientes: los madrileños Proa-Filmófono, Cineclub GECL, Studio Nuestro Cinema; el barcelonés Cineclub Horizons; o el valenciano Cine Studio Popular)” (p.37).



[Fig. 26] Material promocional para el estreno de *Don Quintín el amargao* de Luis Marquina. Fuente: Caparrós (1981)

Otros dos hombres, entusiastas de las nuevas tecnologías, se hallan tras el éxito inicial de otra empresa dedicada a la grabación y producción en Madrid. Se trata de Antonio F. Rocas y Miguel La Puente, quienes el 14 de agosto de 1931 presentaron al público del cine Maravillas el sistema de sonido bautizado como Roptence¹⁷². Este proyecto, propiedad de Jose María Escriñá, había comenzado como un pequeño laboratorio de doblaje y fabricación de sistemas sonoros, pero en los años siguientes lo encontramos ya tras la producción de varios títulos, siendo el primero *Rinconcito madrileño* de León Artola en 1936. De entre sus paredes, -las cuales por cierto alcanzaron renombre por su buen aislamiento del exterior (se revistieron puertas, techo y suelos mediante soluciones complejas como la fórmula de Beljajew o las curvas de Vern O.Knudsen), ya que el estudio estaba situado en el corazón del barrio de Salamanca-, salieron cintas en la década de 1930 (se mantuvo operativo durante la guerra civil) como *Es mi hombre* de Benito Perojo en 1934, *Rosario, la cortijera* de León Artola en 1935 o *La reina mora* de Eusebio Fernández Ardavín en 1937. En los años cuarenta e inicios de los cincuenta se mantuvo como uno de los mejores estudios del país, sufriendo varias remodelaciones y mejoras

¹⁷² La prensa se hizo eco del nuevo invento afirmando con tal vez excesivo entusiasmo que “ha llegado a un grado de perfección que nada tiene que envidiar a las casas más importantes de Europa y América pues el éxito obtenido ayer de los ya acreditados Roptence es de los que no puede, ya no igualarse, sino superar ninguna otra firma de las conocidas hasta la fecha” (*La Libertad*, septiembre de 1932).

en sus instalaciones, hasta su cierre definitivo en 1956¹⁷³. Igualmente, Cinearte –fundada en 1933 bajo el nombre de Estudios Linnartz, más tarde Iberofilm- fue fruto de la iniciativa de otro ingeniero, el alemán Luis Linnartz Volz junto a Fernando Méndez-Leite, quienes tras adquirir un antiguo taller de ebanistería lo adaptaron a un plató de rodaje y sala de doblaje, espacio que hoy en día aún mantiene sus servicios de grabación con el nombre de Estudio Uno.

Surgieron en la capital de la época bastantes más empresas dedicadas a estos tres sectores básicos del audiovisual en la capital como, por ejemplo, Estudios Ballesteros Tona Films, Augustus Films, Sevilla Films, Bronston, Chamartín o los Estudios Cinema Español ¹⁷⁴, pero cerraremos nuestro texto con unas breves notas sobre tres nombres relacionados con los cortometrajes de Maroto: Atlantic fims, Rey Soria Films –que recordemos aparece como distribuidora en los créditos de *Una de miedo*-, y, por supuesto, los estudios CEA.

Atlántic Films se localiza -según Montes (2016)- como una de las casas de distribución que gozó de mayor éxito durante el período republicano junto a otras como, por ejemplo, Ufilms, Exclusivas Diana o Selecciones Capitolio. Fue comercial exclusiva en territorio nacional de los productos Gaumont-British Pictures Corporation, y obtuvo además elevadas ganancias gracias al alquiler de varios títulos norteamericanos y europeos. Esto le permitió adentrarse en la producción durante los años treinta, primero de cortometrajes al estilo de los de García Maroto y más adelante de largometrajes como *Patricio miró a una estrella* de José Luis Sáenz de Heredia en 1935, *La señorita de Trevélez* de Edgar

¹⁷³ Para profundizar más en las innovaciones técnicas con las que fue dotado este estudio puede consultarse a Sanz de Bergue, J. y Llamado Fonseca, J. (1935). Los estudios Roptence. *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos* (7), 264-274.

¹⁷⁴ Recomendamos la lectura del pormenorizado estudio de García Fernández (2002) sobre el desarrollo de la producción, distribución y exhibición de nuestro cine entre 1896 y 1939.

Neville en 1936, *Una mujer en peligro* de José Santugini en 1936 o *Crisis mundial* de Benito Perojo en 1937.



[Fig. 27] Cartel promocional de Rey Soria Films.
Fuente: Asociación Profesional del Mercado Dominical de Sant Antoni (Todocolección).

Por otra parte, encontramos en los créditos de *Una de miedo* el emblemático cohete de Rey Soria Films enmarcado por el lema de la distribuidora “Siempre ascendiendo”. Aunque esta compañía alcanzó mayor renombre durante los años venideros - especialmente entre 1940 y 1944- gracias a la exportación y distribución de las primeras películas de Cantiflas (Minerva, 2012), erigiendo en esa época el cine Rex de Madrid y

adquiriendo varios locales de exhibición como por ejemplo la sala Cristina en Barcelona; el cortometraje de Maroto revela que ya estaba en activo en el año 1934 a pesar de la información aportada por Díez Puertas (2017) en el transcurso del relato biográfico de su fundador:

En realidad, Rey Soria Films es una empresa que nace para vender en España cine mexicano. La crea, al terminar la guerra, Antonio Rey Soria. Nacido en México, hacia 1902, Antonio Rey Soria lleva muchos años instalado en España. Casado con Peregrina Rodríguez Bellido, había hecho fortuna en el ramo de la hostelería con el Café María Cristina de Madrid, pero con el estallido de la guerra todo se viene abajo. Al mismo tiempo que busca asilo en la embajada de México para huir de las represalias obreras, su negocio es destruido por los bombardeos franquistas [...] Su vínculo con el cine viene a

través de su hermano Gabriel Soria. Este se había formado en el cine de Hollywood en los comienzos del sonoro y había conseguido numerosos premios como director de películas en México (pp. 36-37).

Finalmente, cerramos este espacio con otro lugar, el de las instalaciones de los estudios de rodaje CEA donde García Maroto y su grupo de amigos y colaboradores dieron rienda suelta a su imaginación para filmar la trilogía de Una de.



[Fig. 28] Rodaje de El coloso de Roma en los estudios CEA.
Fuente: García Maroto (1998)

Esta empresa -ubicada sobre la parcela 89 de la Ciudad Lineal proyectada por Arturo Soria en 1904- y para cuya construcción se habían invertido diez millones de pesetas, fue fundada por la iniciativa de un grupo de intelectuales, dedicados principalmente a la literatura y a la música, el 17 de marzo de 1932. Entre ellos estaban Jacinto Benavente en el cargo de presidente honorífico, Rafael Salgado Cuesta como presidente, los hermanos Álvarez Quintero en calidad de vicepresidentes o los socios Pedro Muñoz Seca, Carlos Arniches, Jacinto Alonso y Francisco Guerrero. Los primeros títulos rodados en su interior fueron dos humildes cortometrajes de Eusebio Fernández Ardavín, *Saeta* (1933) y *El agua en el suelo* (1934), pero su afanoso y sólido crecimiento –parejo al de la industria cinematográfica española- acabó atrayendo a los profesionales de cintas tan célebres como *Viridiana* de Luis Buñuel (1961), *El coloso de Roma* de Giorgio Ferroni (1964) o *Doctor Zhivago* de David Lean (1965).

Eduardo García Maroto

Nobleza baturra de Florián Rey (1935), *Don Quintín el amargao* de Luis Marquina (1935), *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941), *Espartaco* de Stanley Kubrick (1960), *El regreso de los siete magníficos* de Burt Kennedy (1966) o *Patton* de Franklin J. Schaffner (1970) son algunas producciones destacadas de la historia del cine y tras todas ellas –y unas cuantas decenas más- encontramos la aportación de Eduardo García Maroto, un hombre que dedicó plenamente su existencia al arte cinematográfico a través de sus múltiples facetas de actor, montador, ayudante de cámara, rotulista, guionista, director y productor; o en una palabra y como él se definió siempre a sí mismo: “un pelicularo”¹⁷⁵.



[Fig. 29] Maroto en los laboratorios de Madrid Films. Fuente: García Maroto (1998)

¹⁷⁵ En sus memorias dijo de sí mismo: “Yo no soy cineasta, ni cinemista, ni cinéfilo. Yo soy pelicularo”

La extensa trayectoria de este incansable precursor, descrito por Rodríguez Merchán (2005) como un hombre “siempre dispuesto a la investigación y a asumir los mayores riesgos estéticos y técnicos” (p. 151), y nacido en Jaén en 1903, pasó su infancia en distintos municipios del país a causa de la ocupación paterna hasta asentarse en Madrid¹⁷⁶. Su vida constituye un testimonio directo de la evolución de la industria cinematográfica española, ya que, según Heredero y Rodríguez Merchán (2011), desde su más tierna infancia construía escenarios en miniatura donde representaba las hazañas y enredos fruto de su imaginación, y a excepción de un trabajo como contable en la Compañía Nacional de Telegrafía, Maroto centró siempre su actividad laboral en torno a la industria cinematográfica.

Su carrera comenzó en 1922 con las colaboraciones periódicas para la revista catalana *Cine revista* donde reseñaba “las contadas películas que se rodaban en Madrid” (García Maroto, 1988, p. 20) y un año más tarde, gracias a su amigo y mentor Bernardo Perrote, entró como técnico de laboratorio en Madrid Films: “Mi primer trabajo en el laboratorio consistió en ayudar a Perrote en el revelado, fijado, lavado y secado de los negativos y positivos por el rudimentario procedimiento de bastidores” (García Maroto, 1988, p. 23). Nos parece justo mencionar que nuestro cineasta fue siempre muy crítico con el olvido que la historiografía ha consentido de esta figura cuyos avances técnicos fueron clave en el incipiente desarrollo del cine español, actitud denostadora que por desgracia ha sido y es más frecuente de lo que se desearía.

Pero volviendo a la biografía del jienense, y tras un breve paréntesis como voluntario en la campaña militar de Marruecos, descubrimos que en la primavera de 1924 “como ayudante de cámara, de producción y de montaje participa activamente en algunas de las

¹⁷⁶ Su progenitor fue un ingeniero militar que, tras resultar herido en la guerra colonial de Cuba, se dedicó a la gerencia de centrales eléctricas por todo el territorio nacional.

mejores películas del último período de la etapa muda, casi siempre auxiliando en sus tareas a los operadores” (Heredero y Rodríguez Merchán ,2011, p. 194). Y ciertamente, sus constantes ganas de aprender¹⁷⁷ y su buen hacer le llevaron a colaborar reiteradamente como ayudante de los operadores Enrique Blanco o Agustín Macasoli con algunos de los nombres más destacados del celuloide del momento como, por ejemplo, José Buchs (*El dos de mayo* en 1927 o *Los misterios de la imperial Toledo* en 1928) o Fernando Delgado (*Las de Méndez* y *La terrible lección* en 1927, *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, *48 pesetas de taxi* y *El gordo de Navidad* en 1928), además de con otros directores como R. Blother (*La muñeca rota* de 1927), A.G. Carrasco (*Los hijos del trabajo* de 1927) y Nemesio M. Sobrevila (*El Hollywood madrileño* de 1928). De estos primeros años recuerda Maroto con orgullo cómo, a pesar de la escasez técnica de los laboratorios Madrid Films –en consonancia con el panorama de la industria nacional-, algunos de estos títulos obtuvieron el favor del público y consiguieron competir en taquilla con cintas francesas, alemanas e incluso con las norteamericanas, cuyas productoras multimillonarias desplegaban mecanismos promocionales imposibles de igualar por los empresarios autóctonos¹⁷⁸.

Durante su estancia como combatiente en Marruecos, el joven Maroto había contraído paludismo (más conocido en aquella época bajo el término de fiebre terciana) y, a pesar de su naturaleza fuerte y enérgica, sufrió una recaída coincidente con los primeros años del sonoro en nuestra industria. Esto –recogemos las palabras de Heredero y Rodríguez Merchán (2011)- “le impide vivir en activo en los comienzos del complejo paso del mudo al sonoro. Sin embargo, durante este período de inactividad laboral, aprovechaba para

¹⁷⁷ Por ejemplo, en *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* experimentó con éxito el uso de los negativos infrarrojos.

¹⁷⁸ Por ejemplo, el departamento publicitario de la Fox, ponía poniendo en práctica innumerables maneras de promocionar sus películas y sus estudios. En esta línea, destaca el cineasta cómo en Barcelona se organizó un concurso a la americana titulado “En busca de bellezas españolas”.

leer manuales técnicos extranjeros sobre el tema, que le son de mucha utilidad en los años siguientes” (p. 195).

A su regreso se incorporó como realizador y montador en la productora Información Cinematográfica Española (ICE) donde se responsabiliza de cintas documentales como *Gran Zeppelin a Sevilla* o *Salamanca*, el primer documental hablado del cine español que le posibilita un viaje a los estudios franceses Tobis-Épinay. Allí aprendió de los técnicos galos los rudimentos y trucos del “cine sonoro” y tuvo además la fortuna de conocer a René Clair. Relata García Maroto (1998) en sus memorias que

Así conocí yo a René Clair, tal vez mi director favorito, que, al enterarse de la admiración que sentía por él, me invitó a presenciar un rodaje de *Sous les toits de París*. En el recinto de exteriores del estudio, habían montado una calle de Montmartre en donde aparecían cantando unos músicos callejeros con Albert Préjean. Un largo plano inclinado se elevaba desde el suelo a la altura de los tejados de la casa elegida. La cámara, situada en una plataforma con ruedas, se deslizaba desde la parte más alta hasta la calle para encuadrar a los músicos. Este travelling ingenioso sustituía a las espectaculares grúas americanas. Clair era un director que actuaba sin grandes teatralidades pero con magnífico poder de persuasión (pp.63-64).

Y es que la influencia que este cineasta francés ejerció en el estilo de García Maroto (y en otros muchos artistas del audiovisual de la época) está reconocida de forma unánime en todas las publicaciones consultadas, especialmente en lo que al uso de la música se refiere. A este respecto afirma Alonso (2018) que “Bajo la influencia de Clair, Maroto cuidaba al detalle la música, las posibilidades del ‘sonido asincrónico’ y del contrapunto (tratamiento no realista, irónico o bien distanciado de la música en relación con la imagen) como herramienta para la parodia” (pp.216-217). Incidiremos sobre este aspecto en el apartado destinado a la música e imagen.

Cuando retornó del país vecino, colaboró un tiempo en el estudio del sistema de impresión de sonido de pistas múltiples en el Instituto Nacional de Física y Química de Madrid, y posteriormente aceptó un empleo como montador en CEA (Cinematografía Española y Americana S.A.) donde continuó desarrollando su técnica junto a algunas personalidades de renombre como, por ejemplo, Eusebio Fernández Ardavín (*El agua en el suelo* en 1934), Florián Rey (*Nobleza baturra* en 1935) o Luis Buñuel (*Don Quintín el amargao* en 1935). Pero, también será en las instalaciones de esta productora –concretamente en la sección de doblaje– donde hará amistad con dos jóvenes de su generación, anhelantes como él de experimentación y cambio, con quienes se iniciará en profundidad en la aventura de la realización con la trilogía *Una de ...*. Nos referimos al dialoguista y en ese momento adaptador de doblaje, Miguel Mihura, y a Daniel Montorio, que desempeñaba el cargo de director musical; con quienes volverá a repetir equipo en el gran éxito de taquilla y crítica –por desgracia solamente se conserva el guion– *La hija del penal* de 1936.

De ella dijo Antonio Román que “fue la más interesante película española de aquel momento”, Rafael Gil que supuso “una explosión de humor y aire puro dentro del panorama del cine folclórico al uso en los años de la república” y Vicente Martín Terán que “Con *La hija del penal* se produce el asentamiento de un cine de humor único, radicalmente diferente al que se hacía en España en la misma época” –opiniones todas ellas recogidas en Heredero y Rodríguez Merchán, 2012, p. 727-. Y esto a pesar de que, según relata Alonso (2018), se trató de un proyecto bastante precipitado puesto que Cifesa había alquilado los servicios de la CEA para rodar *La verbena de la Paloma*, pero se retrasó el inicio del rodaje y los estudios quedaban libres durante un mes. Así, la productora propuso a Maroto la filmación de un largometraje en este *impasse* y el realizador aceptó el reto. Lo hizo alargando uno de los guiones de humor que tenía escrito

para un corto, añadiendo diálogos irreverentes de Miguel Mihura y algunas composiciones de Daniel Montorio (p. 210).

En opinión del mismo Maroto (1988), este título (*La hija del penal*) significó el auténtico reconocimiento de su valía y de un saber hacer personal:

Quienes dudaban reconocieron, por fin, que yo era un innovador del cine de humor español. Ello no obstante, debo decir que un importante director tildó mi obra de ‘marotada’, sin darse cuenta que con tal calificativo no hacía más que beneficiarme ya que, de este modo - ¡qué ironía! - reconocía que yo estaba creando un estilo propio, cosa que él no consiguió jamás (p. 96).

Y ese estilo propio que mencionaba Maroto reside -según estimaba él mismo, los críticos coetáneos y posteriormente buena parte de los historiadores y especialistas de cine- en su renovada concepción del humor. En sus memorias, García Maroto (1998) confesó que su carácter “fue siempre alegre y desenfadado, y [...] alérgico al dramón” (p.81) y que desde joven

Siempre me he inclinado por el lado humorístico de las cosas, así que no era extraño que enfocara mis actividades por estos derroteros en cuanto llegara la ocasión. La verdad es que me empezaban a parecer algo burdas las tartas de crema tiradas a la cara, las caídas, los complicados e ingeniosos trucos. Había que encontrar otros medios menos agitados y más literarios para divertir a los espectadores. Recordaba las intervenciones del francés Max Linder, derrochando finura y gracia, tan diferentes de los cómicos americanos. Entre éstos y aquel podía intentarse algo distinto (p. 60).

Y en pos de esa aspiración, el jienense, quien trabajaba entonces para el noticiario ICE, decidió a inicios de los años treinta filmar -con las colas de negativo sobrantes que su jefe le regalaba y la ayuda desinteresada de sus amistades del club Cultura Deportiva- los cortometrajes bautizados por él como “noticieros de broma”. Se trataba de unas noticias

falsas en vis cómica, rodadas aprovechando algunos ratos libres y los rincones vacíos del estudio Ibero Films, que parodiaban la actualidad del momento como, por ejemplo, un concurso de belleza de piernas masculinas acontecido en Illinois. Su propósito fue lanzar varias de ellas juntas bajo el título de *Noticiario Lorotón, todo lo ve, todo lo oye, todo lo saca*; pero la escasez de cinta virgen y de recursos monetarios para el rodaje fue dilatando cada vez más el proyecto, hasta que Maroto desistió definitivamente de terminarlo al enterarse que Edgar Neville estaba rodando un corto titulado *Falso Noticiario*, con todos los recursos necesarios: operador, actores y película fresca. Maroto calculaba que le faltaban por filmar otras seis noticias más (unos seis meses de rodaje), así que decidió abortar el proyecto para evitar que pensaran que había copiado a iniciativa de Neville (García Maroto, 1988, p. 76).

Por el momento, es difícil afirmar qué cineasta realmente concibió y desarrolló primero la idea puesto que las cintas de García Maroto, archivadas en los depósitos de Madrid Films, desaparecieron tristemente con el incendio que asoló los laboratorios en 1950.



[Fig. 30] Imagen promocional de *Y ahora... Una de ladrones*.
Fuente: García Maroto (1998)

De todas formas, nuestro protagonista estaba decidido a retar al género:

El humor era considerado un género sin futuro, y si se producía algo relacionado con él, se trataba de asuntos extraídos de comedias cómicas o de género astracanado [...] Fue entonces cuando descubrí que no se hacían filmes satíricos o burlescos, que la parodia y la crítica podían ser de una forma distinta al que se hacía en nuestro país (García Maroto, 1988, p. 81).

A pesar de esta afirmación, en realidad Maroto debía ser plenamente consciente de la existencia de antecedentes audiovisuales a nivel nacional en el género paródico o satírico, puesto que él mismo participó como ayudante de cámara y actor –junto a Florencia Bécquer (conocida artísticamente como Erna Bécker), José Isbert y Ricardo Nuñez- en la cinta de Fernando Delgado, *48 pesetas de taxi* (1929)¹⁷⁹, que en palabras del jienense fue

La primera película española en que aparecía una secuencia que satirizaba los westerns americanos [...]. El escenario era un pequeño *salón* en el que había cowboys, tramperos, jugadores y su correspondiente sheriff. Yo representaba al galán héroe enamorado de la protagonista que, después de besarla apasionadamente ocho o nueve veces –porque el director y el operador querían “la máxima perfección”- salía en persecución de los bandidos en mi caballo alazán. Este caballo era un borriquete y yo, montado sobre él, sostenía las bridas. Un ventilador enfrente y el saleroso movimiento que yo imprimía a mi cuerpo al “galopar” conseguían dar un efecto de realidad, pero de tal manera que el público se imaginaba el truco y se divertía enormemente con la parodia (García Maroto, 1988, p. 46).

¹⁷⁹ Gracias al artículo “Páginas cinematográficas” de la edición del 2 de abril de 1930 del ABC, sabemos que la película no fue recibida con entusiasmo por la crítica, que señalaba como único mérito “las escenas impresionadas al aire libre en las calles madrileñas” y “la belleza fotogénica de su figura [refiriéndose a Erna Bécker], a la maravillosa serenidad de sus ojos claros”, considerando por lo demás el argumento pueril y anticinematográfico, con un estilo interpretativo y un modo de filmación teatral: “No se necesitaba el ilimitado campo de pantalla para encerrar toda la acción en el estrecho marco de unos escenarios teatrales”, y con unos “actores estimabilísimos en la escena, pero lamentables en la pantalla”. Por desgracia, de esta cinta sólo hemos localizado en el Archivo Gráfico de la Filmoteca Española cincuenta y dos fotografías del año del estreno.

Unas líneas más abajo veremos cómo esta forma de concebir el humor no siempre fue bien entendida por los organismos responsables de la industria cinematográfica del país, hecho que llevará a García Maroto a mencionar en sus memorias en diversas ocasiones cómo fueron los motivos personales la causa de su permanencia en España al estallar la guerra en julio de 1936.

Pero, retomando el eje cronológico, cabe recordar que tras el éxito de *La hija del penal* Vicente Casanova le había ofrecido un puesto fijo en Cifesa –al estilo de las grandes firmas norteamericanas- para dirigir dos películas anuales. En los años previos, el jienense había estado colaborando con las Misiones Pedagógicas en la realización de reportajes documentales sobre las actividades llevadas a cabo en diferentes municipios rurales, consistiendo su misión en filmar el paso de la expedición por los caminos y lugares más pintorescos, así como los encuentros con las gentes en las plazas y ayuntamientos o la vigilancia del material durante las proyecciones. En cuanto a las actuaciones teatrales, seguía a la compañía por los distintos pueblos donde actuaba, registrando el montaje del escenario y las consecuentes reacciones del público (pp.70-72). Igualmente, participó en diversos proyectos documentales -truncados por razones de índole económica- para ICE, la cual había apostado por el rodaje de arriesgadas cacerías y de una marcha hasta el Artabro.

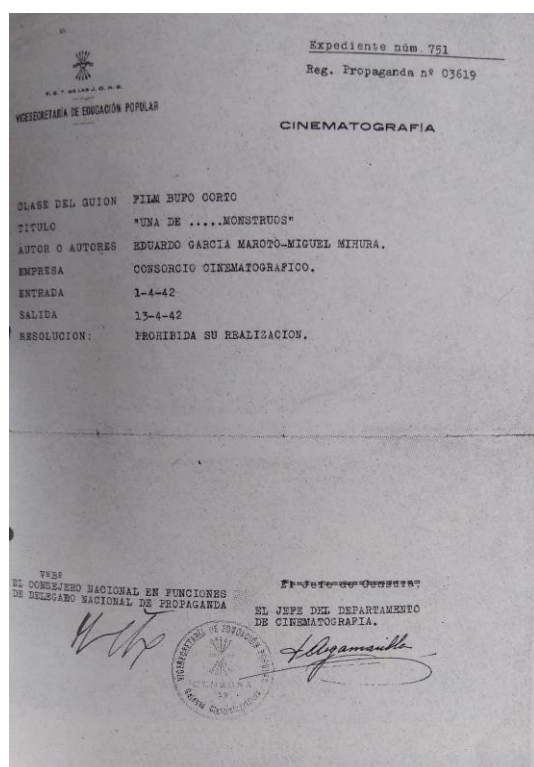
Al producirse la sublevación militar, García Maroto se encontraba coordinando el equipo de *El genio alegre* de Fernando Delgado. Comenzarán para nuestro protagonista –al igual que para toda la industria cinematográfica y, por supuesto, para la gran mayoría de la población española- unos años difíciles e inciertos que el destino, caprichoso, le compensó con el encuentro de Angelines Matilla (la joven de los ojos verdes)¹⁸⁰ quien se

¹⁸⁰ En sus memorias, García Maroto (1988) recuerda que contrajo matrimonio con ella en el año 1937.

convertiría en su compañera sentimental hasta su muerte en 1989. Juntos recorrieron distintos lugares donde Cifesa le ofrecía trabajo durante la contienda hasta que, a causa de varias acusaciones judiciales por parte de ambos bandos políticos, deciden refugiarse en Portugal, desde donde continuó montando y sonorizando documentales bélicos y propagandísticos para Casanova en los laboratorios de Lisboa Filmes. Maroto aprovechó esta estancia para iniciar una colaboración duradera con la cinematografía portuguesa, siendo la primera muestra *Os fidalgos da Casa Morisca* de A. Duarte en 1938¹⁸¹. Terminada la contienda, y descartada la idea del exilio por motivos familiares, regresa a España con la intención de retomar su trayectoria en la dirección, pero como afirman Heredero y Rodríguez Merchán (2011) “las cosas cambian mucho y Casanova le aconseja abandonar su impronta rupturista y de vanguardia por un cine más comercial” (p.195). Inicia, pues, una etapa marcada por la realización de cintas que el propio cineasta clasificaba como alimentarias y en las cuales hubo de transmutar el humor transgresor por otro más fácil, ordinario y casi vulgar. En esta línea, y ya sin la protección de Cifesa, dirigió títulos como *¿Por qué vivir tan tristes?* (1941), *Schottis* (1942), *Mi fantástica esposa* (1943), *Canelita en rama* (1943), *La otra sombra* (1948) o *Truhanes de honor* (1950). Esta última constituye un ejemplo paradigmático de sus diferencias con la censura franquista, ya que pese “a las buenas intenciones del film y pese a rodar en escenarios naturales marroquíes, en los auténticos campamentos de la Legión Extranjera, la película no suscita el interés del régimen incluso es puesta en cuestión por el general Millán Astray” (Heredero y Rodríguez Merchán, 2011, p. 196). García Maroto la había producido desde la Cooperativa del Cinema de Madrid, la cual había fundado en 1949 gracias al apoyo económico de Angelines, Monís, Buch, Villalba, Fernán-Gómez y otros amigos, pero a pesar de su esfuerzo el proyecto se sumó a la lista de títulos rechazados

¹⁸¹ Como asesor técnico-artístico siguieron a este título la exitosa *A mantilha de Beatriz* (1943) y *No hay rapaces maos* (1946).

por el organismo censor como los largometrajes *Vidas idiotas*, *Presidente por un día*, *Crimen y barullo* o *La muerte en el camino*; y los cortos paródicos *Una de monstruos*, *Una de opereta* y *Una de locos*, el primero de los cuales fue finalmente rodado junto a *Una de indios* y *Una de pandereta*, de nuevo desde la iniciativa privada de su cooperativa, bajo el nombre de *Tres eran tres* (1954), aunque sin excesivo éxito de distribución. De estos, tan solo destaca Rodríguez Merchán (2005) la aplicación del novedoso sistema de Cinefotocolor, así como los ingeniosos mecanismos de promoción utilizados en *Una de pandereta*.



[Fig. 31] Resolución censora de *Una de Monstruos*. Fuente: García Maroto (1998).

Debido a la estrecha relación de *Tres eran tres* con los cortometrajes objeto de nuestro estudio, creemos interesante hacer un breve paréntesis y dedicarle unas líneas. Tal y como señala Olid (2013), existen algunos paralelismos entre los cortometrajes agrupados bajo este título – el último dirigido por nuestro protagonista- y sus primeras creaciones. Así, tras unos curiosísimos títulos de crédito:

Tras las puertas de Tía Paca (Tribunal Internacional de Arbitraje Para Asuntos Cinematográficos Anormales) se encuentran un tribunal, donde no falta el abogado acusador, encarnado por José Bódalo, ni los enjuiciados, denominados “encartados”. Éstos, cuando son llamados por su nombre real, se levantan y saludan en una curiosa

sustitución de los clásicos títulos de crédito. El abogado defensor solicita que se proyecte el cuerpo del delito, de modo que comienza la proyección con la primera de ellos... (p.27).

en los cuales se presenta el reparto a través de una escena narrativa comienza la acción de *Una de monstruos*, cuya trama se asemeja a *Una de miedo* no sólo en cuanto al género parodiado sino también por recaer su protagonismo en una pareja de enamorados que deciden adentrarse inconscientemente en un caserón de aspecto tenebroso.

Igualmente, *Una de indios* –concebida como una burla del cine neorrealista italiano– registra las imágenes de cocodrilos y tigres en un sutil guiño a *Una de fieras*. En el análisis de todas ellas resalta Olid (2013) el uso de las canciones como un recurso humorístico más, aspecto en el que como hemos visto coinciden otros estudiosos de su filmografía (véase Alonso, 2018), así como la arriesgada utilización de una voz en off que rompe la cuarta pared. A modo de cierre afirma este autor que “uno de los momentos más destacables, por las connotaciones extracinematográficas, se encuentra al final de la película cuando el juez afirma que el cine solo puede ser enjuiciado por el público y por la crítica, no por un tribunal” (p.28), explicando de qué manera las películas de García Maroto sufrieron habitualmente la incompreensión de las comisiones encargadas de calificarlas, y por tanto, de concederles ayudas y consiguientes ingresos económicos, pero que, sin embargo, en muchos casos contaban con el beneplácito de la crítica y el público.

Y es que corriendo el año 1955, los continuos rechazos censores, sumados a las dificultades para poder expresarse con un estilo propio, llevaron a nuestro protagonista –quien además tenía a su cargo una familia de cinco miembros– a plantearse firmemente el abandono de la industria del cine. No obstante, el ofrecimiento como director adjunto del primer filme norteamericano rodado en España, *Alejandro Magno* de Robert Rossen (1956), cambiará de nuevo radicalmente el rumbo de su trayectoria laboral. Al año

siguiente intervino en *Orgullo y pasión*, y aunque no se obtuvo el éxito deseado y “venciendo todos los recelos de los equipos de allí que consideraban a los técnicos españoles de segunda fila” (Herederó y Rodríguez Merchán, 2011, p. 197), su director, Stanley Kramer, alabó el sacrificio y dedicación del jienense –a quien rebautizó en adelante como Edy para la industria norteamericana-, afirmando en una celebración que “En toda obra se necesita a alguien que se entregue totalmente, en *Orgullo y pasión* ha sido Eduardo García Maroto. Por él, levanto mi copa”¹⁸².

Así empezó Maroto una estrecha relación con el cine *made in Hollywood*, al cual dedicaría los últimos quince años de su carrera colaborando como director adjunto o jefe de producción en títulos parcial o íntegramente rodados en España como, por ejemplo, *Salomón y la reina de Saba* de King Vidor en 1959, *Espartaco* de Stanley Kubrick en 1960, *El expreso de Von Ryan* de Mark Robson en 1965, *Villa cabalga* de B.Kulik (1968), *Patton* de Franlin J. Schaffner (1970) o *Hannie Caulder* de B. Kennedy (1971).

Por último, nos gustaría subrayar que García Maroto no abandonó en sus últimos años la búsqueda de un cine innovador y diferente -con la consecuente continuidad de enfrentamientos con la moralidad y censura de la época-, sino más bien al contrario, ya que la estabilidad económica que le permitía su trabajo para las productoras extranjeras le animó a emprender “una auténtica aventura ‘quijotesca’” (Herederó y Rodríguez Merchán, 2011, p.196). En 1960 había creado junto a Octavio Lieman la Fundación Española de Cine Infantil (FECI) y un año más tarde emprendía la producción de una serie de medimetrojes destinados a divulgar el personaje clásico de Don Quijote. A pesar del éxito cosechado por el primero de ellos, *Las aventuras de Don Quijote de la Mancha*

¹⁸² Comentario extraído de Caballero, J. y Mamerto López-Tapia, L. (directores) (2004). *Memorias de un películero* [documental]. España: Poker Films.

(1960)¹⁸³, en los festivales de Bilbao, Venecia y Cannes, no obtuvo el apoyo de ningún productor ni tampoco del gobierno español, quien –según Heredero y Rodríguez Merchán (2011)- destinaba las ayudas económicas al Centro Español de Cine para la Infancia, cuyo presidente, Pascual Cebollada, seguía en sus creaciones una línea “más oficialista” (p. 196). Este interés por el cine para niños ya se localiza en la obra de juventud de García Maroto, puesto que en 1933 produjo y ejecutó *Cuento oriental*, un cortometraje lamentablemente no conservado en el cual, siguiendo de nuevo las aportaciones de Heredero y Rodríguez Merchán (2011), utiliza “fondos filmados y transparencias para lograr el efecto de alfombras voladoras” (p. 195).

A modo de cierre tan solo nos falta decir que la importancia de este completo cineasta ha sido revalorizada por fortuna en las últimas décadas, incrementándose las actividades de divulgación, así como las publicaciones académicas en torno a su figura, siendo tal vez la más destacada hasta el momento la tesis doctoral elaborada por Miguel Alfonso Olid Suero bajo el título de *Eduardo García Maroto. Vida y obra de un cineasta español*.



[Fig. 32] Eduardo García Maroto (a la izquierda) durante un rodaje. Fuente: García Maroto (1998)

¹⁸³ Conservada entre los fondos de Filmoteca Española, esta cinta de 33 minutos de duración contó con el guion de Luis Matilla y Carlos Pahissa, y con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Miguel Mihura

“Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor, contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante... y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no conocíamos”¹⁸⁴

Resulta complicado escribir una reseña biográfica sobre Miguel Mihura Santos, ya que su labor como dibujante, guionista y dramaturgo es ingente y su aportación al legado cultural español, inmensa. Nos contentaremos, pues, con unas breves pinceladas sobre aquellos puntos más relevantes de su vida y obra, centrándonos en su ambigua relación con el cine. Recomendamos a este respecto la lectura de sus principales títulos literarios, así como la publicación de Moreiro (2004) para aproximarse al magnífico universo creador de esta figura clave de la literatura.

Miguel Mihura, y su hermano Jerónimo, pasaron su infancia rodeados de artistas en los bastidores de diversos teatros madrileños ya que su padre –de origen gaditano- había emigrado en 1902 a la capital con la intención de consolidar su triunfo en escena, anhelo que en buena medida se cumplió puesto que se mantuvo en activo desde 1885 hasta inicios de la década de 1920, formando en Madrid parte de la plantilla actoral fija del Apolo y posteriormente de la Compañía Lara para la interpretación de piezas de carácter breve como sainetes, zarzuelas y juguetes cómicos, principalmente de la pluma de los hermanos Álvarez Quintero y Arniches. A partir de 1921, tras una estancia en Buenos Aires, se centró en la escritura y en la gerencia de los teatros Rey Alfonso y Cómico. Esta estabilidad laboral posibilitó a su familia una existencia acomodada, aburguesamiento que se convertirá años más tarde en la clave del humor surrealista y paródico de Miguel Mihura.

¹⁸⁴ Palabras de Miguel Mihura recogidas en Calvo Teixeira, L. (director) (1983). *Ternura y fuerza de Miguel Mihura* [cinta cinematográfica]. España: *El arte de vivir*. RTVE.

Ejemplificando una vez más una realidad frecuente, la dispar inteligencia del joven dramaturgo no encajaba en el sistema escolar establecido y, para disgusto de sus progenitores, Miguel Mihura no fue nunca un buen estudiante. Terminado el bachillerato, y gracias a la influencia de su padre, se colocó en la Sociedad General de Autores y más tarde en la contaduría del teatro Rey Alfonso, labor que compaginaba con los estudios de francés, música y dibujo, aunque como nos recuerda Martín Terán (2005) “huyendo de lo academicista y la metodología, algo que venía aborreciendo desde el colegio, se interesó por los dibujantes y caricaturistas que publicaban en la prensa diaria semanal” (p.12). Su inagotable pasión por lo teatral y circense (según Martín Terán, 2005, Miguel Mihura siempre defendió que “el teatro y el circo representarían un lugar idílico, un refugio para aquellos que creen que la vida es algo más que un monótono trabajo en una oficina”, p.12), y su contacto prematuro con personalidades de la talla de Arniches, Muñoz Seca, Gómez de la Serna...-entre otros dibujantes, dramaturgos y periodistas- desencadenaron en la publicación de sus primeros trabajos cuando apenas tenía dieciséis años. A las primeras caricaturas sobre los estrenos teatrales en *Informaciones*, siguieron los dibujos eróticos de *Muchas gracias*, y las viñetas y chistes¹⁸⁵ de *La voz*, *El sol*, *Buen Humor* y especialmente de *Gutiérrez*, de cuyo director, K-Hito (Ricardo García López), Mihura confesó haber aprendido todos los ingredientes necesarios para el buen funcionamiento de una revista cómica, receta que aplicó posteriormente con gran éxito en *La ametralladora* y *La codorniz*.

Mientras Mihura desarrollaba y perfeccionaba su talento, entabló amistad con otros jóvenes necesitados, al igual que él, de una renovación profunda del humor y la comedia. Se trata del grupo conformado por Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, José López

¹⁸⁵ La firma de los dibujos se correspondía con el término Mihura, pero todos sus textos fueron registrados bajo el apellido materno, Santos.

Rubio, Fernando Perdiguero, Enrique Herreros, Álvaro de Laiglesia, Ramón Gómez de la Serna o Antonio de Lara (Tono), entre otros tantos, al que parte de la historiografía ha tenido a bien llamar “la otra generación del 27” y a quienes otorgan el privilegio de haber creado el humor contemporáneo, capaz de erosionar los cimientos de una sociedad burguesa a través de medios populares como las revistas o el cinematógrafo.

Mientras tanto, ajeno a la invención de esta etiqueta, Mihura mantiene su trabajo en las oficinas de los Jurados Mixtos del Ministerio de Trabajo, ocupación que le facilitó durante años un sueldo estable para seguir dedicándose a la ilustración y la literatura. Pero a comienzos de 1930 esta vida tan fructífera, a la par que bohemia, se vio truncada por una grave crisis en su enfermedad¹⁸⁶ –originada en la infancia y que le acompañó el resto de sus días- la cual le obligó a someterse a una intervención quirúrgica y a reposar durante tres años. A estos difíciles días se sumó la ruptura sentimental con su prometida¹⁸⁷ y la marcha de gran parte de sus amigos a Hollywood.

Según González-Grano de Oro (2005), José López Rubio, que en ese momento vivía en California, hizo balance de la situación de su buen amigo con las siguientes palabras:

Sus años de dolencia, de forzado reposo, a la edad justa en que la vida se muestra más apetecible para el hombre, le trajeron sobre su natural ebullición, aquello que años después iba a florecer plenamente: una hondura, una sensibilidad y una comprensión. Una sabiduría, en fin, para manejar la risa y una ternura para suavizarla” (p. 32).

Fueron además los días de gestación y redacción de la obra más emblemática de Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*, una comedia rupturista de sabor agri dulce para el

¹⁸⁶ Mihura sufría una fuerte coxalgia a raíz de una caída en bicicleta.

¹⁸⁷ Mucho relató el propio Miguel Mihura en varias entrevistas (por ejemplo, la realizada por Emilio de Miguel Martínez en 1977 y recogida en *El teatro de Miguel Mihura* o la póstuma de Gabriel de los Reyes que recoge Arturo Ramoneda en *Teatro completo. Prosa y obra gráfica*) y también mucho se ha escrito a posteriori sobre sus relaciones sentimentales, así como sobre su controvertida visión y trato de las mujeres, que le ha valido la consideración de mujeriego por algunos y de misógino por otros.

dramaturgo por la que sentía a la vez satisfacción y rechazo, ya que, aunque consideraba que era una obra libre de influencias y pionera en el panorama teatral español, no consiguió hasta 1952¹⁸⁸ que ningún empresario se atreviese a estrenarla por miedo a la incomprensión de su sentido del humor por parte del gran público:

Este estilo que yo tengo a una gran parte del público le resulta, así como un poco raro, y como yo escribo para el público —puesto que de él vivo siempre—, me llevo unos malos ratos terribles cuando veo que la gente apenas entiende nada de lo que pasa en mis funciones y de lo que dicen mis personajes [...]. Y comprenderían entonces esos críticos que a veces me reprochan seguir una línea que no es la mía, las razones que tengo para intentar hacer otro teatro más fácil. Creo honestamente que la señora o el caballero que pagan cuarenta pesetas por butaca tienen derecho a ser complacidos en sus gustos, a menos que estos sean repugnantes (Mihura, 1957).

De ella, dijo también el famoso dramaturgo que, sin proponérselo, y sin la menor dificultad, había escrito una obra vanguardista que no solo desconcertaba al espectador, sino que “sembraba el terror” en quienes la leían. Para él, sin embargo, era perfectamente comprensible (Moreiro, 2004).

Y ciertamente, Mihura impregnó sus posteriores creaciones de un tono más conservador y un humor más fácilmente comprensible —decisión tal vez también condicionada por el clima político en que le tocó vivir—, obteniendo por algunas de estas piezas cómico-costumbristas grandes reconocimientos a nivel nacional. Este fue el caso de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, *El caso de la mujer asesinadita*, *El caso de la señora*

¹⁸⁸ Se estrenó por vez primera con la compañía del Teatro Español Universitario en el Teatro Español de Madrid, dirigida por Gustavo Pérez Puig, realizándose 48 representaciones y obteniendo el reconocimiento de los espectadores más jóvenes y de algunos expertos. La crítica le concedió por ella su primer Premio Nacional de Teatro.

estupenda, Mi adorado Juan, Melocotón en almíbar, Maribel y la extraña familia, Ninette y un señor de Murcia, entre otros títulos.

Muchos de estas tramas fueron adaptadas a la gran pantalla (*Sólo para hombres* de Fernando Fernán Gómez, *Melocotón en almíbar* de Antonio del Amo o *Maribel y la extraña familia* de José María Forqué, todas en 1960), en ocasiones con la colaboración del propio Mihura, quien mantuvo una relación estrecha con el celuloide desde su más temprana juventud. En 1934, una vez recuperado de su larga convalecencia, Mihura, animado por su hermano Jerónimo¹⁸⁹, comienza a colaborar en los estudios CEA como adaptador de diálogos para los doblajes. Según relata Urrero Peña (2005), siendo adolescente participó como actor secundario en el rodaje de *La inaccesible* (1920) y *Víctima del odio* (1921) de José Buchs pero será a partir de la colaboración con su colega y amigo Eduardo García Maroto como guionista de las cintas que nos ocupan¹⁹⁰, cuando Mihura entre de lleno en el mundo del cinematógrafo. Será el responsable de la creación o revisión de los guiones -tanto de índole cómica como dramática- de buena parte de los títulos clave de la historia del cine español, colaborando con directores como, por ejemplo, Benito Perojo en *Los hijos de la noche* (1939) y *Yo no soy la Mata-Hari* (1949); Luis Marquin en *Yo soy mi rival* (1941); Antonio Román en *Boda en el infierno* (1942), *Intriga* (1942) y *El pasado amenaza* (1950); Rafael Gil en *La calle sin sol* (1948), *Una mujer cualquiera* (1949) y *¡Viva lo imposible!* (1947), o Luis García Berlanga en *¡Bienvenido, míster Marshall!* (1952).

¹⁸⁹ Jerónimo Mihura fue crítico cinematográfico, ayudante de dirección, director de doblaje y realizador.

¹⁹⁰ En 1936 colaboraron de nuevo en *La hija del penal*.



[Fig. 33] Ilustración promocional de *Un bigote para dos*. Fuente: El cine en la sombra (blog).

Mención aparte merece el título que coescribió y codirigió junto a su amigo Antonio Lara, *Un bigote para dos* en 1940. Se basa en una cinta de origen austriaco, *Unsterbliche melodien* de Heinz Paul (1935), que narra en tono melodramático la biografía de Johan Strauss pero que ambos comediógrafos doblaron de forma extraordinaria al estilo “codornicesco”, sustituyendo además la banda sonora original por composiciones de música castiza. Según Aguilar y Cabrerizo (2015), quienes han reconstruido este filme perdido, Enrique Jardiel Poncela –maestro y rival de Mihura- inició este formato cómico con *Celuloides rancios* en 1933 y *Mauricio o una víctima del vicio* en 1940.

Por otra parte, encontramos los filmes realizados junto a su hermano: *Don Viudo Rodríguez* (1935), *Castillo de naipes* (1943), *Cuando llegue la noche* (1946), *Confidencia* (1947), *Vidas confusas* (1947), *El señor Octavio* (1950) y *Me quiero casar contigo* (1951), quien tal vez por razones afectivas consiguió librarse de las mordaces y constantes críticas realizadas por Miguel Mihura a una industria cinematográfica que siempre consideró injusta en el trato a sus guionistas y a otros componentes del equipo creativo.

Valoraciones como la necesidad del respeto mutuo, de igual a igual, donde cada uno se encarga de sus funciones más –cual una pareja de baile-, acoplándose al otro (Urrero, 2005) o comentarios tan sarcásticos como que, en honor a la verdad y para ser justos,

“hay que reconocer que en la mayor parte de los casos el verdadero autor de una película es el director: se puede comprobar viendo la cantidad de películas estúpidas y sin personalidad que se proyectan" (Lara y Rodríguez, 1990), ponen de manifiesto la visión adversa que Miguel Mihura tuvo de los entresijos productores del séptimo arte.

Cansado de los continuos retoques –coaccionado por la censura o incluso la autocensura- a los que eran sometidos sus textos por los principales responsables de los procesos de producción y rodaje, Mihura llegó a replicar con ironía en una entrevista (¿Quién es el verdadero autor de una película?, Encuesta de *Índice*, nº 50, 15 de abril, 1952, recogida en Ferri, 1996) que

Algunas veces el director es más modesto y, no sintiéndose con fuerzas suficientes para cambiar, ampliar y alterar todo el trabajo del guionista, pide ayuda y colabora con el productor, con el ayudante, con la señora del ayudante, con la estrella y con el señor grueso que pasa por allí, alejándose entonces agradecido pero exhausto de la gran pantalla (p. 8).

Por último, Miguel Mihura falleció en octubre de 1977 en San Sebastián, ciudad donde residía desde los tiempos de la Guerra Civil¹⁹¹ -tras un breve exilio en Toulouse- y donde siempre consideró estar entre amigos. Desde allí dirigió la conocida revista falangista de humor gráfico, *La Ametralladora*, donde colaboraron también Herreros, Tono, Neville, Pico y Laiglesia; y fundó la célebre *La Codorniz*, cuya línea editorial traspasaría años más tarde a su amigo y colaborador Álvaro de Laiglesia para dedicarse de pleno a su pasión, el teatro. En 1975 es elegido miembro de la Real Academia de la Lengua, cargo que no

¹⁹¹ Reducidos sus ingresos al mínimo y con la familia dividida (al estallar el conflicto bélico él residía junto a su madre en Madrid, mientras su hermano estaba trabajando en Cádiz), y las amistades igualmente distanciadas por culpa de las trincheras, Mihura decide “pasarse” a la zona nacional. Considerado oficialmente “inútil” a razón de su pasada enfermedad, la marcha se demoró más de medio años, pero, finalmente, acompañado de su madre partieron en autobús hacia Albacete; luego en tren hacia Valencia y, finalmente, en avión, a Toulouse” (González-Grano, 2005, p.38).

le dio tiempo a ejercer y en relación al cual su inseparable amigo “Tono”, Antonio de Lara, le remitió estas ingeniosas palabras, a nuestro parecer muy acertadas para comprender la naturaleza y la visión de la literatura -al menos aquellas que se permitió mostrar públicamente- de nuestro protagonista:

Tengo entendido que dentro de unos días se decide tu candidatura para ocupar ese sillón de la Academia que, parece ser, no tiene a nadie que se le siente encima en este momento y me aterra la idea de que te lo adjudiquen [...], no entra en mi cabeza el que tú te levantes a una hora prudente y te vayas a la calle de Felipe IV y te sientes en un sillón a inventar palabras, con las de ellas que hay en el diccionario que nadie usa para nada [...]. Por otra parte, ¿tú te imaginas lo que será ser académico? Yo no lo he sido nunca pero me figuro que ya no podrá uno escribir como quiera...Que no, Miguel, que no. Que si ahora te vas a poner a escribir como don Benito Pérez Galdós o como doña Emilia Pardo Bazán, no juego. Recapacita, reflexiona, medita, cavila, repiensa, considera, concéntrate, ensimísmate, rómpete los cascos, devánate los sesos, tiéntate la ropa, entra en ti mismo y comprenderás que por ese camino no vas a ninguna parte, porque pronto te da un aire y te quedas académico para toda la vida” (Tono, 15 de abril de 1975. Carta a Miguel Mihura. *ABC*. p.21).

Daniel Montorio

Daniel Montorio Fajó y Eduardo García Maroto se conocieron durante el rodaje de *¡Viva Madrid que es mi pueblo!*, un interesante filme realizado en 1928 por Fernando Delgado en el que Maroto se encargó de la segunda cámara -además de encarnar al personaje secundario de Alfredo- y Montorio se responsabilizó de la composición para el acompañamiento musical. Pocos años más tarde se reencontraron en el equipo técnico de *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931), asumiendo en esta ocasión el jienense el montaje de la cinta y siendo para nuestro biografiado (junto a Jaume Uyà) su primer trabajo para el cine parlante. Los dos jóvenes forjaron durante estos años una amistad que les llevó nuevamente a colaborar en *La hija del penal* (1935), *Los cuatro robinsones* (1939), *Oro vil* (1941), *Mi fantástica esposa* (1943) o *Tres eran tres* (1954), todas ellas dirigida por Maroto.

Daniel Montorio había sido introducido en el mundo de la música desde muy pequeño por su padre, un hombre humilde que se ganaba la vida como portero de finca y contribuía como guitarrista al conjunto de la Rondalla Sertoriana de Huesca. El joven Montorio aprendió solfeo, flauta y piano con diferentes maestros, estudios que compaginaba con el reparto (en compañía de su padre y una de sus hermanas) del periódico *Diario de Huesca* a fin de aligerar las cargas de la economía doméstica. En 1914, cuando tan solo tenía diez años, accedió a la Banda Municipal oscense y empezó a ejercer también como músico de acompañamiento al piano en las proyecciones del Cinema Pardo (Palacio de la Luz). Según Barreiro (2004), esto último le permitió una soltura y una capacidad de improvisación claves en su exitosa trayectoria posterior. Recién entrada la adolescencia¹⁹², lo encontramos actuando como parte de un sexteto -bautizado

¹⁹² Barreiro (2004) data el hecho en las cercanías de 1920.

comercialmente con su apellido- en el Casino, el Teatro Principal y el Odeón de su ciudad natal, y posteriormente en una de las primera *jazz-band* del país.



[Fig. 34] Montorio (el segundo por la derecha) en una gira con su jazz-band (1920 c.a).
Fuente: Javier Barreiro (blog).

El fallecimiento de su progenitor en 1918 incrementó las dificultades monetarias para su madre y sus cinco hermanos, ante lo cual Montorio decidió multiplicar sus actuaciones tanto en espectáculos de música ligera como en aquella más seria. Con este objetivo se dispuso a aprender un nuevo instrumento, el órgano, en cuyas clases con el sacerdote Ignacio Llauradó conoció a Teresa Bigas, sobrina alojada temporalmente en casa del organista y mujer de quien se enamoró el joven músico y con quien más adelante contrajo matrimonio y fundó una familia.

En 1921 consigue el cargo de segundo organista de la catedral y un año más tarde, gracias a la ayuda desinteresada de Ramón Mayor, obtiene una beca de la Diputación de Huesca para ampliar su formación en el Conservatorio de Madrid, recibiendo también una pensión anual por parte del ayuntamiento municipal. Montorio marchó, pues, a la capital –dejándole a su familia el dinero de la pensión-, donde vivió durante sus años de estudiante con los ingresos obtenidos por sus incesantes actuaciones en el teatro Infanta, en la academia de variedades del maestro Barbero, en casinos y cabarets, en el Palacio de

Hielo, en el Liceo de la Música... Son los años también de sus primeros proyectos como compositor (*Himno al árbol* de 1924), sin dejar por ello de priorizar en ningún momento sus estudios oficiales, los cuales finalizó en 1924 ejerciendo en consecuencia durante siete años como profesor auxiliar de armonía en el conservatorio. Mientras tanto profundiza sus conocimientos en composición junto a Joaquín Torina y Emilio Vega, cosechando su primer éxito con el estreno de la zarzuela *La moza de la alquería* (*Altar castellano*) en el Teatro Victoria de Barcelona en 1928. Ese mismo año consigue por oposición la plaza de saxofonista en la Banda de Alabarderos¹⁹³, hecho que le permitió contactar con figuras relevantes del círculo monárquico y formar una orquesta para los eventos sociales de la realeza.

El estallido de la Guerra Civil le sorprende en Barcelona, donde unos meses antes Montorio había resuelto centrar su carrera en la composición musical cinematográfica. Desde principios de la década, ya había participado en varios títulos de importancia dentro de la historia del cine español como las cintas de Benito Perojo *¡Se ha fugado un preso!* (1934) y *El negro que tenía el alma blanca* (1934); *La Dolorosa* (1934) y *¡Centinela, alerta!* (1936) de Jean Grémillon (1934), *La hija de Juan Simón* de José Luis Sáenz de Heredia (1935) o *El bailarín y el trabajador* de Luis Marquina (1936), además de otras obras¹⁹⁴ y de las citadas colaboraciones con Maroto; pero esta decisión será alterada en la década de los cuarenta, una etapa vital convulsa para el compositor y distinguida por una producción más centrada en el teatro musical¹⁹⁵: *Una rubia peligrosa* (1942), *Una noche contigo* (1943), *El hombre que las enloquece* (1945), *Róbame esta noche* (1947), *Lucas*

¹⁹³ Con la llegada de la II República es renombrada como Banda Republicana, ocupando Montorio el cargo de capitán.

¹⁹⁴ Montorio trabajó junto a casi la totalidad de cineastas de comedia de su época: Benito Perojo, José M^a Castellví, Francisco elías, Alfonso Benavides, Florián Rey, Jean Grémillon, Edgar Neville, Luis Marquina y Eduardo García Maroto.

¹⁹⁵ Uno de sus hermanos, Pedro, quien desarrolló su carrera como violinista en Cuba, aparece en estos años como firmante de varias composiciones creadas en realidad por Daniel Montorio, estrategia trazada por ambos para beneficiarse de ciertos trámites legales de la SGAE.

de Madrid (1947), *A La Habana me voy* (1948), *Un pitillo y mi mujer* (1948), *Los tres maridos de Eva* (1950), o *Tentación* (1951). En opinión de Barreiro (2004), tal vez Montorio encontró en el trabajo individual una vía de escape a los dolorosos contratiempos de su vida personal: enviudó en 1944, perdió a su hija de quince años en 1947, a uno de sus mejores amigos al año siguiente y a su hija mayor en 1952, cuando esta había cumplido tan sólo veintidós años¹⁹⁶. Además, le encontramos colaborando en *Oro vil* y *Mi fantástica esposa* con su incondicional García Maroto, un director junto a quien Alonso (2018) afirma que “La trayectoria del compositor en el cine estuvo ligada a los mejores directores del momento, destacando sus trabajos con Eduardo G. Maroto [...] ambos realizaron importantes contribuciones a la definición de la comedia cinematográfica española” (p.223).

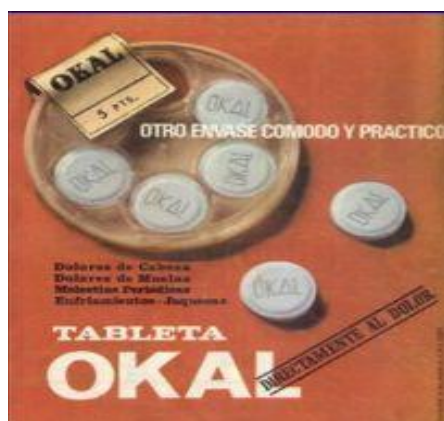
Afortunadamente, Montorio tuvo la oportunidad a los cuarenta y ocho años de rehacer su vida personal junto a Maruja Paso, una tiple cómica y segunda vedette, a quien conocía desde más de una década a través de su padre, el dramaturgo y empresario teatral Antonio Paso y Cano¹⁹⁷. Este acontecimiento y suponemos que el natural paso del tiempo, dio lugar a una nueva etapa dinámica y provechosa durante la cual ocupó el puesto de director musical de las compañías discográficas Montillaz y Columbia, constituyó el sello Montorio para editar sus propias composiciones, estrenó nuevos títulos para la escena musical (*Tengo momia formal* en 1952, *Dos lunas de miel* en 1953, *Ronda española* en 1957, *Al rico bombón Eladio* en 1959, *Tu mujer es cosa mía* en 1960, *Este y yo, sociedad limitada* en 1960, *Las moninas de Velázquez* en 1961, *Tres hombres para mí sola* en 1964, *De Madrid al cielo* en 1966, *¿Quién me compra un lío?* en 1967, *Una viuda de estreno*

¹⁹⁶ La donación de cintas caseras realizada por Ángel Montorio, sobrino del compositor, a la fototeca de la Diputación Provincial de Huesca y su posterior estudio por Garcés Constante (2010) han permitido conocer con mayor detalle la vida familiar de Daniel Montorio.

¹⁹⁷ Autor de más de 250 títulos entre revistas y zarzuelas, este prolífico libretista y colaborador activo de la Sociedad General de Autores es recordado con afecto en el mundo del teatro por la fundación del Montepío de Autores Españoles para la protección de artistas incapacitados y sus descendientes.

en 1968, *Bésame esta noche* en 1975 o *Estoy hecho un mulo* en 1976), compuso canciones para los afamados Alfredo Kraus, Nati Mistral, Imperio Argentina o Antonio Molina, dirigió la Orquesta de Cámara de Madrid y los Coros de Radio Nacional de España, colaboró musicalmente en varios programas de televisión sobre zarzuela y revista, y por supuesto se responsabilizó nuevamente de la dirección musical de numerosos filmes como, por ejemplo, *El pescador de coplas* de Antonio del Amo (1953), *Pasaporte para un ángel* de Javier Setó (1953), *La danza de los deseos* de Florián Rey (1954), *Mañana cuando amanezca* de Javier Setó (1955), *Cruz de Mayo* de Florián Rey (1955), *Suspiros de Triana* de Ramón Torrado (1955), *Malagueña* de Ricardo Núñez (1956), *El Cristo de los Faroles* de Gonzalo Delgrás (1957), *Adiós, Mimí Pompón* de Luis Marquina (1960), *Café de Chinitas* de Gonzalo Delgrás (1960), *La viudita naviera* de Luis Marquina (1961), *Bochorno* de Juan de Orduña (1962), *Relevo para un pistolero* de Ramón Torrado (1964), *Mi canción es para ti* de Ramón Torrado (1964), *El padre Coplillas* de Ramón Torras (1968), *Amor a todo gas* de Ramón Torrado (1969), etc.

Hasta su muerte en 1982, Montorio se mantuvo activo en el área de la composición musical y su naturaleza curiosa e innovadora le llevó también a adentrarse en el mundo de la televisión con la creación de sintonías como la de las tabletas Okal o el pegamento Imedio.



[Fig. 35] Cartel y fotograma del spot publicitario de tabletas Okal.
Fuente: www.fonotecaderadio.com

El equipo artístico

Aunque son varios los actores y las actrices que colaboran en los cortometrajes de la trilogía -buena parte de ellos amigos y conocidos del jienense- dedicaremos unas líneas a algunos de los intérpretes con mayor trayectoria profesional: Luciano Díaz, Erasmo Pascual, Joaquín Bergía y Francisco Melgares, así como a Jaime García Herranz quien en realidad desarrolló el *grosso* de su carrera como guionista.

Luciano Díaz interpretó papeles secundarios para el cine hasta 1960, destacándose su colaboración con Edgar Neville en títulos como *Correo de Indias* (1942), *Domingo de carnaval* (1945) o *El crimen de la calle bordadores* (1946) o su participación en 1952 en el propagandístico musical de Ladislao Vajda, *Ronda española*. Más tarde compartió cartel con Miguel Gila en *El hombre que viajaba despacito* de Joaquín L. Romero Marchent en 1957, bajo cuyas directrices repitió un año más tarde en *El hombre del paraguas blanco*, retirándose de la gran pantalla con papeles de índole menor en *Los clarines del miedo* de Antonio Román en 1958, *Salto a la gloria* de León Klimovsky en 1959 y *Compadece al delincuente* de Eusebio Fernández Ardavín en 1960. En *Una de fieras* interpreta al personaje de Mulunga I y en *Una de miedo*, al Tramoya.

Por otra parte, encontramos interpretando a Boris Carlofito y al director de *Y ahora... Una de ladrones*, al gallego Erasmo Pascual Colmenero -asentado en Madrid desde los años veinte donde debutó como actor teatral- quien permaneció activo en la gran pantalla encarnando personajes secundarios desde 1934 hasta su fallecimiento en 1975. Fue un actor muy prolífico que colaboró en más de 150 títulos entre cortometrajes, largometrajes y series de televisión, además de sus papeles en exitosas obras de teatro como, por ejemplo, *La casa de las chivas* de Jaime Salom, *Al final de la cuerda* de Alfonso Paso o *El teatrillo de don Ramón* de José Martín Recuerda. Son tantas las actuaciones destacables de este “buen actor genérico” –como se conocía entonces a los actores no protagonistas-,

por cierto, compañero sentimental durante casi cuarenta años de la también notoria Rafaela Aparicio.

Nuestro galán misterioso de *Una de miedo* –quien aun con su elegante figura y su buena voluntad poca ayuda brinda a los protagonistas- es en realidad Joaquín Bergía Torres, un actor madrileño que también supo adaptarse a los cambios sociopolíticos del país y mantener una extensa y rica carrera cinematográfica desde 1927 hasta 1970, colaborando en destacados filmes como *Al Hollywood madrileño* de Nemesio Sobrevila (1927), *El destino se disculpa* de José Luis Sáenz de Heredia (1945), *El negro que tenía el alma blanca* de Hugo del Carril (1951), *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga (1953) o *Ninette y un señor de Murcia* de Fernando Fernán Gómez (1966), entre otros.

Su compañero de reparto, Francisco Melgares Prado, quien en el “terrorífico” corto consigue el amor de la chica, y que repitió bajo las órdenes de su amigo García Maroto en *Y ahora... Una de ladrones* (1935) y en *Mi fantástica esposa* (1944) -tal vez ambos actores se conocieron en 1930 durante el rodaje de *48 pesetas de taxi* de Fernando Delgado¹⁹⁸-, falleció por desgracia con tan solo 46 años de edad en 1951, habiendo siendo un asiduo colaborador en varias cintas de Ignacio F. Iquino como *El obstáculo* (1945), *Una sombra en la ventana* (1945), *Aquel viejo molino* (1946) o *Noche sin cielo* (1947), así como habiendo participado en la brillante producción de Florián Rey, *Morena Clara* (1936), entre otros títulos.

A modo de cierre, dedicamos unas líneas al valenciano Jaime García Herranz, quien, tras probar suerte frente a las cámaras junto a Eduardo García Maroto en *Una de fieras*, *La hija del penal* y *Y ahora... Una de ladrones*, desarrolló su carrera en la postguerra principalmente como guionista cinematográfico a raíz del éxito de las afines al nuevo

¹⁹⁸ En esta comedia, además de la interpretación de un personaje secundario se acredita a García Maroto como asistente de cámara.

régimen¹⁹⁹ *¡A mí la legión!* (1942) y *Misión blanca* (1945) de Juan de Orduña, aunque también vivió una efímera trayectoria como autor teatral en la compañía de Ángel Torres del Álamo. Según la base de datos de la Biblioteca Nacional²⁰⁰, se le atribuye la participación como escritor en cincuenta y ocho obras, veinticuatro de ellas de índole cinematográfica. Sus guiones fueron premiados en varias ocasiones por el Sindicato Nacional del Espectáculo (*Cuando el pasado muere*, Orgullo de Manuel Mur Oti en 1953, *La cesta* de Rafael J. Salvia en 1965, *Fray Escoba* De Ramón Torrado en 1961 y *El hotel de los pobres*)²⁰¹ y alcanzó renombre en géneros como el folclore (*Brindis al cielo* de José Buch en 1953 y *Bajo el cielo andaluz* de Arturo Ruiz-Castillo en 1959) o el llamado “cine con niño” (*El sol sale todos los días* y *El ruiseñor de las cumbres*, dirigidas por Antonio del Amo en 1956 y 1958 respectivamente, o *Un rayo de luz* de Luis de Lucia en 1960). Junto a Julio Buchs, Fernando Fernán Gómez y Eduardo García Maroto fundó en 1952 la Cooperativa de Cinema de Madrid, contribuyendo a la producción –entre otras cintas- de la segunda trilogía paródica del cine hollywoodiense compuesta por las ya comentadas *Una de monstruos*, *Una de indios* y *Una de pandereta*. Obtuvo en tres ocasiones la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos por sus guiones para *Tres eran tres* de Eduardo García Maroto en 1955, *Molokai, la isla maldita* de Luis Lucia en 1962 y *Fray Escoba* de Ramón Torrado en 1961.

Finalmente, en cuanto al reparto femenino de estas cintas, Gloria de Granada (Agripina en *Una de fieras*), Elena Wright (Mary en *Una de miedo*) y Sahara de María (La Kuski de *Y ahora...Una de ladrones*); un reparto de hecho notablemente menor en número

¹⁹⁹ Francisco Melgares Prado “se convierte en un especialista en temas que resultaban gratos a las esferas dirigentes del cine del franquismo: la exaltación militar, la apología religiosa y la fábula moralista para público infantil, servidos a directores fieles al régimen como Orduña, Rafael J. Salvia o Luis Lucia” (GEA Gran Enciclopedia Aragonesa).

²⁰⁰ Consultado en <http://datos.bne.es/inicio.html>

²⁰¹ Los proyectos de *Cuando el pasado muere* y *El hotel de los pobres* no se materializaron finalmente en las pantallas, de ahí que no indiquemos director y año de realización.

respecto a los actantes masculinos (no olvidemos que la mayoría eran amigos del realizador y compañeros del Club Cultura Deportiva), apenas hemos podido encontrar información. Sin embargo, les dedicaremos a sus personajes algunas líneas en el apartado del discurso fílmico, cuando esto nos facilite una mejor comprensión del filme.

El discurso fílmico

De la lectura de varios pasajes de su autobiografía, *Aventuras y desventuras del cine español* (tómese como ejemplo la afirmación “Los éxitos de mi trilogía *Una de...* habían encajado perfectamente entre los profesionales, la crítica y el público”, p.88), se desprende que García Maroto concibió *Una de fieras*, *Una de miedo* y *Y ahora... Una de ladrones* como una serie continuada de cortometrajes cómicos. Por este motivo, hemos decidido respetar este vínculo y proceder a un análisis conjunto de los tres títulos que, según el parecer de varios autores consultados y el nuestro propio, presentan interesantes características comunes. El lector observará que en nuestro estudio las referencias son mucho más abundantes al respecto de las dos primeras cintas, *Una de fieras* y *Una de miedo*, ya que el metraje parcialmente conservado de la última de ellas, el cual además se encuentra en bastante mal estado de sonido e imagen, nos impide constatar la coexistencia o no de algunos de los aspectos analizados.

Organizaremos, pues, este apartado alrededor de los siguientes ejes temáticos: el reparto; la hipertextualidad y el metadiscurso (dos aspectos de la narratividad); y el lenguaje audiovisual, complementándose con un decoupage de cada uno de los títulos.

EL REPARTO

Aclarado este punto, el primer rasgo común que apreciamos en la trilogía es la casi coincidencia de los repartos técnico y artístico con nombres como Miguel Mihura, Daniel Montorio, Luciano Díaz, José María Torres, Paquito Melgares o Erasmo Pascual, entre otros. No olvidemos que se trataba de un grupo de colegas y amigos procedentes de los estudios CEA-Tobis, que a su vez “echaban mano” de otras personas de su entorno privado dispuestas a participar de un modo u otro en las películas sin obtener apenas beneficio económico:

la entrega absoluta de aquellos muchachos [refiriéndose a los atletas del club deportivo Gimnástica Española, donde también entrenaba Maroto, y que participaron en *Una de fieras*] así como el entusiasmo con que actuaron, pues sólo recibían cinco pesetas diarias pero tenían que someter su cuerpo a una manteca de cacao y encima una capa de negro de humo” (García Maroto, 1988, p. 82).

Por otra parte, fueron también similares las condiciones de financiación y rodaje de las cintas –especialmente de las dos primeras-, realizadas con un escaso presupuesto (aumentó progresivamente de las 14.000 a las 18.000 pesetas), normalmente obtenido de la generosidad de amigos y familiares. Además, fueron filmadas todas ellas en las galerías altas, corredores y jardines de los estudios CEA, aprovechando las horas libres por fallos de clientes o días festivos, llevando en ocasiones a Maroto y su equipo a jornadas diarias de casi veinte horas (García Maroto, 1988, p. 84). Pero, como ya hemos comentado en el apartado de la crítica, el esfuerzo e ingenio de este grupo de jóvenes apasionados y de sus mecenas tuvo su recompensa de forma inmediata en las taquillas de las salas de exhibición y en las páginas de diarios y revistas donde una buena parte de los críticos de la época elogiaron con creces las virtudes cinematográficas del cineasta jienense.

Para terminar, nos gustaría compartir algunas consideraciones respecto a las intérpretes de esta trilogía. Como hemos dicho anteriormente, solamente son tres las actrices que participan en estos cortometrajes y, aunque todas carecen de un perfil psicológico mínimamente elaborado, su importancia en la trama sí es significativa por ser –una vez más- el objeto de deseo (consciente o inconscientemente) de los personajes masculinos, condicionando la voluntad o empujando sus acciones de estos. Así, por ejemplo, Agripina, la jefa tribal de *Una de fieras*, despierta al instante el interés sexual de la pareja de cazadores (a los cuales, ante la excitante visión de la danzante, no parece preocuparles su inminente destino de perecer quemados en la hoguera); o Mary, el estereotipo de mujer

dependiente, débil y asustadiza –frente al vigor, la independencia y la sexualidad liberada que encarna Agripina-, y por cuya salvaguarda alardean los egos de ambos protagonistas masculinos, se convierte en un ser sin iniciativa ninguna. Más difícil nos resulta valorar el personaje de La Kuski en *Y ahora... Una de ladrones*, ya que el estado de conservación de la cinta imposibilita entender bien el argumento, mas su papel en la escena transcurrida en la taberna de El gato negro no parece diferir en exceso del de su salvaje compañera. Su función: cautivar al inventor con sus encantos, en línea con las mujeres fatales prototípicas del cine negro. De ahí, que el narrador se refiera a ella como La Vampiresa Maruja.

En definitiva, tipos de mujeres inventados e idealizados por y para la mentalidad masculina-cada hombre según sus carencias afectivas y emocionales-, modeladas a los gustos, no solo de los personajes de ficción que las acompañan, sino también de los espectadores que pasivamente las “consumen” desde sus butacas.

Al tratarse de cintas cómicas y además de complemento, es verdad que tampoco los personajes masculinos despliegan una profundidad o complejidad de carácter destacable, e incluso algunos de ellos no consiguen tampoco escapar de ciertos convencionalismos del género cinematográfico. No obstante, en líneas generales no se nos muestran tan encorsetados, muy probablemente porque ellos no necesitan encajar a la perfección con los ideales de sus creadores para ser valorados, más allá, por supuesto, de las necesidades estrictamente narrativas.

LA HIPERTEXTUALIDAD Y EL METADISCURSO

Ahora bien, llama más nuestra atención la presencia de algunos elementos comunes en lo referente a la narratividad de estos títulos, tales como su hipertextualidad –donde juegan un importante papel los números musicales y que reafirma nuevamente la influencia del cine *made in Hollywood* en la España de 1930- o su dimensión metadiscursiva.

Como el lector ya conoce, hemos desarrollado ambos conceptos en el marco teórico de forma que destinaremos las siguientes páginas a concretar cómo se exhiben estos recursos en la trilogía de García Maroto.

Desde luego, y a pesar de la estimación tan positiva que en el momento despertaron sus cintas entre la crítica, García Maroto no fue el primer cineasta español que utilizó la parodia como recurso narrativo. A los ya mencionados, Peladilla y Pedro Elviro -tal vez situados a medio camino entre la imitación de otros iconos del cine²⁰²-, podríamos añadir *48 pesetas de taxi* de Fernando Delgado (1929), puesto que, aunque tan solo se conservan de esta cinta algunas fotografías del rodaje y promocionales, según las reseñas de varios autores y de Filmoteca Española, debió ser una de las primeras películas nacionales donde se satirizó el cine norteamericano, en esta ocasión a través de escenas paródicas del western. La pérdida o destrucción de un elevadísimo porcentaje de las películas rodadas durante las primeras décadas de nuestro cine -situación agravada por la autovaloración negativa a nivel de calidad y significación histórica que lamentablemente nos ha caracterizado en muchos períodos-, nos dificulta la búsqueda de otros títulos, aunque, probablemente, debió existir un buen número de ellos entre la producción nacional ya que los textos satíricos forman parte de nuestra tradición literaria (el sainete, el juguete

²⁰² A estos ejemplos, se sumaría la comentada en este estudio *El faba de Ramonet* de Andreu i Moragas (1934), en la cual Julio Espí quizás inspiró su personaje en las interpretaciones de Stan Laurel o Larry Semon.

cómico, el astracán o la astracanada...), así como el *burlesque*²⁰³ lo formaba de la literatura norteamericana: “[el *burlesque*] incorpora los factores destacados de cualquier tipo de relato y los conduce al ridículo, o los critica presentándolos de un modo absurdo o grotesco, incongruentes con respecto a las intenciones serias del trabajo original” (Gunning, 1985, p.31), habiéndose podido producir, pues, en ambos casos un trasvase de tipos, situaciones o ambientes entre las fuentes literarias y la gran pantalla, siendo el teatro un mediador fundamental en la gran mayoría de ocasiones. Respecto a nuestro cine, Del Amo (2009) afirma que “siempre ha gustado de ironizar sobre un género cinematográfico, sobre un ambiente determinado o sobre los tropiezos de un personaje ibérico” (p.24), pero sus reflexiones giran en torno a producciones más recientes y no nos ofrece ningún título previo a la trilogía de Maroto.

Sea como fuere, recordemos que García Maroto parodió en estas cintas tres de los “géneros” de mayor producción y consumo en los Estados Unidos a lo largo de la década de los treinta: el cine de aventuras, las películas de gánsters, y las historias de terror gótico o de monstruos; hibridando cada uno de ellos con la apuesta por excelencia de inicios del cine sonoro: lo musical. Como se menciona casi constantemente a lo largo de este y otros análisis fílmicos -concepto además desarrollado con detalle en uno de los capítulos del nuestro estudio-, un elevadísimo porcentaje de las películas estrenadas en las salas españolas durante los años treinta estaban firmadas con el distintivo de *made in Hollywood*, una rúbrica que era entendida por muchos espectadores, distribuidores e incluso periodistas como garantía de calidad artística. Deducimos de ello que nuestro

²⁰³ Según Pinel (2006), “El término burlesco posee la misma raíz que la palabra burla. En el siglo XVII, designaba un género literario que parodiaba los temas nobles y la epopeya [...] Mientras la comedia intenta divertir mediante el retrato costumbrista y presenta a personajes con un enfoque realista, lo burlesco se nutre de efectos cómicos inesperados y fulgurantes (gags) que, furtivamente insertados en el relato, crean un universo absurdo e irracional. La frontera entre los dos géneros resulta a menudo incierta” (p.51) y “En la misma orientación que el burlesco, utiliza [el cine] la risa del espectador cómplice para desmontar los mecanismos y los procedimientos de un material cinematográfico conocido” (p.226)

cineasta debió visionar también muchas de estas producciones, eligiéndolas consciente o inconscientemente como referentes textuales para sus cortometrajes, ya que muy probablemente era sabedor de que una gran mayoría de sus contemporáneos reirían con estas parodias al compartir el mismo imaginario colectivo. En palabras de Pinel (2006):

La película de parodia exige una complicidad entre el realizador y el espectador. Supone el conocimiento común de la obra parodiada que es pasada por el filtro de lo burlesco, generando sus artificios y dejándola exceder su énfasis excesivo. Paradójicamente, esta profanación constituye, en el mejor de los casos, un acto de amor hacia la torturada, que suele superar siempre a su favor esta prueba de fuego (p.227)

En base a esta idea, dedicaremos las siguientes líneas a establecer comparaciones, es decir, a intentar delimitar las referencias y los referentes textuales entre algunos de los títulos de éxito norteamericanos de los años veinte y treinta, y los personajes, ambientes o situaciones paródicos de la trilogía de García Maroto. Obviamente, al menos hasta la fecha, no existe documento alguno (o mejor dicho no existe conocimiento del mismo por nuestra parte) que nos permita asegurar que el jienense o sus compañeros del equipo técnico habían visionado o no ciertos títulos, de manera que basaremos nuestra selección en aquellas cintas de gran eco social y que se habían estrenado en las salas de cine de Madrid²⁰⁴, localidad donde residía entonces García Maroto.

²⁰⁴ Referenciamos en cada caso los diarios o revistas consultados en los fondos hemerográficos de distintas instituciones. Debemos también recordar que, para la realización de estos guiones, Miguel Mihura reaprovechó a veces fragmentos de relatos o tiras que ya había publicado en algunas revistas cómicas con las cuales colaboraba en esos años.

Una de fieras

Por respetar el orden cronológico, comenzaremos con *Una de fieras*, título exhibido en las salas del cine Panorama el 17 de diciembre de 1934. En esas fechas ya habían transitado con éxito por las salas españolas grandes títulos del género de aventuras como *Al este de Borneo* de Georgen Melford (1931), *Trader Horn* (1931) y *Tarzan de los monos* (1932) de W.S. Van Dyke, o *King Kong* (1933) y *El hijo de Kong* (1933) de Ernest B. Schoedsack (1933)²⁰⁵. Varias son las referencias localizadas en cuanto a su estreno en carteleras y revistas cinematográficas como, por ejemplo, el reportaje de Antonio de Salazar en *Cinegramas* (20), pp. 32-33 o la reseña –bajo el pseudónimo de El gato con gafas– para *Sparta* (11), p. 5. Más difícil resulta corroborar la presencia en nuestros cines de otras cintas ambientadas en la selva pertenecientes al período mudo como *The son of Tarzan* de Arthur J. Flaven y Harry Revier (1920), *Adventures of Tarzan* de Robert F. Hill y Scott Sidney (1921), *Trailing African Wild Animals* de Martin E. Johnson y Dia Johnson (1921), *The Gorilla Hunt* de Ben Burbridge (1926), *Chang* de Merian Cooper y Ernest B. Schoedsack (1927), *The King of the jungle* de Webster Cullison (1927), *Perils of the jungle* de Jack Nelson (1927) y un largo etcétera. En la década de los treinta, algunas productoras siguieron explotando el filón de esta variedad del cine de aventuras tanto en la modalidad de largometrajes (*Tarzan de Tiger* de Henry MacRae (1930), *Africa Speaks!* de Walter Futter (1930), *A Daughter of the Congo* de Oscar Micheaux (1930), *Explores of the Word* de Harold Noice (1931), *The savage girl* de Harry L. Fraser (1932), *Aventuras en la selva* de Andrew L. Stone (1932), *Jungle Mistery* de Roy Taylor (1932), *Tarzán de las fieras* de Robert F. Hill (1933), *Fury of the jungle* de Roy William Neill (1933), entre otros muchos), como en seriales²⁰⁶ y en cortometrajes cómicos, estos últimos bien en

²⁰⁵ De la codirección de *King Kong* se ocupó Merian C. Cooper.

²⁰⁶ Este formato -heredero del folletín decimonónico- se utilizaba ya en el período silente para acompañar, junto a noticiarios, cortometrajes o *cartoons*, los largometrajes en torno a los cuales giraban las sesiones de

títulos de ficción como *Wildest Africa* de 1929, o bien en los de animación producidos por Walt Disney y Warner Bros, cuyas divertidas creaciones no pudieron escapar de los sugestivos peligros y los seductores y variados ritmos musicales de la selva: *Alice in the jungle* (1925), *Wildest Africa* (1929), *Cannibal Capers* (1930), *Monkey Melodies* (1930) o *Congo jazz* (1930), entre otros muchos.

Asistimos, pues, durante estas décadas a un auténtico *boom* del cine de aventuras ambientado en lugares exóticos -mención aparte tendrían con la llegada del sonido óptico las películas de capa y espada, o en menor medida aquellas que narran gestas aéreas-. Considerando que no es este el momento ni el lugar para profundizar en todas ellas, haremos referencia tan solo a aquellos títulos más cercanos en el tiempo a 1934 y de mayor presencia en las taquillas españolas, aunque, desde luego, todo el cine de aventuras selváticas que pudo consumir nuestro cineasta desde su niñez debió ir conformando una serie de lugares comunes que pueden encontrar su reflejo paródico en *Una de fieras*.

Según Rotellar (1977), quien destina algunas páginas a la trilogía, la sátira intencionada de *Una de fieras* sería un documento bufo acaso inspirado en *Trader Horn*. Ciertamente, este filme dirigido por W.S. Van Dyke en 1931²⁰⁷ obtuvo un gran éxito comercial en su momento y se ha erigido hoy como un clásico del cine de aventuras. Basado en el primero de los tres volúmenes que Etherelda Lewis (también conocida por el pseudónimo de R. Hernekin) escribió entre 1927 y 1929 (*The life and times of Trader Horn*), narra las aventuras en Sudáfrica del comerciante Alfred Aloysius Horn, a quien la escritora había

cine. Aunque resulta complicado corroborar el estreno de muchos seriales norteamericanos en nuestro país, ya que las carteleras promocionaban casi en exclusividad los largometrajes, sí se puede confirmar a través del rastreo de las bases de datos de varias filmotecas y recopilatorios el estreno de algunos de estos seriales, agrupándose con frecuencia los episodios originales (entre 12 y 15 habitualmente en los EE.UU.) en dos o tres jornadas intensivas. Este fue el caso de, por ejemplo, *Capitán Kidd* (*El tesoro del capitán Kidd* de J.P. McGowan y Burton King (1922); *The Timber Queen* de Fred Jackman (1922) -estrenados algunos episodios en España bajo el título de *Hacia el abismo*-; o *The Wolf Dog* de Colbert Clark (1930), conocido aquí como *El rayo del terror*; además de otras producciones de éxito a partir de 1940.

²⁰⁷ Se estrenó en Madrid el 7 de diciembre de 1931.

conocido de manera fortuita y de quien, tras conversar a lo largo de dos años, recogió y publicó sus vivencias, obteniendo con la edición del primer volumen de la serie, *The Ivory Coast in the Earlies* (*En las costas de Marfil, Trader Horn*)²⁰⁸, la mención para formar parte del Gremio Literario de Nueva York. De otros relatos escritos por esta mujer, incansable activista en los conflictos raciales y en la lucha contra el imperialismo en África, surgirían también otros títulos cinematográficos de gran relevancia como *Tarzán y la mujer leopardo* de Kurt Neumann (1946).

En efecto, existen ciertos paralelismos entre las cintas de Van Dyke y García Maroto, siendo tal vez uno de los más notables la alternancia de imágenes de ficción y documental, práctica que ya se venía realizando años atrás en otras producciones norteamericanas. Ahora bien, así como las aventuras de *Trader Horn* se filmaron en los parajes de Tecate (California), la República Democrática del Congo, Kenya, Tanzania, Sudán y Uganda; Maroto y su equipo rodaron su cortometraje en las orillas del río Jarama, aunque el narrador de sus peripecias –Miguel Mihura- hace burla de lo arriesgado y exótico de las localizaciones:

Elegiremos en seguida el lugar de acción. Desde luego no debemos pensar en que la acción ocurra en Alcázar de San Juan, por ejemplo, porque en Alcázar de San Juan ha estado todo el mundo y todo el mundo sabe lo que allí pasa. El ambiente conviene buscarlo por las selvas vírgenes del África Central cuyas costumbres desconoce el público y, por lo tanto, uno puede hacer lo que quiera sin que choque.

Por supuesto, los planos de los animales salvajes mostrados diferirán también bastante en uno y otro filme, aunque el jienense combinó algunas imágenes de auténticos tigres,

²⁰⁸ Nosotros hemos consultado para nuestro estudio la reedición *Alosyus Horn. El tratante Horn. Las asombrosas aventuras de un tratante de marfil en el África ecuatorial del siglo XIX*. Ediciones del Viento, 2010; una novela de 1927 que fue adaptada por Dale Van Every y John T. Neville para elaborar el guion de la película.

cocodrilos, elefantes y monos -probablemente aprovechando material de archivo de los estudios CEA- con otras imágenes cómicas como la piara de cerdos correteando por el campo (“Y ya tenemos la primera estampa de la selva, con bellos paisajes a decenas y hasta con fieras de verdad paseando”) o los actores disfrazados de cocodrilo y león cartomántico: “Este es el león cartomántico, el bicho más terrible de la selva, con medio cuerpo de hombre y medio cuerpo de cartón”.

Así mismo, es similar el argumento relatado en ambas cintas: las aventuras de dos exploradores de raza blanca, quienes, en uno de sus recorridos por la sabana africana, serán capturados por una tribu antropófaga, la cual advierte a sus presas a golpe de tambor de su presencia o, como ingeniosamente describe Mihura “Esa música infernal que parece de niños de la Guindalera que vienen a pedir el aguinaldo, es música guerrera” y “Son ellos mismos, no hay más que verlos, esa manera de andar, esas miradas penetrantes, ese contoneo de caderas, ese color de las mejillas, esos hoyitos de la barba, ¡ese salero!”. En realidad, este siniestro simbolismo de los tambores es un lugar común a otros títulos de aventuras de la época como, por ejemplo, *Tarzán de los monos* de W.S. Van Dyke (1932), en la cual anuncian la muerte de uno de los esclavos negros de la expedición mientras los personajes de Jane Parker (Maureen O’Sullivan) y Harry Holt (Neil Hamilton) conversan (o mejor dicho flirtean) en medio de la jungla.

Igualmente, es frecuente en este tipo de filmes ambientar algunas escenas en la llegada o la partida de barcos en las costas africanas, tal y como ocurre en la mencionada *Tarzán* - aunque la cámara tan solo se recrea en el traslado del voluminoso equipaje de la protagonista, que más tarde será objeto de mofa y preocupación para su progenitor- o en el final de *Trader Horn*, cuando Nina (Edwina Booth) y Peru (Duncan Renaldo) marchan juntos hacia la civilización occidental. Las palabras de Mihura ilustran bien esta peculiaridad característica del género:

En esta clase de películas lo primero que se ve es un barco con agua alrededor en donde viaja la expedición. El barco sale echando humo por las narices y en seguida se ve envuelto en la niebla ¡Qué horror! ¡Qué horror!

Así como poco después su sátira recaerá sobre la figura de los porteadores negros - presentes también en las dos realizaciones del director norteamericano- gracias a los cuales el dramaturgo ironiza sobre las posibilidades económicas del cortometraje (y tal vez del cine español en general):

Los americanos pondrían aquí desfilando cincuenta negros, pero nosotros solo pondremos cuatro y a mucha honra. Estos negros, como en toda película de fieras, llevan unos pesados bultos en la cabeza y van de muy mala gana. La verdad es que nunca llegaremos a saber lo que llevan en la cabeza, pero desde luego hace mucho más emocionante que si llevaran una boina.

Ahora bien, si algún referente ha llamado especialmente nuestra atención durante la comparación de ambas cintas (*Trader Horn* y *Una de fieras*), este es sin duda el personaje femenino protagonista, Nina en la macroproducción de la MGM o Agripina, “la salvaje fina”, en la parodia de García Maroto. Ambas se nos presentan como las lideresas de las tribus que capturan a los exploradores; unas mujeres enigmáticas, imperturbables –al menos en un inicio- al dolor que sufrirán los cautivos al ser quemados y devorados, y muy sensuales puesto que despiertan al momento el interés sexual de los hombres de raza blanca, raza, dicho sea de paso, a la que también ellas pertenecen por razones más o menos esclarecidas del argumento (las relaciones interraciales no estaban todavía socialmente bien consideradas). En la realización española, Agripina irrumpe en el festín antropofágico mediante un inesperado número musical –de lejanas reminiscencias a Josephine Baker- durante el cual, mientras danza al son de la música ataviada con una especie de dos piezas confeccionado con paja (“Pero todo este se termina porque sale de

su hotelito la miss Guadarrama de la tribu, con un vestido que se ha hecho con lo que le ha sobrado de la parte de atrás de su casa”), canta a coro con el resto de la tribu la siguiente canción:

De la selva es un encanto recibir, vas desnudo sin tenerte que vestir, y las fieras te conocen y te miran dulcemente, y ni atracan ni asesinan, como es cosa ya corriente. Agripina, Agripina, es una salvaje fina...Agripina, Agripina, que a Tarzán²⁰⁹ encalabrina..., ¡Agripina!, Agripina, Agripina, de la selva dueña soy, que a las fieras y a los hombres, los domina con amor...”.

Más adelante profundizaremos en el uso de la música con fines paródicos -rasgo común a todos los títulos de la trilogía- porque nos gustaría aprovechar estas líneas para analizar la posible relación de hipertextualidad entre los citados personajes femeninos. Al visionar ambas cintas, observamos que los jóvenes españoles parodiaron el personaje de Nina no tan solo en lo formal, es decir, en su rol como actante (valiente jefa tribal con ciertos escrúpulos y objeto de deseo de los protagonistas masculinos) y en su apariencia (ambas actrices, aunque en versión rubia y morena, comparten peinado y una similar vestimenta, siendo en este caso la moralidad angloamericana pre Hays más inclinada al lucimiento), sino que también satirizaron congruentemente la esencia del propio personaje.

Desde luego, debemos ser conscientes de que las lecturas de género evolucionan continuamente, y que, por lo tanto, antes de cualquier análisis debemos ejercitar nuestra capacidad para imbuirnos de los valores sociales dominantes de otras épocas. Por esta razón, probablemente la interpretación de Nina fue disfrutada sin mayor cuestionamiento por el público de su tiempo, aunque al espectador actual le resulte como poco inverosímil

²⁰⁹ El personaje de Tarzán hace además una rápida aparición en la escena nocturna, asustando a los exploradores quienes descansan alrededor de una hoguera, pero el mal estado de conservación de la cinta no nos permite distinguir lo que el narrador comenta respecto a esta mítica figura de la selva.

su comportamiento antes y después de “rescatar” a sus “rescatadores”. La mujer salvaje -que persuade y somete simplemente con su mirada y sus gestos a miles de feroces guerreros africanos- “se reconoce” en *Trader Horn* en los otros y los libera de una muerte trágica, dando lugar este hecho a, lo que podríamos llamar, un viaje iniciático hacia lo racional (manifestado en el aprendizaje de una nueva lengua) y lo emotivo (el personaje se siente ligado emocionalmente, aunque de forma confusa, con los dos hombres), es decir, hacia dos rasgos definitorios de la “civilización” tal y como la entendía en ese momento el prototipo de hombre occidental. En el transcurso de ese viaje, el personaje va dejando atrás (y a buen ritmo) las habilidades y conocimientos que supuestamente ha adquirido al crecer en un entorno selvático para asimilar las propias del estereotipo femenino más tradicional de la sociedad occidental: Nina se atemoriza fácilmente ante la presencia de animales con los que siempre ha convivido, se fatiga extrañamente en su huida por la selva y encuentra tan solo consuelo, ante el desasosiego que está viviendo, entre los viriles brazos masculinos. Tal vez Maroto y sus amigos -no olvidemos que este cortometraje es fruto de una iniciativa juvenil y desenfadada- se percataron ya de esta ridícula transformación y por ello bautizaron a su personaje como Agripina (nombre ya con ciertas connotaciones negativas procedentes de la Antigua Roma), “la salvaje fina”, la cual también se horroriza en el momento de prender la hoguera, aunque en esta ocasión la irrupción de la guardia civil para solicitar los permisos del rodaje no nos permitirá conocer el desenlace de las aventuras de esta poderosa mujer junto a los exploradores a orillas del río Jarama.



[Fig. 36] Fotograma de los portadores en *Tarzán de los monos* de W. S. Van Dyke (1932) (arriba) y en *Una de fieras* (abajo)



[Fig. 37] Fotograma de un gracioso chimpancé en *Trader Horn* de W.S. Van Dyke (1931) (izquierda) y en *Una de miedo* (derecha)



[Fig. 38] Esclavos durante la expedición en *Trader Horn* (arriba) y en *Una de fieras* (abajo)



[Fig. 39] Tribu antropófaga en *Trader Horn* (izquierda) y en *Una de fieras* (derecha)



[Fig. 40] Poblado indígena en *Trader Horn* (izquierda) y en *Una de fieras* (derecha)



[Fig. 41] Tarzán interpretado por un actor no acreditado en *Una de fieras*



[Fig. 42] Tarzán interpretado por Johnny Weissmuller a las órdenes de W.S. Van Dyke



[Fig. 43] Fotogramas de Nina, la protagonista femenina de *Trader Horn*



[Fig. 44] Fotogramas de Agripina, la salvaje fina, protagonista femenina de *Una de fieras*

Por otra parte, y aunque podríamos seguir rastreando el uso de estos lugares comunes parodiados (tambores, embarcaciones, animales salvajes, porteadores, danzas étnicas...) en otras cintas de la época, preferimos no extendernos demasiado en ello (tómese lo comentado hasta ahora a modo de ejemplo) y aprovechar las próximas líneas para reflexionar en torno a otra característica compartida en los dos primeros cortometrajes: la presencia de una voz en off (o tal vez sería más correcto utilizar el término de *voice over*) que describe la acción registrada en la pantalla. Esta marca, propia de muchas producciones de tipo documental, se distingue en las cintas de Maroto por su matiz cómico. Como sabemos, fue Miguel Mihura el encargado de escribir (o reescribir) algunas escenas dándole voz al narrador, pero nuevamente *Una de fieras* no será la primera película del género que utilice este recurso con fines cómicos. A parte de la existencia de cintas propiamente cómicas que parodian las aventuras en la selva como, por ejemplo, *Roughest Africa* (En el África salvaje) de Ralph Ceder (1923), *The Cohens and the Kellys in Africa* de Vin Moore (1930), *Who's zoo in Africa* de Mark Sandrich (1933) o *So this is Africa* (Atrapándolos como pueden) de Edward F. Cline (1933); llama nuestra atención un título documental, *Africa Speaks!* de Walter Futter (1930) en el cual la voz en off acompaña a la cámara en su recorrido por varios parajes y asentamientos humanos de África mostrándonos la cotidianidad de sus habitantes (atuendos, juegos, danzas, oficios, rituales...), además de deleitarse con numerosas imágenes de animales autóctonos. Lo curioso es que, en ocasiones y a pesar de la formalidad argumental y visual de la cinta²¹⁰, los comentarios se realizan también –al igual que en los títulos de Maroto– en un tono irónico o burlón ("from the front he looks like a horse, from the side he is like a buffalo, he behaves like a cow and makes a noise like a lion. All this means that

²¹⁰ Los catálogos consultados la clasifican exclusivamente como documental, aunque curiosamente con el transcurrir de los años la cinta de Walter Futter fue objeto de dos parodias norteamericanas: el título de animación *Africa Squeaks* de Bob Clampett (1940) y la comedia protagonizada por Bud Abbott y Lou Costello, *Africa Screams* de Charles Barton (1949).

something went wrong somewhere”²¹¹). En *Una de fieras* hallamos varios ejemplos de la utilización de este recurso mediante los comentarios bufos que Mihura realiza de aquello que vemos en la pantalla, pero también es muy frecuente el uso de esta voz en off para interactuar directamente con los personajes: “Es para hacer una película, no tema el cansancio, nosotros le pagaremos el tranvía” o “¿Y usted, señor Pérez, quiere acompañar al señor Martínez? ¡Dice que bueno! Ya tenemos, pues, los exploradores”, mientras la cámara enfoca a los futuros actores protagonistas en el club deportivo; o, ya una vez en la “selva”: “Señor Martínez, ataque usted por la izquierda y usted, señor Pérez, por la derecha [...] Y ahora, ¡cuidado! que viene un tigre de verdad, que no sabemos quién es el gracioso que lo dejó pasar”, así como al final del rodaje se dirige a todo el equipo con un “Pero, ¿qué hacéis desdichados? Estáis prendiendo fuego al poblado ¡con lo que nos ha costado construirlo! ¿Es que os habéis vuelto locos? No comprendéis que dentro de las cabañas puede haber mujeres y niños, y que alquilar un bombero cuesta muchísimo y que el agua es a parte”.

Este uso de la voz en off nos abre la puerta a otra característica común –aunque con matices diferenciadores- en la presente trilogía: la llamada metaficción, también conocida como mecanismo metadiscursivo o, ya de manera más precisa, metacine. Según Canet (2014), “todas las definiciones llevadas a cabo a este respecto [en el campo de la literatura] pueden extrapolarse al ámbito cinematográfico” (p.18), puesto que –recogiendo la definición acuñada por Waugh (1988)- “el común denominador de esta práctica [refiriéndose a la metaficción] es cómo se crea ficción al tiempo que se hacen declaraciones sobre la creación de esa ficción”, recordándonos que “aunque parezca que el metacine haya nacido en la posmodernidad cinematográfica, más bien se trata de una

²¹¹ “De frente parece un caballo, de lado es como un búfalo, se comporta como una vaca y hace ruido como un león. Todo esto significa que algo salió mal en alguna parte”.

tendencia que ha recorrido la historia del cine. Viene practicándose desde sus orígenes, posiblemente debido, como acabamos de ver, a la influencia ejercida principalmente por el medio literario” (p.18). Y es que, ciertamente, será una vez más la literatura la que marque la pauta para el séptimo arte, el cual desde sus orígenes se preocupará por su propio proceso creativo, en un inicio centrándose principalmente en el objeto-cámara como, por ejemplo, en *How it feels to be Run Over* de Cecil M. Hepworth de 1900, en *The big Swallow* de James Williamson de 1901, o en *Kid Auto Races at Venice* (Carreras de autos para niños) de Henry Lehrman de 1914; y más adelante -a medida que se forma y establece la industria cinematográfica- diversificando su interés hacia temáticas como los entresijos en el sistema de producción o los métodos de representación, tendencia iniciada según Canet (2014) con *Show People* (Espejismo) de King Vidor en 1928 y *What Price Hollywood?* (Hollywood al desnudo) de George Cukor en 1932, títulos a los que seguirán clásicos archiconocidos como *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder en 1950, *Cantando bajo la lluvia* de Stanley Donen y Gene Kelly en 1952, o *Ha nacido una estrella* de George Cukor en 1954, entre otros muchos. Por otra parte, y a pesar de que Canet (2014) lo señala como otra nueva categoría dentro de la reflexividad cinematográfica²¹², en nuestra opinión en muchos de estos títulos se aúnan el acto de revelar los mecanismos de producción del cine con la narración de las dificultades que deben superarse para realizar un proyecto cinematográfico, añadiendo que “el patrón más común sería aquel protagonizado por un director que tiene que luchar contra los inconvenientes que van surgiendo a lo largo del rodaje” (p.20), peculiaridad que, como enseguida comentaremos, está también presente en los títulos de García Maroto.

²¹² En realidad, Canet (2014) concluye su artículo evidenciando que la reflexividad es un pilar fundamental del llamado metacine, bien se dirija hacia el propio proceso creativo o bien hacia la herencia cinematográfica, aludiendo “ya sea a los géneros, una época específica, un movimiento particular en la historia del cine, el argumento de una película, su temática, el estilo de un cineasta, una obra suya, una secuencia fetiche, un plano, un personaje mítico o incluso un gesto de este”(p.21), de forma que al final dicha reflexividad fílmica se conduce y se topa irremediabilmente con la hipertextualidad.

Podríamos extendernos en la discusión, ya que son muchos los textos publicados sobre la construcción del universo ficcional- habiéndose tan solo consultado para dotar de un pequeño marco teórico a este análisis los más recientes de Canet (2014), Veres (2015) y Pardo García (2015). Sin lugar a dudas, y como comentábamos, las raíces de este mecanismo las encontramos nuevamente entre las páginas de las obras literarias ²¹³.

Ahora bien, y a pesar de que hemos visto que Canet (2014) considera que las diferentes definiciones que se han ido trazando sobre la metaficción pueden ser aplicadas por igual al séptimo arte, Pardo (2015) considera que el modo o los modos metadiscursivos son aún inciertos y añade que a pesar de lo extendido y universal de la reflexividad fílmica “y de que su presencia puede rastrearse en los más variados rincones de la producción audiovisual [...], su estudio está todavía lejos de alcanzar el grado de desarrollo y madurez del que goza ya su contrapunto literario” (p.47). A este respecto comenta que las bases de la mencionada reflexividad literaria se han establecido en los ámbitos anglosajón y francófono pero que -y a pesar de su ingente literatura- son escasos los estudios que derivan la aplicación concreta de esta área de conocimiento al arte cinematográfico, destacando *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* de Robert Stam (1992), *Le cinema dans le cinema. Film(s) dans le film et mise en abyme* de Dominique Blüher (1996), *Movies about the Movies: Hollywood*

²¹³ Comentando el uso de la cita de *auctoritas* desde los filósofos clásicos, Veres (2015) afirma también que “La metaliteratura, sin embargo, es algo que viene de antiguo, que a menudo se confunde con la intertextualidad: la utilización de relatos ajenos dentro del propio texto es algo que ya está presente en la *Odissea* de Homero” (p.10), aunque nos recuerda la existencia de algunos autores -tales como Piglia o Vila-Matas- que rechazan el concepto de metaficción. Ahora bien, considera que la metaliteratura protagoniza un proceso de auge en las últimas décadas -tiempos de globalización-, las cuales podrían definirse como: “Un mundo en el que los saberes son propiedad de la aldea global y ya no quedan al resguardo de una élite intelectual [...] En ese sentido, la narrativa de las últimas décadas se ha refugiado en un círculo de lectores más selectos, un público que no gusta del *best seller*, sino de relatos cultos, bien confeccionados, en donde se presenta la tradición revisada, no como una fuente de verdad, sino como algo valioso que también es, como los valores del mundo en que vivimos, algo relativo, perecedero, caduco, inconsistente” (p.20).

Reflected de Christopher Ames (1997) y *La mise en abyme filmique. Essai de typologie* de Sébastien Fevry (2000).

Sin embargo, este autor encuentra carencias en cada una de estas publicaciones, bien porque constituyan excelentes *corpus*, pero no faciliten modelos teóricos que permitan ampliar las investigaciones, bien porque

suplen las carencias teóricas de los anteriores a través de una exhaustiva tipología y sistematización del campo de estudio; pero a costa de restringir la reflexividad a lo que denomina *cine en el cine* (íntimamente relacionado con el recurso de la *mise en abyme*), que es su manifestación más notoria, pero no la única” (p. 48)²¹⁴.

Por este motivo, recoge y revisa a su vez las categorías establecidas por Pérez Bowie (2003), quien contempla no solo el cine *en el cine* (concepto denominado *especularidad*, en sintonía con la tradición francesa de *myse en abyme*) sino también otras dos categorías, la del cine *sobre* el cine (intertextualidad: la alusión, cita o préstamos de otras películas) y el del cine *desde* el cine (reflexividad: la puesta de relieve de la propia enunciación fílmica (p.48); dedicando su artículo a la sistematización de nuevas categorías con el ambicioso objetivo de elaborar un modelo teórico *transmedial*, es decir, válido por igual en los ámbitos literario y fílmico²¹⁵.

Sin ánimo de ahondar en los diversos niveles diegéticos que Pardo (2015) diferencia dentro de cada una de las categorías por él establecidas (la autoreferencialidad y la

²¹⁴ Respecto a esta variante de la reflexividad fílmica, normalmente identificada casi en exclusividad con *el cine en el cine*, se incluye de manera indiferenciada a todas aquellas películas en que los personajes ven, participan en o hablan de películas, y en especial aquellos filmes que tienen como tema el mundo del cine, bien porque cuentan un rodaje en particular o porque narran cómo se hacen las películas en general, entre otros temas.

²¹⁵ El teatro se erige otra vez como el puente entre ambas artes, trasladándose las diferencias propias de la diégesis narrativa a aquellas de la mimesis dramática. Pardo (2015) define esta *simbiosis* como una mezcla de mimesis y diégesis, de representación y narración, al tratarse de una representación filmada y montada (p.55).

autoconciencia)²¹⁶, tales como la extradiegética, la metadiegética, la metalepsis, etc., así como el estrecho vínculo que muchas de ellas sostienen con la ya brevemente explicada hipertextualidad, diremos que ambas están presentes en los cortometrajes de Maroto, y comentaremos a continuación la utilización de este recurso en *Una de fieras*.

Tras los títulos de crédito -sobreimpresos en un plano de conjunto de los indígenas africanos danzando en torno a una hoguera, imagen que nos sitúa en el mundo ficcional- da comienzo la filmación y la voz del narrador, la cual se acompaña de unos planos generales de Madrid, nos traslada nuevamente a la “realidad” puesto que mediante planos documentales relata irónicamente las dificultades para rodar una película en esos tiempos: “Para hacer una película en Madrid lo primero que necesitamos es dinero. Madrid es lindo, Madrid es encantador. La calle de Alcalá cada día se está poniendo más alta y más gorda pero, sin dinero, lo único que se puede hacer en Madrid es ver eclipses de luna”; haciendo enseguida hincapié en la dificultad para conseguir el presupuesto necesario, y coronando esta alusión a la producción de un filme con el plano de un operador de cámara, tal vez como herencia de las décadas anteriores: “Haremos por contratar un operador con su correspondiente cámara, lo cual hace elegantísimo”. Y al momento, nos aclara que, tras la compra del material, se requiere ultimar otros dos aspectos clave de la preproducción: la elección de las localizaciones y la búsqueda del reparto, aspectos ambos que se asocian respectivamente con las imágenes de un plano de África y de un tigre (estas últimas un tanto trucadas a fin de simular un rodaje en directo), y de los gimnastas de un club deportivo que son embaucados como voluntarios en la aventura ofreciéndoles a cambio fama y pintura negra para el piano. Hasta este momento, se ha aludido ya en varias ocasiones al glamour de Hollywood, así como se ha hecho uso de sencillos efectos

²¹⁶ Canet (2014) las clasifica bajo los términos de reflexividad cinematográfica (donde incluye los procesos de creación y recepción) y de reflexividad fílmica, recogiendo a su vez las aportaciones de Jacques Gerstenkon (1987) y Jean-Marc Limoges (2008).

especiales, aspectos este último en que profundizaremos más adelante. A lo largo del metraje se menciona varias veces más las localizaciones escogidas o el coste de algunos recursos utilizados -detalles que reflejan los entresijos de la producción- pero a fin de no explayarnos demasiado en comentar todo aquello que el lector puede constatar por sí mismo, cerraremos estas referencias a la metaficción con la irrupción final de un miembro de la tribu en el ritual caníbal, avisando de la llegada de la guardia civil puesto que, como nos confiesa la voz del narrador, “con esto de no tener dinero para hacer la película dentro de un solar, ahora nos van a poner una multa que... ¡bueno!”.

Una de miedo

Ambas propiedades, la hipertextualidad y el metacine, están asimismo presentes en el siguiente título de la trilogía, *Una de miedo*, un cortometraje paródico de otro de los géneros por excelencia de la década de 1930: el (popularmente conocido en nuestro país como) cine de terror.

Más allá de la espinosa polémica de clasificar cualquier obra artística bajo la nomenclatura exclusiva (o compartida) de un género (Altman, 2000), son además distintos los términos utilizados por la historiografía para englobar aquellos títulos audiovisuales cuya, podríamos decir, principal característica reside en generar en quien los consume desde pánico a miedo (o al menos desasosiego entre los más aficionados). Así, por ejemplo, Costa (2010) mantiene la voz de “terror gótico” para referirse a los títulos resultantes de adaptar o imbuirse de los relatos góticos de los siglos XVIII y XIX a la gran pantalla, tendencia rastreada por los investigadores desde los inicios de la historia del cine, pero asentada mayormente a partir de los años veinte gracias a películas como *Der müde Tod* de Fritz Lang (1921), *Nosferatu* de F.W. Murnau (1922), *The Cat and the Canary* de Paul Leni (1927) o *Seven Footprints to Satan* (1929) de Benjamin Christensen. Por otra parte, Alonso Barahona (1991) contempla estas producciones bajo

una óptica más amplia, acogiendo a la terminología de “lo fantástico” en la línea de Todorov, comentando que suele asociarse con

efectos especiales o argumentos más o menos inverosímiles, sin tener en cuenta la entraña íntima de lo que la fantasía denomina y significa [...] El cine fantástico hunde sus raíces en aquellas facetas más inexploradas del espíritu humano, sus sueños y pesadillas, o bien juega con la aparición de fenómenos extraños, sobrenaturales o diabólicos que, alterando la instalación humana en el mundo la desequilibran al hacer entrar en juego factores insólitos y posibilidades nuevas. De ahí surge un cierto carácter transgresor de las convenciones existentes, de las normas establecidas –físicas, morales y éticas- porque la fantasía, en su esencia, tiene el componente huida y liberación, huida de lo real a lo imaginario (p.48).

Mientras que Cuéllar (2008) prefiere utilizar la nomenclatura de cine de horror - traducción literal del anglosajón *horror film*- argumentando que

Entiendo el terror como una consecuencia del horror. El horror alude a lo monstruoso, lo vil, lo intangible, lo atroz, etc. Mientras que el terror apunta hacia el sentimiento que sobrecoge cuando el miedo toma posesión del cuerpo impidiendo el pensamiento racional. La novelista británica Ann Radcliffe, pionera de la novela gótica, dice que el horror nace de la aprensión que sentimos frente a la oscuridad y la presencia del mal que suponemos habita en ella. En esta medida considero que la palabra *horror* es más apropiada para hablar del contenido de la película ya que el *terror* se ajusta a lo que siente el espectador frente a lo *monstruoso* del cine de horror (p. 227).

Sin ánimo de indagar más en los posibles términos y sus imaginarios infinitos y discutibles matices, nos interesa solamente recalcar la importancia que esta autora, junto

a otros especialistas, otorgan a la figura del monstruo dentro de este “género” cinematográfico, el cual juega un papel central en las películas, siendo su figura la encargada de personificar esas antinomias y el lugar donde confluyen todas las ansiedades (p.228), el cual –recogiendo aquí las aportaciones de Robin Wood (1979)²¹⁷- funciona a modo de espejo de la ansiedad social; de forma que el monstruo se conforma en oposición a los valores aceptados y realzados por la cultura “blanca”, tales como la pureza, la espiritualidad, la limpieza, la virtud, la simpleza, la felicidad, la inocencia, la delicadeza, la feminidad, la abstinencia o la castidad.

Igualmente, los hermanos Juan Payán (2006) sostienen la presencia de este eje vertebrador en muchas producciones, puesto que “En cualquier lugar del mundo, el monstruo funciona como herramienta primordial del cine de terror, pero puede adaptarse llegado el caso a otros géneros, como la ciencia ficción o incluso películas de aventuras” (p.6), además de ser “una llamada a la psicología individual de cada espectador, aunque en ocasiones se expande hacia los temores colectivos, sociales y políticos” (p.14). Y es que, ciertamente, la presencia del monstruo -entendido como “nuestro otro”, es decir, como aquello inconscientemente reprimido a nivel individual o colectivo y que se externaliza con frecuencia bajo una presencia deforme y horrenda, bien sea para destruirlo, rechazarlo o desdeñarlo- no es ni mucho menos exclusiva del llamado cine de terror, pero sí definió las producciones de una etapa clave en la historia del cine, la de los

²¹⁷ Wood considera que en nuestros sueños emerge un deseo inconsciente, fruto de la represión social, que encuentra la manera de desbordarse en el plano de lo consciente a través de la figura del monstruo. Este representa, pues, todo aquello no permitido ni aceptado en el plano social, pero sí deseado por el hombre, quien necesita romper con aquellas reglas que cohiben o anulan su libertad. “But the principle goes far beyond the Monster’s being sympathetic. Ambivalence extends to our attitude to normality. Central to the effect and fascination of horror films is their fulfillment of our nightmare wish to smash the norms that oppress us and which our moralconditioning teaches us to revere” (“Pero el principio va mucho más allá de la simpatía del monstruo. La ambivalencia se extiende a nuestra actitud hacia la normalidad. El eje del efecto y la fascinación de las películas de terror es el cumplimiento de nuestra pesadilla, de aplastar las normas que nos oprimen y que nuestro condicionamiento moral nos enseña a reverenciar”).

estudios de la Universal en los años treinta, algunos de cuyos títulos más emblemáticos son parodiados en el cortometraje *Una de miedo*.

Recordemos como este estudio -fundado en 1912 por el innovador Carl Laemmle²¹⁸- ha contado en su plantilla con la colaboración de directores como George Marshall, Jack Conway, Rex Ingram, Robert Z. Leonard, Louis Weber, John Ford, Eric von Stroheim o Irving Thalberg, quienes participaron en algunos de sus seriales y largometrajes, entre los cuales conforman un notable capítulo de nuestra cultura audiovisual los protagonizados por monstruos u otros seres fantásticos, y más especialmente aquellos procedentes de los grandes arquetipos góticos como Drácula o Frankenstein cuyo “fulgurante éxito [...] trajo como consecuencia la codificación del terror como género propio, con su propia iconografía, tipología y normativa ritual” (Molina Foix, 2000, p. 33) y cuyas extraordinarias ganancias permitieron a la Universal consagrarse durante varios años como la productora del terror por excelencia y la cuna de un sinfín de especialistas en el género: los operadores George Robinson, Charles Stumar o John Mescall, los fotógrafos Arthur Edenson o Karl Freund, los guionistas Garrett Fort, Francis Edward Faragoh o R.C. Sherriff, los decoradores Charles Hall o Herman Rosse, o el maquillador Jack Pierce, entre un larguísimo etcétera.

Entre sus innumerables títulos y secuelas nos quedaremos para este análisis con las producciones de James Whale, *El caserón de las sombras* (1932) y *El hombre invisible* (1933), y la versión de habla hispana de *Drácula*, dirigida por George Melford y Enrique Tovar Ávalos en 1931²¹⁹, por ser más evidente a nuestro parecer los referentes textuales

²¹⁸ En sus orígenes, la Universal Studios nació de la asociación de varios profesionales como Dintenfass, Baumann, Kessel, Poers, Swanson, Horsley o Brulatour, aunque con el tiempo Laemmle se convirtió en propietario único de la productora.

²¹⁹ Recordemos que en los años previos al doblaje era habitual en las grandes producciones el rodaje simultáneo de una misma película en diversos idiomas a fin de cubrir el mercado no anglosajón. Este es el caso de la adaptación cinematográfica de *Drácula*, obra entonces triunfante en los teatros y cuyos derechos de autor había conseguido con dificultad la Universal. Por este motivo, intentó rentabilizar al

parodiados en ellas, aunque también es patente el influjo de títulos como *The Black Cat* de Edgar G. Ulmer (1934) y de *Nosferatu* de F.W. Murnau (1922). Encontraremos además varios elementos iconográficos -convertidos ya en lugares comunes- esparcidos a lo largo de toda la trama tales como tormentas, encapuchados, gritos histéricos, sombras siniestras, cadenas o calaveras, los cuales podrían vincularse con infinitas producciones del género y que optamos por dejar fuera de nuestro análisis. Por otra parte, en cuanto a la presencia de estas cintas en las pantallas madrileñas, su comprobación resulta relativamente sencilla gracias a los repositorios y bases de datos (muchos de ellos por suerte digitalizados) de la prensa de la época, aunque por el momento es imposible corroborar que García Maroto visionase estas producciones, siendo pues nuestro análisis un mera conjetura la cual, como describió el matemático británico, tal vez un día se convierta inesperadamente en teorema: “Quizás la mejor manera de describir mi experiencia haciendo matemáticas sea comparándola con entrar en una mansión oscura. Entrás en la primera habitación, y está oscura, completamente a oscuras. Vas dando tumbos, tropezando con los muebles. Poco a poco aprendes donde está cada mueble, y finalmente, después de más o menos seis meses, encuentras el interruptor de la luz y lo conectas. De repente todo se ilumina, y puedes ver exactamente dónde estás. Entonces entras en la siguiente habitación oscura...” (Andrew Wiles).

Entre estas fuentes y aparte de las carteleras y programaciones de salas (*Arte y cinematografía*, 380 o *Sparta*, 3), algunas revistas se hicieron también eco del estreno de

máximo su inversión y le encargó a George Melford -ayudado por Enrique Tovar Ávalos- la realización de una versión en habla hispana. Aprovechando el guion y los sets de rodaje, se filmaban por las noches las escenas protagonizadas por Carlos Villarías, Lupita Tóvar y Pablo Álvarez Rubio, entre otros actores, con más o menos acierto según la historiografía. Así, mientras algunos investigadores alaban las actuaciones femeninas –expuestas, por cierto, según testimonio de la propia protagonista a un vestuario más sensual- o los movimientos de cámara del realizador frente al estatismo de Browning; otros critican la falta de realismo en las interpretaciones e incluso ironizan con la vis cómica de esta versión española. No siendo nuestro interés pronunciarnos al respecto, tan solo queremos hacer memoria de que la cinta de Browning no se comercializó en España hasta 1998 (aunque pudo verse en los años 60 en el festival de San Sebastián) y que, por tanto, debió ser la versión de Melford la parodiada por Maroto en *Una de miedo*.

estos títulos como ilustran, por ejemplo, las desesperanzadoras y discutibles palabras de Del Amo Algara en el número 67 de *Cinegramas*:

Tras las revistas sin ritmo y sin belleza, tras las notas altisonantes del jazz, había de venir algo nuevo que entretuviese la fatigada atención del público. Es decir, tras de un periodo de producción intrascendente, otro periodo, todavía peor y más perjudicial: los films sensacionalistas. La truculencia más absurda y la aventura en la selva, las películas de fieras y la legión de monstruos y malvados con los rostros apegotonados de maquillaje y las facciones inverosímilmente deformadas. Este es, pues, el horizonte que se le brindaba a James Whale [...] El doctor Frankenstein fué la primera película que realizó de este género y la más sensacional de cuantas se habían producido en Estudios yanquis. En ella quedaron consagradas dos figuras verdaderamente diestras y especializadas. Boris Karloff y James Whale. El autor de tantas caracterizaciones monstruosas y el realizador. En el primero me daba una figura que hubiese sido muerta en otros aspectos interpretativos del cinema... Pero en el segundo desaparecía un temperamento tan admirablemente revelado en El puente de Waterloo. El doctor Frankenstein encasillaba para siempre las aspiraciones artísticas de James Whale (pp.28-29).

o las tampoco muy asertivas del crítico Luis Gómez Mesa en el número 51 de la misma revista²²⁰:

Y así, sabemos que el éxito de célebres artistas de la pantalla se debe, primordialmente, a su rostro. Cuestión de cara. De cara más bien fea que bonita. Como en el caso concreto de Boris Karloff, ejemplo típico de la especialidad. Antes de ser elegido [...] para interpretar al monstruo formado por trozos de

²²⁰ Ejemplares disponibles en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (<https://hemerotecadigital.bne.es/>)

cadáveres, por carne muerta, del espeluznante film *Del doctor Frankenstein*, Boris Karloff trabajaba ya en Hollywood de «extra», de comparsa más o menos distinguido, como miles de soñadores llegados de los más diversos lugares de la tierra, atraídos por la ambición del triunfo. Boris Karloff había logrado, como máxima inspiración de «extra», el papel de jefe de una banda de gangsters, de muy escaso lucimiento, pues el protagonista le asesinaba en la primera oportunidad (pp.9-10).

Dicho esto, y aprovechando la mansión de la mente de Wiles, comenzamos nuestro estudio comparativo con la primera escena de *Una de miedo*, puesto que en ella -tras la proyección de los créditos- asistimos precisamente a la llegada a una mansión o caserón de tres jóvenes (Jimmy, Mary y “un muchacho alto que no vemos quién es, pero tiene, sin embargo, un bonito bigote”) saliendo de un auto blanco en algún lugar de las afueras en plena noche de tormenta. Este inicio recuerda al de *The Black Cat* y al del curioso clásico de James Whale, *The Old Dark House* (El caserón de las sombras), una adaptación un tanto alegre de la novela de J.B. Priestley, *Benighted*, en el cual también un grupo de tres jóvenes viajeros buscan refugio de las lluvias torrenciales y los desprendimientos montañosos en una mansión antigua, estableciéndose así un paralelismo con la trama de esta fantástica película “cuyo mérito es sobre todo histórico, puesto que, no cabe duda, propone una de las primeras y más felices combinaciones terror/humor en la historia del cine, además a escala mundial” (Aguilar, 2000, p.359), hibridación que tuvo sus precedentes en cintas como *The Ghost Breaker* de Alfred Green (1912), *The Cat and the Canary* y *The Last Warming* de Paul Leni (1927 y 1929), obras en las cuales según Aguilar (2000) “lejos de compaginar fácilmente y sin inquietud Risa y Miedo, identifica las dos pulsiones de forma que vienen a significar sendas caras de la misma moneda” (p.

362). Por otra parte, la presencia de los grupos sectarios –en esta cita el liderado por Carlofito- evoca de nuevo la trama del filme de Edgar G. Ulmer.



[Fig.45] Fotogramas de la llegada al caserón tenebroso en *Una de miedo*



[Fig. 46] Fotograma de la escena inicial en *El caserón de las sombras*

Por otra parte, y con la misma intencionalidad bufa, también nos parece interesante el uso que se hace de dos míticas figuras del género de terror: la real de Boris Karloff y la imaginaria (no se alude a ningún intérprete concreto) de El hombre invisible, es decir, del uso de la persona y del personaje, aunque en ambos casos con matices diferenciadores de sus referentes textuales en la línea de las aportaciones de Dan Harries, recogidas en Cascajosa (2006):

la parodia cinematográfica toma estructuras semióticas pre-establecidas y bastante estables (como un género, la obra de un determinado director o incluso una película muy conocida) y recontextualiza su estructura a través de la oscilación entre la similitud y la diferencia con el texto elegido (p.282).

En lo referente a la versión castiza de Boris Karloff, bautizado en la prensa de la época como el “Boris Carlofito español” (leemos en el número 14 de *Sparta* que “con esta de Atlantic films UNA DE MIEDO, seguramente quedarán muy satisfechos y más cuando conozcan al hombre invisible español, al Boris Carlofito y a unos enmascarados capaces de ponerle los pelos de punta al más tranquilo de los espectadores”, p. 8), este se nos presenta como un vampiro –curiosamente el actor británico no encarnaría a este ser mitológico hasta 1963 en *Las tres caras del miedo* (I tre volti de la paura) de Mario Bava, eso sí, un vampiro inofensivo tal y como nos avisa el narrador: “Tenemos el gusto de presentarles a ustedes un Boris Karloff cien por cien nacional. No se asusten ustedes que no hace nada. Para tranquilidad del público le tenemos atado con una cadena. Además, solo se alimenta con café con leche y media tostada de las de abajo”.

Se trata de un vampiro cuyo aspecto físico no se corresponde con la iconografía tradicional y que además no teme al fuego de manera que, a pesar de los consejos de un benévolo espíritu (“Pero en esto se oye la voz [un tanto varonil] de un hada que les da este consejo a los muchachos: Soy el Hada de la Selva que vengo ayudaros, este señor es

un vampiro, ahuyentarlo con fuego pues los vampiros en las películas huyen del fuego. Anda”), conseguirá aproximarse hasta los jóvenes para posibilitar su “mágica” captura y, dicho sea de paso, fumarse un pitillo antes de la actuación musical; pero, como bien indica la voz en off “todo tiene un límite y un final” y con la llegada de la luz del alba (“y como todo el mundo sabe, el día es el enemigo de estos monstruos”) -anunciada con alboroto por un murciélago curiosamente a golpe de cacareo- un rayo de luz caerá repentinamente sobre el rostro de Carlofíto quien “muere en el cumplimiento de su deber”.

Cabe recordar que estos trucos paradójicos -que juegan con las ideas preconcebidas del espectador- son muy frecuentes en las parodias y que, siguiendo nuevamente las aportaciones de Dan Harries en Carcajosa (2006), pueden clasificarse como reiteraciones o inversiones, entendidas como “la utilización de elementos reconocibles de los textos objeto de la parodia que marcan el elemento de similitud sobre el que se va a construir la oposición posterior” (p. 154)



[Fig. 47] Fotograma de Boris Carlofíto (el Karloff nacional) interpretado por Erasmo Pascual en *Una de miedo* (izquierda) y primer plano del auténtico Boris Karloff (derecha) en *El caserón de las sombras* de James Whale (*The Old Dark House*, 1932)

Por otra parte, la alusión a la célebre criatura ideada por H.G.Wells es muy breve y se vincula al recurso de los efectos especiales -en el cual profundizaremos más adelante- puesto que se limita a los planos de unas puertas que parecen abrirse y cerrarse misteriosamente, y a la secuencia de *stop-motion* de unas alpargatas arrastrándose por el suelo y por los muros, imágenes acompañadas de la voz del narrador que reza: “También en España sabemos hacer hombres invisibles y además hombres invisibles que gatean por las paredes, lo cual es más horroroso todavía”. A este respecto, un periodista en el número 11 de la revista *Sparta* bromeaba diciendo que

Según referencias suministradas por el mismo autor. "Una de miedo" es una parodia de cualquiera de los films que de miedo nos presentan las firmas extranjeras. En ésta, "Una de miedo", aparece el hombre invisible, español modestísimo, puesto que en lugar de vestir elegantemente usa como calzado unas sencillas alpargatas (p. 5)

Pero volviendo a la semiología vampírica, encontramos a otro de los personajes emblemáticos de la historia de *Drácula* -especialmente en sus versiones fílmicas²²¹-, el maniático R. M. Renfield, quien, en su afán de construir su propia cadena alimenticia, se



[Fig. X] Fotograma de un imaginado Hombre invisible en *Una de miedo*



[Fig. 48] Fotograma de Claude Rains interpretando al Hombre invisible en el clásico de Jame Whale (1933).

²²¹ Aunque en el texto de Bram Stoker, a Renfield se le otorga un rol bastante secundario (un interno psiquiátrico diagnosticado como un maniaco zoófago que sucumbe a los poderes hipnóticos de Drácula tras la llegada de este a Inglaterra), algunas adaptaciones a la gran pantalla intensifican su peso en la trama y le convierten en un antiguo siervo del vampiro, e incluso –como es el caso de la cinta de Tod Browning y por ende la de George Melford- fusionan este personaje con el principal del agente inmobiliario Jonathan Harker.

dedica a cazar moscas y arañas con el objeto de atraer otros animales de mayor enjundia. En el cortometraje español, donde no se nos presenta previamente, el protagonista lo descubre encerrado en una de las habitaciones de la mansión conversando consigo mismo: “Moscas... más moscas... ¡Moscas tres!” y recordándole al espectador entre risas nerviosas el referente concreto de su parodia: “Soy un vampiro de la Transilvania...”. Esta brevísima escena realizada por un intérprete anónimo bajo las órdenes de Maroto debió inspirarse en la exitosa interpretación de Renfield realizada por Pablo Álvarez Rubio –uno más de los actores españoles afincados en Hollywood a inicios de los años treinta- para la versión de Melford. Según una entrevista concedida a Joaquín Zaldivar para *Cinegramas* (puede leerse al completo en Zaldivar, J (1935). Los que pasaron por Hollywood. Pablo Álvarez Rubio, *Cinegramas* 34, 13-14), Pablo Álvarez viajó a los Estados Unidos con el fin de dar una serie de recitales poéticos benéficos bajo la protección de su tío, uno de los fundadores de *La Prensa* de Nueva York, y aprovechó su estancia para introducirse en el mundo del cine gracias a sus papeles en *Los que danzan* de Alfredo del Diestro y William C. McGann (1930) y *Monsieur Le Fox* de Roberto E. Guzmán y Hal Roach (1930), alcanzando por fin el reconocimiento de la crítica con *Drácula* de George Melford (1931). Un conflicto de intereses entre su tío, crítico cinematográfico, y los responsables de la Metro acabaron truncando la trayectoria norteamericana del joven, quien regresó a España con la voluntad de seguir haciendo cine (“Me he ofrecido ya a todos los directores, y espero serles útil. Yo quiero trabajar en las condiciones de cualquier principiante, sin pretensión alguna, sin acordarme para nada de los setecientos cincuenta dólares semanales que cobraba en Hollywood. Aquí hay que empezar de nuevo, conquistar poco a poco el prestigio. Creo que lo conseguiré.”), lo cual fue por fortuna posible hasta su retirada de las pantallas en el año 1974.



[Fig. 50] Fotogramas de Pablo Álvarez interpretando a R.M. Renfield en *Drácula* de George Melford



[Fig. 51] Fotograma del personaje entomófago en *Una de miedo*

Por otra parte, si centramos ahora nuestra mirada en la búsqueda de elementos metadiscursivos, comprobaremos con gratitud que la labor resulta bastante sencilla ya que *Una de miedo* incide sobre los mismos recursos y mantiene el esquema compositivo del anterior título, *Una de fieras*. Así pues, al inicio de ambas cintas el narrador nos explica qué es necesario para rodar un título marcado por esta categoría. En el caso de *Una de fieras* ya hemos comentado como -tras alcanzar las premisas básicas para cualquier rodaje como son el presupuesto, los materiales o las localizaciones- son necesarios ingredientes indispensables del cine de aventuras como, por ejemplo, los barcos, los animales salvajes o los portadores negros. De igual manera, en este filme la voz en off nos hace partícipes desde el primer momento de aquello que se proyectará en la pantalla: “Vamos a hacer en unos minutos, y con el permiso de ustedes, una película de miedo. Para realizar una película de miedo lo primero que hay que hacer es esperar a que sea de noche y después ir y coger un campo, y echarle encima mucha agua para fastidiar a los señores que pasen por el campo”, y va desvelándonos después a lo largo de la trama algunos trucos propios del género de terror como el turbador sonido de las tormentas (“Y ahora, siguiendo nuestras órdenes ¡A ver ayudantes! Esa tormenta más intensa, hay que ir preparando al espectador para las escenas que siguen) o la oportuna corriente de aire que nos sumerge repentinamente en una oscuridad intensa e inquietante (“Ahora viene el bonito y misterioso momento en que al protagonista, y sin saber por qué, se le apaga sola la vela. Este es un truco que emociona mucho en estas películas pero que nuestro galán, que está nervioso, no acierta a ponerse en donde le hemos dicho”). Las imágenes (tanto los planos fijos como los movimientos de cámara) acompañan sus palabras a fin de mostrar y facilitarnos la comprensión de estos entresijos de la ficción cinematográfica, artimañas heredadas en muchas ocasiones del teatro.

Con ello, García Maroto nos muestra la labor esencial de muchos artesanos que, desde detrás de las cámaras, convierten los platós de rodaje en mundos mágicos donde aquello más artificial nos resulta fácilmente verosímil. Además en algunas escenas los actores hablan directamente a cámara (un recurso conocido bajo el término de “romper la cuarta pared”), así como también la metadiscursividad es la protagonista final en ambos títulos ya que en las dos “la ficción dentro de la ficción” se interrumpe bruscamente a través de un grito de alerta, en *Una de fieras* el del narrador previniéndonos de los peligros de un incendio y en la presente historia de monstruos, y a causa de la fusión fortuita o intencionada de un plomo, el del propio Maroto que testimonia que “Me han robado la cámara. Así no se puede trabajar” y que aprovecha el percance para que el equipo pare a comer, y ya de paso para que baile una *kermesse* benéfica al estilo francés, dando con ello una pincelada final surrealista a la fantasía en la que nos ha sumergido durante cerca de veinte minutos.



[Fig. 52] Fotograma en que se muestra cómo simular una tormenta en *Una de miedo*

Y ahora... Una de ladrones

Por último, Maroto y su equipo enfocaron su burla en otro de los géneros más prolíficos de los años treinta, el llamado cine policiaco o cine de gánsters, quienes en opinión de Payán (2006) son “otro tipo de monstruos humanizados con los que al espectador le resulta también fácil identificarse a pesar de que forman en las filas de los villanos” (p.18). Igualmente, Costa (2010), referenciando la autobiografía de Ben Hecht - el Shakespeare de Hollywood- reproduce las palabras del exitoso guionista para quien

lo que había que hacer era dejar las heroínas y héroes para escribir una película poblada únicamente por villanos e indecentes. Como periodista, había aprendido que el público adoraba a los criminales, y disfrutaba con la lectura sobre sus problemas amorosos y su sadismo (p.96).

Dejando de lado las causas que nos hacen identificarnos o empatizar -y por qué no disfrutar- con la maldad (los especialistas hablan de la atracción reprimida hacia valores como la libertad, el poder o la aventura de lo desconocido), simplemente dejaremos constancia de que, a pesar de la existencia de algunos títulos en décadas anteriores tales como *The Musketeers of Pig Alley* de D.W. Griffith (1912), *The gangsters and the girl* de Thomas Ince (1914), *Regeneration* de Raoul Walsh (1915), *Underworld (La ley del hampa)* de Josef von Sternberg (1927), o *Ladies of the Mob* (1928), *Chinatown Nights* (1929) o *Woman Trap* (1929) de William Wellman²²², y por supuesto de un elevado número de ejemplos en el terreno literario²²³ (muchos de ellos personificados aun hasta

²²² A esta enumeración podríamos añadir otros títulos pioneros recogidos por Simsolo (2007) los cuales, aunque no relatan específicamente historias protagonizadas por gánsters, sí versan en torno a la categoría de lo criminal como *Cambriolage sur les toits* del Catálogo Pathé (1898), *The murder in the Red Barn* de Cricks y Martin (1899), *L'histoire d'un crime* de Ferdinand Zecca (1901) o *Henrettlsen* (La pena capital) de Peter Elfelt (1903). Simsolo considera que las películas de gánsters se originaron en 1904 con *Capture of the Yegg's Bank Burglars* de Edwin S. Porter, aunque probablemente hubiera alguna producción anterior que ya tratara este tema.

²²³ Desde inicios de la década de 1920, una parte del público norteamericano consumía a través de distintos formatos del género *pulp* historias pertenecientes con frecuencia a un subgénero policiaco, el *hardboiled*,

nuestros días por afamados intérpretes), asistimos en los años treinta a una producción masiva de historias protagonizadas por bandas criminales, producción incluso especializada en algunos estudios como por ejemplo la Warner Bros:

Así, 1930 fue el año decisivo, el año en el que Edward G. Robinson, James Cagney y Joan Blondell llegaron, e inmediatamente lograron que el estudio mostrara una nueva imagen más fresca y también más dura. Ellos representaban una nueva raza de personalidades fuertes y con experiencia, que en la pantalla resultaban muy diferentes de los protagonistas románticos y las *flappers* de los veinte. Pronto se les unieron Bette Davis y Barbara Stanwyck, seguidos por Glenda Farrell y Paul Muni [...] El poderoso impacto de los nuevos protagonistas se vio pronto con claridad en cuatro películas estrenadas entre 1930 y 1932. Edward G. Robinson señaló la evolución de un nuevo tipo de gánster de cine, un hombre sin cualidades que lo redimieran, en 1930. En la piel de Little Caesar, dio una actuación absolutamente brillante y poderosa, llenando cada rincón de la película, en el cual la psicología del personaje le quitaba el protagonismo a la trama. No menos sorprendente fue la vitalidad de James Cagney en *The Public Enemy* (1931). (Finler, 2006, pp. 439-440)

Y es que se calcula que de los estudios de la Warner Bros salieron aproximadamente doscientos cincuenta títulos de esta temática entre 1929 y 1934, los cuales -y a pesar de la evolución del género pareja a la aprobación y derogación de la ley seca en los Estados Unidos, así como a la entrada en vigor del código Hays²²⁴- compartían algunos rasgos

y caracterizadas por los pasajes de violencia extrema y erotismo o sexo explícito. Algunos nombres como Carroll John Daly o Dashiell Hammett, entre otros tantos autores vinculados a la revista *Black Mask*, obtuvieron el favor de un buen número de lectores y fueron reclutados por las productoras cinematográficas como guionistas para responsabilizarse de las versiones, con frecuencia edulcoradas, de este subgénero para la gran pantalla.

²²⁴ Kem (2011), quien describe los inicios de la década de 1930 como los años de la turbulencia y quien dedica varias líneas a la Warner Bros, estudio que “se vanagloriaba de filmar películas <sacadas de los

identitarios como el ambiente nocturno de las grandes urbes, los estratos humildes (y con frecuencia extranjeros) de los protagonistas o la presencia del prototipo femenino de la *femme fatale*. Entre las producciones de este estudio podríamos destacar algunas cintas como, por ejemplo, las mencionadas *Little Caesar* (Hampa Dorada) de Melvin LeRoy (1930) y *The Public Enemy* (El enemigo público) de William A. Wellman, o *'G' Men* (Contra el imperio del crimen) de William Keighley; junto a títulos de gran éxito procedentes de otras *majors* como la MGM, *Manhattan Melodrama* (El enemigo público número 1) de W.S. Van Dyke y George Cukor (1934), o fruto de iniciativas personales como la de The Caddo Company (asociación entre Howard Hawks y Howard Hughes) para la filmación de *Scarface* (Scarface, el terror del hampa) dirigida por Howard Hawks y Richard Rosson en 1932.

Todos estos títulos fueron proyectados en las salas madrileñas en los meses siguientes a su estreno²²⁵ y, por lo tanto -como ya hemos argumentado en otras ocasiones- tal vez fueron visionados entre otros muchos por García Maroto o algunos miembros de su equipo, forjándose en ellos un imaginario sobre el cine policiaco norteamericano que esta vez sería parodiado en *Y ahora... Una de ladrones*.

titulares>” (p. 96), explica la transformación de la figura del gánster, “un hombre de la ciudad, con el lenguaje y la experiencia de la calle, con sus extrañas habilidades desleales y su gran coraje, llevando la vida en sus manos de una manera rudimentaria” (p.98), el cual será poco después duramente castigado por la moralidad redentora del código Hays hasta convertirse, ya a inicios de los años cuarenta, en abatidos detectives del lado de la ley pero cuyo *modus vivendi* y métodos de trabajo continúan evocándonos los valores tradicionalmente asociados al mundo criminal como la crueldad, la intransigencia o la soledad.

²²⁵ Indicamos a continuación algunas de las revistas consultadas para corroborar el estreno de estos títulos en la capital española: *Hampa dorada* (*Cinegramas*, 38, p.20 y *Cinegramas*, 59, p. 28), *El enemigo público* (*Cinegramas*, 12, p.6), *Contra el imperio del crimen* (*Arte y cinematografía*, año 1935, p.307; *Cinegramas*, 55, p.16 o *Cinema Sparta*, 24, p.14), *El enemigo público número 1* (*Cinegramas*, 18, p.16, o *Arte y cinematografía*, año 1935, p. 284) y *Scarface* (*Nuestro cinema*, 10, p.26, *Sparta*, 7, p.19 o *Cinegramas*, 5, p.22).



[Fig. 53] Cartel promocional de *Y ahora... Una de ladrones*.
Fuente: García Maroto (1998)

Ahora bien, pese a que hemos revisitado todas estas filmaciones en busca de referentes para las escenas o los personajes del último de los títulos de la trilogía, no hemos sido capaces -tal vez a causa de la falta de una parte importante del metraje en *Y*

ahora... Una de ladrones o tal vez por falta de conocimientos- de encontrar ningún título de referencia suficientemente claro o concreto, más allá de ciertos lugares comunes como, por ejemplo, la rivalidad entre las bandas criminales, las redadas policiales o los tiroteos masivos al estilo de la célebre Matanza de San Valentín. Entre estos, nos gustaría destacar la presencia de la citada *femme fatale*, Maruja, nombrada en varias escenas con el término latino de vampiresa (“¿Usted qué quiere? Yo soy vampiresa... ¿y qué come usted? De todo...”) y cuya función en la banda de El cacharro –según el narrador- era fumar pitillos, enseñar las piernas y comprar los sábados la carne para el cocido. Como ya hemos comentado anteriormente, Sahara Demaris fue la actriz encargada de darle vida a este personaje -ataviado con un ceñido vestido negro, diversas joyas y una pañoleta- que utiliza la sensualidad para conseguir sus propósitos con los hombres, bien sea colarse en el rodaje o bien conseguir los planos secretos de la máquina inventada por el profesor Blay para hacer huevos pasados por agua sin agua, pero que al final de la película -y como no podía ser de otra manera- recibirá el merecido castigo por su libidinosa moral.

Además, llaman nuestra atención - característica también presente en los anteriores filmes- las abundantes alusiones a los intérpretes hollywoodienses que en la época inundaban las pantallas de cine, las emisoras de radio y las páginas de las revistas

españolas. Así, durante la actuación musical en el museo los supuestos retratos sueñan con ser o conocer los detalles más íntimos de figuras internacionales como John Barrymore, Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Adolphe Menjou o Marlene Dietrich. Este aspecto, así como el uso de vocablos en lengua inglesa en estas parodias (los carniceritos de Honolulu son saludados por su líder vampírico mediante un *good night* o nuestra vampiresa afirma convencida que “si quiero me suelto el cabello y digo yes, yes”) subraya todo aquello comentado en el capítulo de las influencias externas de nuestra cinematografía en la época.

Por otra parte, y adentrándonos nuevamente en el mundo de la metadiscursividad, en este cortometraje García Maroto apostó por un juego continuo y arriesgado entre la realidad y la ficción o, mejor dicho, entre la ficción cinematográfica y la ficción dentro de la ficción. A diferencia de los dos títulos anteriores los cuales, como ya hemos comentado, presentan una estructura narrativa similar (una introducción que nos advierte de que vamos a presenciar un rodaje cinematográfico, un desarrollo argumental salpicado por algunas pinceladas que nos desvelan algunos mecanismos de construcción de esta ficción y una brusca ruptura de la misma que nos devuelve al mundo de los entresijos ficcionales) en *Y ahora ... una de ladrones* los saltos entre ambos universos se entrelazan dando como resultado una historia singular. El director de una producción española (interpretado por Erasmo Pascual, quien en esta ocasión está caracterizado con un monóculo al estilo del mismísimo Erich von Stroheim) acude a un museo de criminología a fin de documentarse para la filmación “de una película mejor de todas las que hasta ahora se han hecho en España”. En la sala del museo, el guía que le acompaña le explica el terrible enfrentamiento que tuvo lugar hace años entre una banda criminal liderada por El cacharro y la policía –alertada por un confidente- a causa del robo de los planos de un revolucionario invento del joven profesor Blay. Mientras el guía le relata con detalle lo

ocurrido, los retratos de los peligrosos criminales están ojo avizor y tras el cierre del museo, motivados por el deseo de participar en la película, abandonan su particular confinamiento y acuden raudos a la taberna de El gato negro donde tiene lugar el rodaje. Lo curioso es que una vez los criminales han abandonado el lugar asistimos a una representación dentro de la representación, es decir que, como si los personajes estuviesen atrapados en un bucle temporal, la historia se repite. El confidente sale también de su cuadro y avisa al inspector de policía de los planes de los malhechores y, después de cumplir su cometido de solicitar refuerzos a la policía “real”, se reencuentran todos en el rodaje, incluido el joven inventor quien está acompañado de la vampiresa Maruja a quien momentos antes de su muerte confiará los planos secretos y que nuevamente será asesinado por un miembro de la banda, desencadenándose una refriega que acabará otra vez en una matanza discriminada de todos los asistentes a excepción del director, quien ajeno a esta fantásica mezcla de realidades, cree sencillamente estar dirigiendo una escena más de su película. Por desgracia, la falta de metraje nos impide conocer con claridad el desenlace de la trama y cómo acaba este engranaje metaficcional pero, fuera como fuese, nos parece interesante y novedosa la propuesta del director jienense para este su último título de la trilogía.

EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Otra característica común a la trilogía es el lenguaje cinematográfico utilizado, entendiendo por tal el uso y superposición de elementos como el sonido, la iluminación, el color..., todos ellos articulados en torno al montaje. Entre sus componentes, y basándonos en la lectura de los decoupages, nos centraremos en el tipo de planos usados, los movimientos de cámara y, con mayor detalle, en los rudimentarios efectos especiales empleados. Capítulo aparte le destinaremos al uso de la música.

Antes de comenzar, debemos tener advertir que, debido a las irregulares condiciones de conservación, en algunos fragmentos del metraje de estas cintas (en bastante mayor medida en *Y ahora... Una de ladrones*) la lectura de los desgloses puede resultar un tanto confusa puesto que se han perdido algunos planos con la consecuente desincronización del sonido.

En líneas generales, podemos afirmar que en estos cortometrajes -en consonancia con el estilo predominante en la mayoría de las cintas españolas y extranjeras de la época- se hace uso de un lenguaje que bien podríamos clasificar como “clásico” en contraposición al inmovilismo de la cámara, característico de otros períodos anteriores e incluso de algunas producciones coetáneas. Una simple comparación con *El faba de Ramonet* nos permite constatar la evolución desde una cámara fija a una cámara más variable en los tipos de plano, sus movimientos y sus angulaciones. Por este motivo, no debe sorprendernos que el filme de Andreu i Moragas tenga 116 planos en 39 minutos de metraje, mientras que las cintas de Eduardo García Maroto presentan respectivamente 120 planos en escasos 16 minutos en *Una de fieras*, 158 planos en los 20 minutos de duración de *Una de miedo* y en los escasos 12 minutos conservados de *Y ahora... Una de ladrones*, 133 planos.

Serían, pues, habituales de este estilo clásico de filmación algunos mecanismos presentes en estos cortometrajes paródicos como el uso del plano y contraplano en las interacciones entre los personajes, como por ejemplo la conversación entre los exploradores y Agripina en *Una de fieras* (planos 84, 85, 86 o 87) o el cruce de miradas entre la pareja protagonista y el vampiro Carlofito en *Una de miedo* (del 93 al 103), a para mostrarnos aquello mirado por el guía del museo y su acompañante a lo largo de la segunda escena de *Y ahora... Una de ladrones* (planos 12 al 47); el uso del travelling horizontal y vertical de forma moderada con el fin mayoritario de encuadrar los movimientos de los personajes (la excepción la encontramos en las escenas que desvelan los trucos del rodaje, tal vez con la intención de hacer una breve incursión de la ficción a “la realidad” sin interferir en el ritmo de la trama y reafirmando la conexión mostrada en los planos previos, como apreciamos en los planos 15 y 87 de *Una de miedo*). Igualmente se caracteriza por las escasas angulaciones de cámara -más propias de otros géneros posteriores como el cine negro puesto que la comedia no suele caracterizarse por la búsqueda de una fuerte implicación emocional por parte del espectador- ya que solamente hemos constatado dos suaves angulaciones en los planos 8 y 19 de *Una de fieras*, y en los 89 y 100 de *Y ahora... Una de ladrones*, obedeciendo en ambos casos más bien a razones físicas que no psicológicas; el uso del fundido en negro como dispositivo que facilita la elipsis espacial o temporal y, por lo tanto, los cambios de escena, tal y como se aprecia, por ejemplo, en los planos 26 (del barco pasamos a un nuevo espacio donde acontecerán las aventuras de los intrépidos amigos) o 63 (el tiempo avanza y llega la noche al África central) en el filme de 1934, o el plano 91 (el protagonista es raptado por un miembro de la secta que le conduce de los pasillos de la mansión al salón donde se reúnen con el gran vampiro) en la de 1935. Asimismo, se hace uso de montajes alternados en *Una de miedo*, los cuales nos permiten conocer dónde están y qué hacen distintos personajes al mismo tiempo, tanto

de la pareja protagonista respecto a su anónimo compañero (planos 51, 52 y 88) como de los distintos miembros del equipo de rodaje acudiendo raudos a comer al plató (planos 152, 153 y 154).

Mención aparte requiere el uso de los diferentes tipos de planos, aspecto que tampoco desentona del “clasicismo” más convencional y que en líneas generales se mantiene hasta la década de los sesenta y, aun hoy en día en gran parte de las producciones audiovisuales (o al menos en las más comerciales). Verá el lector que hemos dejado fuera de este cómputo el cortometraje *Y ahora... Una de ladrones*, ya que parece ser se ha perdido una parte importante de su metraje (especialmente a partir de la segunda secuencia), lo cual no nos permite calcular los porcentajes sobre el cien por cien de los planos (o al menos, como en las anteriores, sobre un cien por cien aproximado). Aunque el estilo de filmación es muy similar en el metraje conservado (predominancia de planos medios y de conjunto), tal vez García Maroto innovó en alguna de las escenas perdidas de esta cinta, la cual recordemos gozó -y con diferencia- del presupuesto más elevado de las tres, pero, como hemos comentado, el paso del tiempo no nos permite comprobarlo. Aclarado este punto, veremos que el desglose realizado de los dos primeros títulos de la trilogía nos permite extraer porcentajes respecto a los planos más utilizados, aunque teniendo en cuenta que en algunos de ellos las diferencias de encuadre son muy sutiles y, tal vez, bajo la mirada de otro estudioso, se podrían producir ligeras variaciones en los resultados. Indicaremos, pues, los porcentajes aproximados²²⁶ según nuestro criterio: En *Una de fieras*, aproximadamente un 38% son planos de conjunto, un 32% aprox. son planos medios (con las variantes de medio corto, medio y medio largo), un 12% aprox. son planos enteros, un 9% aprox. son planos generales, un 8% aprox. son planos de detalle, y menos de un 1%

²²⁶ Los resultados, calculados en cada caso sobre el 100% de los planos, no dan lugar a números enteros, ni siquiera a decimales exactos, con lo cual hemos optado por redondear los porcentajes a fin de agilizar la lectura y facilitar la comprensión de los datos.

son planos americanos. Por otra parte, en *Una de miedo* los porcentajes aproximados son los siguientes: un 39% aprox. son planos medios (con las variantes de medio corto, medio y medio largo), un 27% aprox. son planos de conjunto, un 13% aprox. son planos enteros, un 9% aprox. son planos de detalle, un 6% aprox. son planos americanos, un 4% aprox. son primeros planos y algo más de un 1% son planos generales.

Del análisis de estos porcentajes y si nos acogemos al uso más convencional de los planos, podemos concluir que aquellas tipologías más utilizadas son las de plano medio, destinada al encuadre del personaje, y la de plano de conjunto, que nos permite percibir los detalles de interpretación al tiempo que el decorado, ambas muy prácticas para acompañar al espectador durante el avance de la trama. Por otra parte, y en cuanto al uso del plano general, encontramos aproximadamente un 9% de esta tipología en *Una de fieras* frente a un escaso 1% en *Una de miedo*. Probablemente esto se deba a razones argumentales, ya que la primera historia se desarrolla en la “selva” (aunque también hay exteriores en Madrid y en una piscina), es decir, al aire libre, mientras que la cinta de 1935 se ambienta en el interior de una tenebrosa mansión y, por lo tanto, son solo necesarios dos planos generales para transmitir al espectador lo inquietante de una noche de tormenta. Por supuesto, tenemos presente las dificultades técnicas de rodar con sonido en exteriores frecuentes en esta época, pero recordemos que *Una de fieras* es una producción sin diálogos, lo cual facilitó mucho a García Maroto el realismo de los planos de exteriores. Por el contrario, en el comienzo de *Una de miedo* -donde sí conversan los personajes- tuvo que optar por planos de conjunto para las localizaciones en los alrededores de la casa, filmados en realidad en los estudios con una tormenta recreada artificialmente tal y como nos desvela la propia cinta.

Por otra parte, la utilización del plano de detalle es similar en ambas cintas (un 8% en *Una de fieras* y un 9% en *Una de miedo*), aprovechándose preferentemente para conducir

nuestra mirada sobre objetos relevantes (el cráneo humano aprovechado, por cierto, de un *atrezzo* a otro) o partes concretas de los intérpretes tales como, los pies, la coronilla o las manos. Finalmente, destacaríamos el uso del primer plano -hemos optado por esta clasificación frente a la de plano medio corto aunque las imágenes abarcan la parte superior del pectoral mayor- exclusivamente en *Una de miedo*, creemos que con la intencionalidad de mostrar con más detalle (y de hecho en varias ocasiones) el trabajo de maquillaje realizado sobre Erasmo Pascual para convertirlo en Carlofito, un monstruo un tanto difícil de encasillar pero, a nuestro parecer, representado con bastante acierto. Comprobamos, pues, que no hay nada de novedoso en el uso de la cámara en estas películas, las cuales, como hemos comentado más arriba, se englobarían en un estilo de filmación clásico, aunque de bajo coste, aspecto que se reafirma con la repetición de algunos planos como los planos de detalle de las manos tocando el piano (103 y 117) o los planos medio corto de un esqueleto encapuchado (108 y 119)²²⁷.



[Fig. 54] Fotograma mediante plano de detalle del vampiro Carlofito al piano en *Una de miedo*

²²⁷ Creemos que el uso de planos repetidos durante los créditos de *Una de miedo* responde más a un recurso comercial que no tanto a la intención de abaratar el montaje.



[Fig. 55] Fotogramas de un primer plano de Carlotito y de una calavera en *Una de miedo*



[Fig. 56] Fotogramas de planos de conjunto en *Una de fieras* e *Y ahora...Una de ladrones*



[Fig. 57] Fotograma de planos enteros en *Y ahora...Una de ladrones* y *Una de fieras*

De igual manera, lo ajustado del presupuesto es patente en los efectos especiales. El propio filme de *Una de miedo* se hace eco de esta situación cuando la voz del narrador describe la versión española del Hombre invisible. Sin entrar en el íntimo ámbito de los miedos y horrores personales, podemos afirmar con bastante seguridad que -a pesar de las irónicas voluntades de García Maroto- los efectos especiales utilizados en su trilogía distan mucho de los logros obtenidos por el maquillador Jack P. Pierce y el equipo técnico de John P. Fulton (Cleo E. Baker, Bill Heckler, Roswell A. Hoffmann, John J. Mescall y Frank D. Williams) para la cinta de James Whale. En realidad, en los filmes que nos ocupan el uso de los efectos especiales es simple y restringido. Así, en *Una de fieras* encontramos una sencilla sobreimpresión, es decir, la exposición simultánea de dos imágenes sobre un mismo fondo en el plano 7, y dos básicos trucos consistentes en la inversión del rebobinado del celuloide de manera que los atletas del club gimnástico emergen acrobáticamente del agua (plano 21) y el poblado tribal se libra del pasto de las llamas como por arte de magia (plano 120). Por otra parte, en el metraje conservado de *Y ahora... Una de ladrones* no se aprecia el uso de ninguna artimaña visual aunque es posible que Maroto, homogeneizando su estilo de filmación, sí incluyera algunos efectos en la narración, mientras que por el contrario *Una de miedo*, al parodiar el género fantástico, facilita a nivel argumental el uso de trucos visuales, algunos sencillos como las citadas sobreimpresiones (la calavera del plano 3) o el juego de inversión continua en los fotogramas (plano 129) pero también algunos más elaborados como el stop motion - técnica de animación que simula el movimiento de objetos inertes mediante la captura fotográfica y posterior proyección de las diferentes fases compositivas de dicho movimiento-utilizado en la escena anteriormente descrita de los pasos del encapuchado invisible (planos 53, 55 y 57).



[Fig. 58] Fotograma rebobinado a la inversa en *Una de fieras*



[Fig. 59] Sobreimpresión en *Una de miedo*



[Fig. 60] Stop-motion aplicado a unas zapatillas en *Una de miedo*

Música y danza

La presencia de la música y de la danza en los títulos de la trilogía ha decantado la incorporación de esta serie de cortometrajes en nuestro estudio, a pesar de que este punto de vista no es compartido por otros estudiosos de la materia quienes clasifican las cintas dentro del género de la comedia (Gubern, 1977 o Caparrós, 1977). De igual manera, el catálogo elaborado por la Filmoteca española (institución que custodia las cintas) tampoco comparte esta valoración, considerando comedias a *Una de miedo* y *Y ahora...Una de ladrones*, y, curiosamente, adscribiendo al género histórico *Una de fieras*.

Así pues, ¿qué justificaciones nos han movido a dicha elección? ¿Por qué hemos decidido clasificar estos cortometrajes como cine musical, sin descartar, por supuesto, su hibridación con la comedia?

Por un lado, los consideramos cine musical por la presencia destacable de la música y/o la danza en el metraje, abarcando este tanto los créditos como el desarrollo de la trama. Así, en *Una de fieras* de los 15 minutos y 55 segundos de metraje conservados, 3 minutos con 52 segundos tienen como protagonista a la música (acompañada en ocasiones del baile), es decir, aproximadamente un veinte por ciento de la duración completa. En cuanto a los cálculos de *Una de miedo*, obtenemos que del metraje conservado de 20 minutos con 10 segundos –y sin tener en cuenta los 18 segundos iniciales de la sintonía del logo de Rey Soria Films- están protagonizados por la música y/o la danza un total de 5 minutos con 28 segundos, por lo tanto, algo más de un veintisiete por cien de la duración total. Por último, revisamos los porcentajes de *Y ahora...Una de ladrones* aunque -como ya hemos referido en varias ocasiones- las notables carencias en la conservación de esta cinta podrían invalidar los resultados obtenidos, y contabilizamos 2 minutos con 55 segundos de música y baile de un total de 12 minutos con 13 segundos, esto es, aproximadamente

un veinticuatro por ciento del metraje²²⁸. Así, pues, podemos comprobar que en las tres cintas la presencia de la música y/o la danza ocupa aproximadamente un cuarto del metraje total, un porcentaje en lo más mínimo desdeñable.

Ahora bien, ha tenido un mayor peso en nuestra argumentación el hecho de que -siendo conscientes de que la música es también protagonista en otros muchos filmes que no por ello la historiografía clasifica de manera consensuada dentro de este género- en las producciones de García Maroto algunos de los números musicales son un elemento primordial para conseguir un efecto paródico, rasgo fundamental en la propia esencia narrativa, tal y como lo describe Alonso (2018) quien considera que el jienense -bajo el influjo de René Clair- acompañaba siempre la acción con canciones satíricas puesto que “la música genera un contraste magnífico con las imágenes, con efectos paródicos inusitados” (p. 209). Veamos con algo más de detalle este aspecto.

Si nos fijamos bien en las tres cintas, podemos establecer un patrón común en el uso de música y los números musicales. Por ejemplo, en las tres se contó con la colaboración de Daniel Montorio para la banda sonora original de los títulos de crédito, cada una de ellas compuesta empáticamente (Chion, 2012) con el género tratado: aventuras, terror y policiaco respectivamente, con la única diferencia de que en *Y ahora... Una de ladrones* está presente hasta la primera escena de la trama y que por contra en *Una de fieras* y *Una de miedo* solamente acompaña a los créditos, y en el caso de la segunda no volverá a estar presente en el desarrollo argumental hasta su cierre, cuando el equipo actoral disfruta de una kermés o fiesta popular “al estilo francés”²²⁹. También Montorio fue el responsable

²²⁸ Los porcentajes exactos son un 24.29% en *Una de fieras*, un 27.10% en *Una de miedo* y un 23.87% en *Y ahora... Una de ladrones*.

²²⁹ Según el diccionario de la Real Academia Española una kermés o quermés es una fiesta popular al aire libre con bailes, rifas, banquetes..., la cual en algunas tradiciones era entendida como una muestra de excesiva libertad y desenfreno cuya secuela principal era un elevado número de hijos ilegítimos y expósitos, de ahí la necesaria participación de la beneficencia pública en este tipo de celebraciones vecinales.

de los principales números musicales de estos cortometrajes: el *foxtrop* interpretado a modo de danza tribal por Agripina en *Una de fieras*, el pasodoble con toques jazzísticos al piano con que nos deleita el vampiro Carlofito en *Una de miedo*, y la canción hawaiana que suena en la taberna de El gato negro en *Y ahora...Una de ladrones*. Y no es casual que todas estas actuaciones musicales irruman en la trama en el momento de mayor clímax de la acción. Tal y como comenta Alonso (2018) “la transgresión humorística, el desafío a los géneros cinematográficos convencionales, *la atención que prestaba a la música de sus películas*, y su capacidad para fusionar experimentación y tradición teatral española convierten a Maroto en un director muy interesante” (p.205) [la cursiva es nuestra], y es que ciertamente estas palabras referidas a toda la trayectoria del cineasta, bien podrían aplicarse a estos momentos de hibridación con el género musical, en los cuales Maroto demuestra que la música y la imagen son (o pueden ser) un binomio inseparable y maravilloso, si ambos recursos son sabiamente escuchados, escogidos y utilizados.

Así, por ejemplo, cuando los dos exploradores de *Una de fieras*, capturados por la tribu antropofágica de los *camalungas* están a punto de ser sacrificados en el fuego (un momento supuestamente de incertidumbre y temor), sale de su choza la cupletista Gloria de Granada, en la ficción Agripina, que “es blanquísima, canta y baila grotescamente un foxtrot rodeada de salvajes, con una moderna instrumentación para incrementar la parodia, mientras suenan los tambores” (Alonso, 2018, p. 209), quebrando en el espectador todos los posibles esquemas mentales que pudiese haberse creado en el devenir de la historia y conduciéndolo aún más si cabe hacia lo disparatado y sorprendente del humor. De igual forma, el terrible vampiro de *Una de miedo*, el cual debería despertar aún mayor horror en quienes le rodean, en vez de atacar ferozmente a sus invitados, se sienta tranquilamente al piano e interpreta a coro con los esqueletos –siguiendo

nuevamente a Alonso (2018)- “un pasodoble casi taurino pero con detalles jazzísticos de cierta modernidad” (p.209). Con esta irrupción de una música alegre y de divertida letra, Maroto viola conscientemente el pacto trazado con nosotros como espectadores y subvierte definitivamente las características o reglas del género de terror, aumentando así el tono paródico del filme. Y esta misma extrañeza nos invade en *Y ahora...Una de ladrones*, cuando la “la reina del barrio chino”, a quien le “importa todo un pepino”, es obligada a golpe de pistola –junto a todos los asistentes al rodaje- a bailar con las manos en alto. De hecho, el ver a los malvados criminales y a los formales agentes de la ley disfrutar de la música (haciendo además acrobacias y carantoñas varias) despierta cierta alegría y buen estar, que pronto intentará ser acallado con la sangrienta matanza producida en la taberna, aunque ya nos resulte del todo imposible tomarla en serio.

Se trata, pues, de un juego de contrastes muy propio de la parodia que se refuerza todavía más a través de los cantos y bailes. Nótese, por cierto, que en esta última actuación la música es diegética, (ante la duda se redirige la mirada del espectador hacia el altavoz de la taberna en el plano 110) mientras que en las mencionadas de *Una de fieras* y *Una de miedo* es extradiegética, ya que el sonido inicial diegético de los tambores y el piano se acompaña enseguida de una instrumentalización cuya fuente no procede de la pantalla.

Por otra parte, al hilo de las palabras anteriormente apuntadas por Alonso sobre García Maroto: “y su capacidad para fusionar experimentación y tradición teatral española”, debemos constatar la combinación en estos cortometrajes –al igual que hemos apreciado en el análisis de otros títulos en nuestro estudio- del folclore popular español con las “nuevas músicas” de la época. Se ha mencionado ya el pasodoble cantado por Erasmo Pascual con toques de jazz y el foxtrot²³⁰ interpretado por Gloria de Granada, pero

²³⁰ Se desconoce con certeza el origen de este baile desarrollado en Norteamérica durante la primera década del siglo XX y que alcanzó su máximo apogeo internacional en los años treinta, defendiendo algunos especialistas que tal vez se entronque con las primitivas danzas negras que se habrían preservado durante

también llama nuestra atención en *Una de miedo* -durante la escena en que Jimmy fisga por las cerraduras de los portales del pasillo- la presencia de una pieza del cancionero popular español –y como tal goza de multitud de versiones y variantes- titulada “Me casó mi madre”. Se trata de una canción en torno a la costumbre (más bien rural) del casamiento forzado entre los jóvenes y el consecuente adulterio, más frecuentemente masculino²³¹ pero que, en boca de unos sectarios encapuchados pierde su dramatismo para transformarse en otro elemento más de tono burlesco.



[Fig. 61] Gloria de Granada cantando y danzando en *Una de fieras*

Otro de los recursos compartidos es la construcción de un número musical a partir de la repetición de una serie de palabras, ilógicas en cuanto al contenido de la narración y por lo tanto no exentas de finalidad paródica, cuya cadencia acompañada o no de ciertos acordes instrumentales acaba dando forma a una

breve actuación musical. El mecanismo es explicado por la voz en off en *Una de fieras*, cuando para ejecutar la danza ritual se indica a los actores que “Y uno de los veraneantes

siglos y trasvasado a la cultura afroamericana en los Estados Unidos, aunque otras voces apuestan por su procedencia desde el término francés *faux-droit* o bien directamente del apellido del comediante de vodevil Harry Fox, quien ideó unos pasos de baile para la compañía de Ziegfeld Folies en 1913, pasos que prontamente popularizó la pareja artística y sentimental formada por Vernon e Irene Castle.

²³¹ Según la versión de Nuestro Pequeño Mundo, un grupo musical español de folk, la letra original sería la siguiente: “Me casó mi madre, me casó mi madre, chiquita y bonita ay ay ay, chiquita y bonita / Con un muchachito, con un muchachito, que yo no quería ay ay ay, que yo no quería / Y todas las tardes, y todas las tardes, desaparecía ay ay ay, desaparecía / Me salí al balcón, me salí al balcón, por ver si venía ay ay ay, por ver si venía / Y los que pasaban, y los que pasaban, se le parecían ay ay ay, se le parecían / Yo le vi venir, yo le vi venir, por la calle arriba ay ay ay, por la calle arriba / Venía diciendo, venía diciendo, “Ábreme, María ay ay ay, Ábreme, María / que vengo cansado, que vengo cansado, de buscar la vida ay ay ay, de buscar la vida”. En otras versiones consideradas también originales, como la conservada en el Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra, al final de la canción se relata como la joven sigue al marido hasta casa de su querida y le escucha decir a su amada que “A ti te daré, a ti te daré pañuelos y mantillas, ¡ay, ay, ay! pañuelos y mantillas / Y a esa otra mujer, y a esa otra mujer, palos y mala vida, ¡ay, ay, ay! palos y mala vida”.

que prenda fuego a la hoguera. Ahora cantad algo espantoso ¿no sabéis qué decir? ¡Que poco ingenio! Repetid: no hay betún, no hay betún, no hay betún... arrastrando mucho el final y ya veréis los resultados”, y se repetirá en *Una de miedo* cuando los miembros de la secta desfilan ceremoniosamente por uno de los pasillos de la mansión. La diferencia reside en que, así como en la primera cinta las voces se acompañan con la percusión de los tambores en una muestra de música diegética, en la segunda aparecen ciertas notas musicales de procedencia desconocida que nos inducen a clasificar a esta como extradiegética. Distinto es el recital poético llevado a cabo por los personajes de *Y ahora...Una de ladrones* al cierre del museo, en el cual –y a pesar de las irregulares del sonido de la copia conservada- se ensalza y desde luego no sin cierta dosis de ironía el *star-system* hollywoodiense, acompañándose con algunas notas orquestadas de música extradiegética versos del estilo de “Yo quiero ser la Greta Garbo tumbada en un diván” o “Yo quiero ser la Marlene Dietrich para emborracharme con vermú”. Por desgracia, no alcanzamos a entender la letra completa de este número musical que parodia no tan solo la enorme influencia que las producciones norteamericanas y toda su red de dispositivos comerciales tenían en el público español sino también la mejorable calidad de las películas fruto de la producción nacional.



[Fig. 62] Fotograma de los policías y los gánsteres danzando juntos en *Y ahora...Una de ladrones*

Para finalizar, nos restaría comentar que todos estos cuadros musicales se insertan en la trama y aunque en apariencia parecen ajenos al desarrollo argumental, sí participan algunos en menor o mayor medida de su avance. De esta forma, los pasajes “recitados” por los antropófagos en torno a la hoguera del poblado, por los miembros de la secta de los carniceritos en los pasillos de la tenebrosa mansión o –con mayor largaría y coherencia- por la banda de El Cacharro en las salas del museo, transcurren en paralelo a la historia narrada e interaccionan con la ficción vivida por los personajes los cuales bien esperan pacientemente a ser devorados, bien descubren aterrorizados que han errado el lugar donde refugiarse o bien se emocionan con el idílico y glamuroso modo de vida de las estrellas de la gran pantalla y determinan asistir esa noche al rodaje. De hecho, si Boris Carlofito no se hubiese entretenido cantando un pasodoble sobre “las gachís que van en el vagón del tren”, tal vez no hubiese perecido con la llegada del alba y el desenlace interruptus de *Una de miedo* habría podido ser bien distinto.

La reacción de la crítica

Hemos ya comentado varias veces a lo largo de este análisis que la trilogía *Una de...* obtuvo considerables éxitos de taquilla y crítica. El propio García Maroto (1988) relata en sus memorias que, tras ser rechazada la primera de la serie por el directivo de la sala Actualidades, consiguieron estrenarla en el cine Panorama puesto que tuvieron (refiriéndose a él y a su hermano) la gran suerte de que “en aquel momento estaban pasando varias películas cortas americanas para el empresario y su familia. Entonces proyectaron la mía y creo que las risas de aquel público restringido que había en la sala contribuyeron enormemente al éxito” (p.82).

El resultado, un estreno simultáneo el 17 de diciembre de 1934 en el cine Panorama y en el Avenida, y un contrato inicial en el primero de ellos por dos semanas durante las cuales “las colas de espectadores se formaban desde el cine, bajaban por la calle de los Madrazo, seguían por delante del teatro de la Zarzuela y se perdían en la calle de Zorrilla. Era la primera vez que aquel local conseguía tan numerosas colas y también la primera vez que un cortometraje obtenía un éxito extraordinario” (p.82).

Medio año más tarde, el 13 de mayo de 1935, se estrenará también en el Panorama *Una de miedo*, cinta que obtuvo aún mayor popularidad entre los madrileños y de la cual se sentía especialmente orgulloso el cineasta: “En mi opinión, esta película era, desde el punto de vista técnico y artístico, la más perfecta de las dos, pese a que la primera tenía un innegable contenido satírico y paródico” (p.86). Por contra, su última producción de la serie, estrenada con fuertes expectativas el 10 de febrero de 1936 en el teatro Variedades de Zaragoza y el 2 de marzo en el Rialto de Madrid, y a pesar de contar con mayor presupuesto y con un equipo técnico y artístico de grandes profesionales, no fue tan bien recibida por el público y tampoco terminó de satisfacer al creador quien afirmó

de ella en su autobiografía que fue la más costosa económicamente y probablemente la de menor calidad (p.86).

Por otra parte, son numerosas las fuentes hemerográficas consultadas que atestiguan las palabras del cineasta en torno a los éxitos obtenidos gracias a estos cortos paródicos. Recordemos que estos títulos le valieron el calificativo de director vanguardista y renovador del género de humor, al menos para gran parte de la crítica coetánea y de la historiografía posterior, aunque como es natural también tuvo sus detractores. Sin ánimo de cansar al lector, recogemos a continuación una selección de aquellos comentarios que nos resultan más acertados al respecto.

Por ejemplo, el conocido Florentino Hernández-Girbal (periodista, historiador y crítico cinematográfico y musical en activo durante varias décadas) dedicó a García Maroto el 23 de junio de 1935 un detallado reportaje titulado “Un nuevo género en el cine español”. Del joven director elogió sin tapujos que era un

auténtico espíritu joven, fino catador de un buen cinema y creador de un género en nuestra precaria industria. Aunque Maroto no tuviera otros méritos –que sí los tiene, y bien probados- esto sería suficiente para tomar su nombre en consideración. Quien como él ha sabido dar una nota original en este mundillo cinematográfico que navega haciendo agua entre mediocridades, rutina, mal gusto y ausencia total de inquietudes, merece, no un elogio, porque ello sería escaso premio para tan gran empresa, sino la admiración de todos, el estímulo de los profesionales y la ayuda eficaz de los que deben y pueden hacerlo [...]. Un solo film bufo –*Una de fieras*- nos lo reveló, y otro –*Una de miedo*- confirmó las esperanzas que nos hizo concebir su primera obra”, afirmando unas líneas más abajo que “ha creado en el cine español el género burlesco con dos películas –*Una de fieras* y *Una de miedo*- graciosas, movidas, repletas de humorismo e intencionadas. Ambas son, por sus perfiles grotescos, por su acierto en el tono y en la forma, dos magníficas caricaturas cinematográficas, ágiles de línea, fácilmente resueltas y de una fuerza cómica

tal, que ante su vista brota la carcajada espontánea y fresca, lejos de todo lo que sea burdo o grosero”, y concluyendo que “estas dos imitaciones burlescas de géneros cinematográficos en boga, que señalan un movimiento inicial de nuestro cinema muy digno de tenerse en cuenta (*Cinegramas*, 41, pp.3-4)

Pero a pesar de estas animosas palabras, el afamado crítico -sabedor de la juventud del cineasta (“porque ello sería tanto como pedir madurez al fruto que acaba de nacer”)- también hizo constar en su reseña las carencias o “defectos disculpables” que a su entender compartían ambas cintas:

En *Una de fieras* y en *Una de miedo* existe el mismo proceso de desarrollo. Magníficas ambas en su iniciación, pierden al final todas las bondades anteriores, quebrando así, con perjuicio evidente de la armonía general, la línea central del film. Las últimas escenas no parecen trazadas por la misma mano. Hay en ellas un poco de atropellamiento. La gracia, la observación, el rasgo oportuno, lógico y feliz, no encuentran ya su expresión certera, y todo el magnífico acierto anterior pesa sobre el final para hacer más destacable aún este descenso de calidad. ¿Ansias de acabar? ¿Falta de elementos? Nosotros queremos suponer lo mejor, pensando que no andamos muy lejos de lo cierto: falta de práctica y falta de meditación (*Cinegramas*, 41, pp.3-4).

Algunos meses antes, la prensa ordinaria divulgaba la noticia del estreno de *Una de fieras* en la edición del 19 de diciembre de 1934 -dos días después de su primera proyección pública- el *ABC*, sin profundizar demasiado en la cinta, la describía diciendo que

No es sino la sátira intencionada, a través de un documento bufo del peripatético viaje de dos terribles exploradores -captados en una piscina, como imágenes fotogénicas- a través de la *jungla improvisada* en un solar y a lo largo de las riberas del Jarama (*Una de fieras*, *ABC*, 19-12-1934, p. 166)

De forma similar, aunque en una publicación especializada, Antonio de Salazar relataba en primera persona y con tono guasón cómo había surgido el proyecto y de qué manera



[Fig. 63] Reportaje promocional de *Una de fieras*. Fuente: *Cinegramas* (20)

se había iniciado el rodaje de la trilogía. Se trataba de un breve reportaje, *Aventuras extraordinarias*. El Cine descubre una selva virgen en las riberas del Manzanares, localizado nuevamente en *Cinegramas* (edición de 27 de enero de 1935), una de las revistas especializadas de mayor circulación durante la etapa republicana junto a *Popular Films*, *Arte y Cinema*, y *Nuestro cinema*, que se acompañaba de unos llamativos fotogramas y de unas curiosas tiras ilustradas. Su lectura –dando por certeras las anécdotas narradas– nos brinda

información sobre el origen del proyecto, las dificultades para costearlo, la movilización de los atletas que se convirtieron en parte del equipo artístico y los espacios donde se llevó a cabo la filmación. Aunque las intenciones paródicas de Maroto –declaradas en sus memorias y en otras fuentes consultadas– parecen claras desde el primer momento, Salazar describe irónicamente el resultado de la aventura emprendida por el grupo de amigos con las siguientes palabras:

Claro es que tropezaron los realizadores con un inconveniente. Todas las escenas tomadas en serio resultaron en broma, y, claro es, nos hacen reír mucho, en lugar de producimos lagrimones como puños de gordos, que es lo que se deseaba” (p.34).

Y una buena muestra de ese contraste entre lo imaginado “en torno a una mesa de mármol de un café en la Puerta del Sol” y el producto final en la pantalla lo encontramos en la idea del “león cartománcico”:

“El gran valor de esta película, titulada *Una de fieras*, consistía en que las fieras no aparecían por ninguna parte. Esto fué debido a no encontrarlos. En vista de ello, uno de nuestros amigos consiguió hacer que en la cinta apareciese el ‘león cartománcico’, fiera nueva en las selvas, mitad hombre y mitad león” (*Cinegramas*, 20, p.34).

Una figura que también había sido alabada meses antes por un crítico anónimo de *Cine español*, quien, en su artículo “¡Hay que reírse!”, a su vez destacaba la originalidad residente en que “Los protagonistas, chicos de excelente buen humor, se limitan a seguir los sabios consejos que el aparato toma de vistas, más acostumbrado a los acontecimientos de grandes peligros, sabe emitir” (*Cine español*, 10, p. 1), y es que, como hemos visto, la cinta de Maroto es un claro ejemplo de discurso de metaficción o metacinema, recurso de origen literario ampliamente utilizado en la gran pantalla.



[Fig. 64] Reportaje sobre las aportaciones de Eduardo G. Maroto. Fuente: *Cinegramas* (41)

De manera similar, *Una de miedo* fue acogida con gran afecto por la crítica cinematográfica como se desprende de la reseña –entre otras muchas- publicada en mayo de 1935 de la revista *Cine español*. El autor de la misma, tras elogiar los éxitos obtenidos por la primera producción de la trilogía, afirma que

Maroto sabe que existe un buen conjunto de elemento público aficionado a los films de miedo, y por esta causa se le ocurrió producir un film mucho más miedoso que todos ellos, con la sola variante de que éste, a la vez que nos pone los pelos de punta por los momentos verdaderamente tremebundos, nos hace soltar una carcajada franca en cada momento del film” puesto que contempla todos los elementos inherentes del género tales como “una parejita de enamorados, una carretera, donde el agua azota en un día de tormenta a un *auto*, donde marchan varios amiguitos, que tienen que ser unos *pollos peras*. Un castillo misterioso, unos enmascarados y tres metros y medio de tarlatana pueden ser los causantes de un crimen misterioso, y la visita a unos sótanos llenos de cadáveres insepultos (*Cine español*, 15, p. 2).

Igualmente, un crítico de *Sparta* se hacía eco de los éxitos cosechados por

El gran Maroto, autor, director y hasta actor de la humorada cinematográfica UNA DE FIERAS, que tantos éxitos alcanzó en todos los cines donde fué presentada, tiene ahora otra dispuesta para ser estrenada que lleva por título UNA DE MIEDO, tan graciosa como la anterior y llena de momentos felicísimos. UNA DE MIEDO es la sátira del cinema reflejado de un modo admirable en unos metros de celuloide, que sirven para presentarnos los trucos y situaciones muy corrientes en los serios films de miedo en los que muchas veces no podemos por menos que reír las escenas tan grotescas que se nos presentan” (*Sparta*, 25, p.8).

Las expectativas depositadas en esta parodia se constatan ya en los meses previos a su rodaje y durante los de la postproducción, reseñándose en varias ocasiones el nuevo título de Atlantic Films para los lectores, quienes probablemente estarían esperando con afán

su estreno. No debemos olvidar el alto consumo y el impacto social que en estos años tenían este tipo de revistas, magníficos mecanismos de promoción para la cinematografía nacional y extranjera. Así, por ejemplo, en enero de 1935 leemos en la sección “Se dice...” de *Cine español* que

Después de haber apreciado el éxito de ‘Una de fieras’, cinta de una gracia poco común, Maroto se dispone a la filmación de otra, también de humor, que titulará ‘Una de miedo’, en la que veremos escenas macabras vistas por el lente del buen humor y siempre con la sátira fina del joven fotógrafo, director, actor y escritor, todo de una pieza (*Cine español*, 11, p. 4).

A las escasas semanas -tiempo brevísimo que debió durar el rodaje-, y nuevamente los periodistas de *Cine español*, se hacen eco del inicio de la postproducción (recordemos la fecha del estreno del 13 de mayo de 1935) comentando en “Tres films cómicos en español. ‘Una de miedo’” que

Habéis de saber que Maroto, el gran Maroto, autor de la mencionada cinta [refiriéndose a *Una de fieras*], está dispuesto a presentarnos algunas más del mismo corte humorístico, aunque, como es natural, de distinto argumento. Hoy acaba de terminar la segunda de su serie interminable de proyecciones, que tienen por título ‘Una de miedo’, y que por las referencias que de ella tenemos se espera un éxito mayor que la anterior (*Cine español*, 12, p. 3).

La última cinta de la trilogía, *Y, ahora...una de ladrones*, aparece también referenciada en el reportaje escrito por Antonio de Salazar para *Sparta: revista de espectáculos*, bajo el título de “El humorismo en el cine. La risa sana de los films del gran Maroto”. En su discurso, tras una breve y discutible reflexión en torno al valor del cine cómico americano y europeo, se dice que:

Al hablar de cine cómico siempre tenemos que citar a los americanos, como si éstos fuesen los ‘amos’ del tinglado cinematográfico [...]. René Clair, con ‘El millón’ y ‘Viva la libertad’, nos abrió el camino de una nueva modalidad del cinematógrafo, que no había sido apreciada por las grandes figuras americanas. Los ingleses, siendo los más famosos humoristas del mundo, sólo producen films serios, formales, como les encuadra a su temperamento estirado y poco comunicativo (*Sparta*, 17, p. 14)

Y Salazar elogia los logros del “cineasta, cinemasta y cinemista” de quien considera

se encuentra en la cima del cinema de humor para el que posee unas formidables condiciones como argumentista y realizador. Ahora ‘Una de ladrones’, cinta de sátira fina, elegante de forma, bella de fotografía, y sobre todo admirable de técnica, interpretación y diálogo, es la tercera de la serie de humor” (*Sparta* ,17, p. 14)

Continúa ensalzando la arriesgada apuesta de *Cuento oriental* -una obra pionera del cine infantil español- y concluye diciendo que, gracias a su larga trayectoria y perfil multidisciplinar, el jienense se clasificaba ya entonces como uno de los grandes de su profesión: “Maroto, como técnico de laboratorio, montador, artista y fotógrafo, domina perfectamente el cinema y esta es una condición que no muchos directores pueden aportar y poseer para más tarde aplicar a sus realizaciones” (*Sparta*, 17, p. 14)

De hecho, en el especial por su vigésimo quinto año de actividad, *Arte y Cinematografía* (400) recoge a modo de inventario los nombres de los principales profesionales y de los títulos más destacados del cine español de la época, encontrándonos a Eduardo García Maroto entre la clasificación de los operadores cinematográficos o *cameramen* así como *Una de fieras* y *Una de miedo* entre las cintas destacadas del año 1934 (pp. 215, 286 y 287).

DECOUPAGE

***Una de fieras* de Eduardo García Maroto de 1934**

Aunque en el catálogo de Filmoteca Española, se indica un metraje de 15 minutos, la copia consultada por nosotros para este análisis tiene aproximadamente 16 minutos; una diferencia en el minutaje que consideramos corresponde más a la diferencia en la cantidad de imágenes proyectadas por segundo entre el original y la copia digitalizada, que a posibles ligeros cortes en los empalmes durante algún proceso de restauración.

Asimismo, se conserva un guion de seis hojas, en papel mecanografiado, con un espesor total de 32 centímetros (Depósito 2A G-5371 del Catálogo de la Biblioteca de Filmoteca Española) cuya lectura creemos puede esclarecer la trama de algunas escenas y de ahí su inclusión en los anexos de esta investigación (véase anexo II).

1ª SECUENCIA: TÍTULOS DE CRÉDITO

1ª Escena: Acreditaciones

- 1 Título del filme en mayúsculas y en castellano sobre un fondo neutro.
(probablemente se trate de un añadido puesto que la tipografía no corresponde con el resto de los créditos).
- 2 Responsables de la sección de música, fotografía, sonido, decorados, asistencia y laboratorios. Aparecen sobreimpresionados en un plano de conjunto de unos indígenas danzantes en torno a una hoguera.
- 3 Créditos de los intérpretes sobreimpresionados en el mismo plano de conjunto de unos indígenas danzantes en torno a una hoguera

- 4 Créditos de los estudios de producción, nuevamente sobreimpresionados en el plano de conjunto de la hoguera de la cual huyen ahora los indígenas.

2ª SECUENCIA: PRE-PRODUCCIÓN DEL FILME

1º Escena: El presupuesto económico

- 5 Plano cenital de la ciudad de Madrid
- 6 Plano general de la ciudad de Madrid con un travelling horizontal derecho enfocando la calle de Alcalá.
- 7 Plano entero de un cheque de 3000 pesetas, que a través de una sobreimpresión se materializa en billetes. Fundido en negro.

2ª Escena: La compra del material de rodaje

- 8 Plano medio largo de un operador de cámara con suave contrapicado. Fundido en negro.
- 9 Plano entero de cuatro rollos de películas virgen. Fundido en negro.

3ª Escena: Las localizaciones

- 10 Plano medio largo de un intérprete de espaldas a cámara punteando un mapa.
- 11 Plano de conjunto de “las selvas vírgenes del África Central”.
- 12 Plano de detalle de unos arbustos moviéndose.
- 13 Plano entero de un tigre (inserción de documental).
- 14 Plano de conjunto difuso del follaje con suave travelling vertical descendente.

15 Plano de detalle del mapa.

4ª Escena: el casting en la piscina del club deportivo.

16 Plano medio corto del Sr. Martínez.

17 Plano de conjunto del Sr. Pérez con los gimnastas en la piscina del club deportivo.

18 Plano medio corto del Sr. Pérez.

19 Plano de conjunto de los gimnastas sentados en torno a la piscina, enfocados mediante un ligero picado-

20 Inserción de una fotografía de una actriz norteamericana en plano entero.

21 Plano de conjunto de los gimnastas sentados en el borde de la piscina. Efecto especial (rebobinado al revés) para que los actores salgan botando desde el agua.

22 Plano de conjunto de los gimnastas.

3ª SECUENCIA: EL RODAJE EN EL ÁFRICA CENTRAL

1º Escena: El viaje

23 Plano medio de un trasatlántico.

24 Plano medio del trasatlántico con el detalle de las chimeneas activas.

25 Plano entero del barco surcando el océano.

26 Plano medio frontal del barco con suave travelling horizontal derecho.
Fundido en negro.

2ª Escena: La caza

- 27 Plano general de la “selva tropical”. Mediante un travelling horizontal izquierdo se encuadra a los porteadores, acompañándose sus pasos a través de un travelling horizontal derecho. De nuevo, un travelling horizontal izquierdo encuadra a los dos exploradores caminando en la dirección del grupo de porteadores en travelling horizontal derecho.
- 28 Plano de conjunto de una piara.
- 29 Plano de detalle de los troncos de los árboles.
- 30 Plano de detalle del ramaje.
- 31 Plano entero de unos matorrales.
- 32 Plano medio del león cartomántico escondido entre los arbustos.
- 33 Plano entero de los matorrales. Por la izquierda entran los porteadores.
- 34 Plano medio del león cartomántico.
- 35 Plano de conjunto de los matorrales junto a los “salvajes” negros y los dos protagonistas.
- 36 Plano medio del Sr. Martínez y el Sr. Pérez.
- 37 Plano medio del león cartomántico escondido entre los arbustos.
- 38 Plano de conjunto de los exploradores apuntando con sus rifles al león del fondo.
- 39 Plano de detalle del rostro de un tigre (inserción de documental).
- 40 Plano de conjunto de la zona de matorrales con los exploradores huyendo.

- 41 Plano general de un río.
- 42 Plano general del río desde otro ángulo.
- 43 Plano general de la “selva” con un afluente del río, los exploradores y un cocodrilo.
- 44 Plano entero del cocodrilo (inserción del documental).
- 45 Plano medio de ambos protagonistas.
- 46 Plano general de la zona con el río y los exploradores disparando al cocodrilo en el margen izquierdo.
- 47 Plano medio de los cazadores.
- 48 Plano general de la zona con los dos protagonistas. Fundido en negro.

3ª Escena: El acecho de la tribu de los Camelongos²³².

- 49 Plano de conjunto de una manada de elefantes cuyo avance se encuadra mediante un suave travelling horizontal derecho.
- 50 Plano general del río y su entorno
- 51 Plano entero de los exploradores ocultos entre los árboles disparando a un nativo que está con su canoa en el río. Un suave travelling horizontal a derecha e izquierda les enfoca respectivamente.
- 52 Plano de conjunto del nativo que sale corriendo del río (travelling horizontal derecho)
- 53 Plano de conjunto de los exploradores entre los árboles

²³² El término probablemente se derive de Camelongo, nombre que recibe un río de Angola.

- 54 Plano de conjunto de la selva. Los porteadores entran en plano por la izquierda y un suave travelling horizontal izquierdo sigue sus pasos
- 55 Plano de conjunto del grupo de porteadores examinando un rastro
- 56 Plano de detalle de la hierba con el rastro
- 57 Plano de conjunto de los nativos y los exploradores observando las huellas. La voz en *off* les habla y el grupo mira a cámara.
- 58 Plano entero de una “orangutana” en una rama (inserción de documental).
- 59 Plano de conjunto de varios actores encaramándose a un tronco.
- 60 Plano general del paisaje tropical.
- 61 Plano de detalle del río.
- 62 Plano de conjunto de varios actores bajándose del tronco.
- 63 Plano de conjunto del cielo (puesta de sol). Fundido en negro.

4ª Escena: La acampada al anochecer: los cazadores cazados.

- 65 Plano general de unas palmeras a la caída del sol
- 66 Plano medio largo de los exploradores que se adentran en la selva mediante un ligero travelling horizontal izquierdo.
- 67 Plano medio largo de los exploradores seguidos de los porteadores. Un travelling horizontal izquierdo les encuadra durante la marcha.
- 68 Plano medio largo de los protagonistas. La cámara se aleja suavemente para encuadrarlos en un plano de conjunto mientras preparan los bártulos para acampar.

- 69 Plano entero de Tarzán.
- 70 Plano entero de Tarzán saliendo de entre los arbustos.
- 71 Plano de conjunto de los protagonistas en torno al fuego del campamento con Tarzán amenazador de fondo.
- 72 Plano medio largo de un indígena de la tribu antropófaga tocando el tambor.
- 73 Plano de conjunto de los exploradores descansando en el campamento.
- 74 Plano medio del Sr. Pérez durmiendo. Fundido en negro para marcar una elipsis temporal.
- 75 Plano de conjunto de ambos protagonistas en el campamento. Por el fondo aparecen los antropófagos.
- 76 Plano medio del Sr. Pérez dormido que desemboca, mediante un travelling vertical, en un plano entero de un miembro acechante de la tribu.
- 77 Plano de conjunto del campamento. Los guerreros indígenas invaden el espacio y todos los personajes salen de plano. Fundido en negro.

4ª SECUENCIA: EL POBLADO DE LOS CAMELONGOS

1ª Escena: La danza del ritual antropofágico.

- 78 Plano general del poblado caníbal.
- 79 Plano de conjunto de las entradas a las chozas.
- 80 Plano de detalle de una calavera humana.
- 81 Plano medio largo de un indígena llamando a la tribu mediante el sonido del tambor.

- 82 Plano medio de otro miembro de la tribu sentado.
- 83 Plano de conjunto del poblado. Un travelling horizontal derecho enfoca a los protagonistas prisioneros en el centro del poblado por unos guerreros indígenas. Un suave travelling horizontal izquierdo encuadra al grupo en el medio del plano. El resto de la tribu entra en plano por el fondo y por los lados.
- 84 Plano entero de la protagonista saliendo de su cabaña. Camina hacia cámara hasta el plano medio.
- 85 Plano medio largo de ambos exploradores.
- 86 Plano medio corto de la mujer salvaje, Agripina.
- 87 Plano medio largo de los protagonistas.
- 88 Plano de conjunto del poblado con todos los personajes. Empieza la actuación de Agripina.
- 89 Plano medio corto de Agripina.
- 90 Plano de conjunto del poblado con Agripina y el resto de la tribu cantando y danzando.
- 91 Plano medio corto de Agripina.
- 92 Plano de conjunto de los indígenas bailando (se enfoca así el origen de las voces).
- 93 Plano medio corto de la salvaje.
- 94 Plano de conjunto del poblado.
- 95 Plano medio largo de Agripina bailando. Se intuye el movimiento de caderas.

- 96 Plano de conjunto del poblado.
- 97 Plano medio corto del Sr. Pérez.
- 98 Plano de conjunto del poblado. Comienza la danza guerrera.
- 99 Plano de conjunto de otros miembros de la tribu moviéndose al ritmo de la música.
- 100 Plano de conjunto del poblado con los danzantes.
- 101 Plano medio corto del Sr. Martínez.
- 102 Plano de conjunto de la actuación musical.
- 103 Plano medio corto del Sr. Martínez.
- 104 Plano medio corto de un indígena mestizo
- 105 Plano de conjunto del poblado con todos los personajes. Los exploradores se atan al poste, mientras los indígenas ejecutan su ritual. Un breve travelling horizontal izquierdo ajusta la imagen para ver bien a los danzantes.
- 106 Plano medio de Agripina.
- 107 Plano medio de los protagonistas sujetos al poste.
- 108 Plano de conjunto de otros indígenas expectantes de rodillas.
- 109 Plano medio del Sr. Martínez y el Sr. Pérez en el poste.
- 110 Plano de conjunto de la hoguera y los danzantes.
- 111 Plano de conjunto de otros miembros tribales.

- 112 Plano americano de los danzantes. Por el margen izquierdo entra en plano otro indígena portador de noticias.
- 113 Plano medio corto de este personaje.
- 114 Plano medio de los protagonistas que se liberan del poste.
- 115 Plano de conjunto de los miembros de la tribu incorporándose y huyendo del lugar.
- 116 Plano de conjunto de otro grupo de indígenas huyendo por el margen izquierdo.
- 117 Plano de conjunto del poblado que queda desierto.
- 118 Plano de conjunto del poblado incendiándose.
- 119 Plano de detalle de la hoguera.
- 120 Plano de conjunto del poblado. Fundido en negro. Efecto especial de la devastación del incendio. Se rebobina revés.

Interrupción (faltan los últimos segundos del metraje)

Una de miedo de Eduardo García Maroto (1935)

Nuevamente el catálogo de Filmoteca Española -donde se conserva también este título- indica un metraje distinto al de la copia albergada en esta institución (y utilizada por nosotros en el presente estudio), de 18 y 20 minutos con 12 segundos respectivamente, siendo posiblemente la causa el tipo de soporte y reproducción, o tal vez por una diferencia en la velocidad de grabación al nuevo soporte. Por otra parte, el estado de conservación -tanto a nivel de imagen como de sonido- es bastante mejor al de su predecesora, pero la cantidad de escenas filmadas de noche nos dificultan con frecuencia apreciar ciertos detalles.

1ª SECUENCIA: TÍTULOS DE CRÉDITO

1ª Escena: Acreditaciones

- 1 Plano entero del logo de la productora, Rey Soria Films. Fundido en negro.
- 2 Título del filme sobreimpresionado sobre un fondo negro.
- 3 Una breve declaración de intenciones (“Un film bufo de Eduardo G. Maroto”) sobreimpresionado en el plano entero de una calavera que cambiará por otra encapuchada. Efectos especiales.
- 4 Responsables de fotografía, sonido y decorado, créditos sobreimpresionados en una de las escenas posteriores del filme (el plano de conjunto número 74).
- 5 Créditos de la música, los diálogos y la asistencia. Nuevamente sobreimpresionados en el plano entero posterior número 101.
- 6 Intérpretes y autor de la canción final, sobreimpresionados en el plano de conjunto de uno de los actores saliendo del coche (el número 9).

- 7 Créditos de los estudios de rodaje, sobreimpresionados en el plano de conjunto
140.

2ª SECUENCIA: Adentrándose en la casa encantada

1ª Escena: La llegada al exterior de la mansión en plena tormenta.

- 8 Plano general de un campo con lluvia.
- 9 Plano de conjunto de un coche aparcado en el campo del que salen los protagonistas, Jimmy y Mary.
- 10 Plano entero de un tercer actor saliendo del coche.
- 11 Plano general de la noche lluviosa
- 12 Plano americano de Jimmy y Mary junto al coche. Salen de escena por el fondo del plano y se escucha la voz fuera de campo del acompañante.
- 13 Plano de detalle de una puerta.
- 14 Plano americano del tercer intérprete en el exterior junto al coche. Sale de escena por el fondo del plano.
- 15 Plano de conjunto de la noche tormentosa. Mediante un rápido travelling horizontal derecho salimos de escena y se nos muestra a un grupo de tres operadores simulando una tormenta (manguera, cajón, aullidos...). Un nuevo travelling horizontal izquierdo nos introduce nuevamente en la ficción.

2ª Escena: Entrada del grupo de viajeros en la casa misteriosa.

- 16 Plano americano de los tres protagonistas en el vestíbulo de la mansión.
- 17 Plano de conjunto del tenebroso pasillo.

- 18 Plano americano de los tres actores.
- 19 Plano de conjunto del tenebroso pasillo.
- 20 Plano americano del grupo de actores protagonistas.
- 21 Plano de detalle de una bóveda de la mansión.
- 22 Plano americano de los tres intérpretes principales.
- 23 Plano de detalle de unos ojos a través de una rejilla.
- 24 Plano americano de los tres actores que salen progresivamente por el margen izquierdo.
- 25 Plano de detalle de la lluvia tras los cristales de una ventana. Fundido en negro.

3ª Escena: Jimmy y Mary se adentran en el corredor de la mansión.

- 26 Plano medio de ambos jóvenes.
- 27 Plano medio corto de los protagonistas. Suave travelling horizontal derecho para encuadrarlos.
- 28 Plano medio de los jóvenes enamorados.
- 29 Plano medio largo del amigo inspeccionando en solitario.
- 30 Plano de conjunto de Jimmy y Mary en una estancia medio en ruinas de la mansión.
- 31 Plano de conjunto del pasillo tenebroso. La joven pareja entre en plano por la derecha y avanza cautelosa por el corredor.
- 32 Plano medio de ambos actores.

- 33 Plano de conjunto del pasillo. Entra en procesión la secta de Los Carniceritos de Honolulu.
- 34 Plano entero de los protagonistas golpeando a uno de los encapuchados de la secta.
- 35 Plano de conjunto del corredor con los sectarios.
- 36 Plano medio de Mary y Jimmy.
- 37 Plano de conjunto de la procesión en el pasillo.
- 38 Plano medio de los protagonistas.
- 39 Plano de conjunto de los sectarios en el pasillo.
- 40 Plano medio de los protagonistas.
- 41 Plano americano de los jóvenes junto a un encapuchado.
- 42 Plano medio de Jimmy y Mary.
- 43 Plano medio del miembro de la secta sin capucha.
- 44 Plano medio de los tres personajes.
- 45 Plano de conjunto de la procesión con Jimmy y Mary al fondo.
- 46 Plano medio de los protagonistas.
- 47 Plano de conjunto del pasillo con los encapuchados que van retirándose de la escena.
- 48 Plano medio de los jóvenes.
- 49 Plano de conjunto del pasillo casi vacío.

50 Plano entero de Jimmy y Mary asustados.

4ª Escena: El secuestro de Mary por los sectarios.

51 Plano de conjunto de otro pasillo por donde el personaje sin nombre deambula armado en busca de ayuda (montaje alternado). El cambio de escena se produciría por el corte musical.

52 Plano medio largo de Jimmy y Mary.

53 Plano de detalle de unas alpargatas en movimiento. Un breve travelling vertical las encuadra (efectos especiales)

54 Plano medio largo de los protagonistas.

55 Plano de detalle de las alpargatas moviéndose gracias al *stop-motion*.

56 Plano medio largo de los jóvenes.

57 Plano de detalle de las zapatillas avanzando.

58 Plano medio largo de los jóvenes. Sendos breves travellings horizontales a izquierda y derecha encuadran sus cautelosos pasos.

59 Plano de detalle de los pies de un encapuchado de la secta.

60 Plano medio largo de Jimmy y Mary. Por delante de la cámara cruza el encapuchado.

61 Plano americano de la pareja de jóvenes que se encaminan hacia el fondo del recinto hasta un plano de conjunto de este.

62 Plano de conjunto del pasillo tenebroso con Jimmy caminando hacia la cámara.

- 63 Plano medio de Jimmy mirando por la cerradura de una puerta.
- 64 Plano medio de los encapuchados supuestamente descendiendo por una escalera al son de una canción popular.
- 65 Plano medio de Jimmy escudriñando por la cerradura.
- 66 Plano medio largo de los encapuchados que cantan mientras van agachándose hasta estar en cuclillas.
- 67 Plano medio largo del protagonista alejándose de la puerta.
- 68 Plano de conjunto del pasillo tenebroso recorrido por Jimmy.
- 69 Plano medio corto del joven mirando por la cerradura de otra de las puertas.
- 70 Plano de detalle de unos restos óseos en un sarcófago.
- 71 Plano medio corto de Jimmy quien, enfocado mediante un travelling horizontal izquierdo, va hasta otra puerta y mira nuevamente por la cerradura.
- 72 Plano medio de “Renfield” sentado y cazando moscas.
- 73 Plano medio del joven protagonista que se incorpora y sale de plano por el margen izquierdo. Unos breves travellings vertical ascendente y horizontal izquierdo encuadran sus movimientos.
- 74 Plano de conjunto del pasillo con Jimmy alejándose de cámara.
- 75 Plano medio corto de Jimmy que se aleja un paso de la cámara.
- 76 Plano medio de un operador simulando con un fuelle una corriente de aire.
- 77 Plano medio corto de Jimmy que se acerca un paso a cámara.

- 78 Plano medio del operador detrás del muro.
- 79 Plano medio corto de Jimmy.
- 80 Plano medio del operador con el fuelle.
- 81 Plano medio corto de Jimmy. Un rápido travelling horizontal izquierdo encuadra al operador desvelando el truco.
- 82 (montaje paralelo) Plano entero del tercer actor encerrado en una estancia de la mansión.
- 83 Plano entero de Jimmy delante de una puerta cerrada.
- 84 Plano de detalle de las bóvedas de piedra.
- 85 Plano entero del protagonista secuestrado por un miembro de la secta.
- en negro.

3ª SECUENCIA: ATRAPADOS POR LOS CARNICERITOS DE HONOLULU

1ª Escena: La actuación musical del líder de la secta.

- 86 Plano de conjunto del salón ritual. Un travelling horizontal derecho acompaña la entrada de los miembros de la secta hasta encuadrar en el margen derecho a Jimmy y Mary.
- 87 Plano de detalle de un altar con una calavera. Mediante un travelling vertical ascendente se siguen los movimientos de Boris Carlofito hasta su incorporación, encuadrándole en un plano medio largo. Un suave travelling horizontal derecho encuadra sus pasos hacia los jóvenes.
- 88 Plano medio largo de Boris Carlofito.

- 89 Plano de conjunto de los protagonistas junto a Carlofito con algunos miembros de la secta al fondo de la sala.
- 90 Plano medio largo de Carlofito.
- 91 Plano de conjunto de los jóvenes, Carlofito y los encapuchados.
- 92 Plano medio largo del vampiro Carlofito caminando hacia cámara (los jóvenes están en primer plano de espaldas).
- 93 Plano medio largo de Jimmy y Mary. Carlofito, de espaldas a la cámara, camina hacia ellos.
- 94 Plano medio largo del vampiro Carlofito frente a la cámara (los jóvenes están en primer plano de espaldas).
- 95 Plano entero de Jimmy y Mary delante de unos sillones. El vampiro camina hacia ellos de espaldas a la cámara.
- 96 Plano medio largo del vampiro caminando hacia los jóvenes quienes se encuentran de espaldas a la cámara.
- 97 Plano medio de Jimmy y Mary sentados.
- 98 Plano medio de los operadores agazapados detrás de los sillones. Se desvela el truco visual.
- 99 Plano medio largo de Carlofito. Un travelling horizontal derecho sigue sus pasos hasta sentarse al piano.
- 100 Plano de conjunto del salón con todos los personajes (pareja protagonista, Carlofito y los encapuchados).

- 101 Plano de conjunto de Carlofito al piano con los encapuchados dispuestos alrededor.
- 102 Plano medio del vampiro sentado al piano.
- 103 Plano de detalle de las manos.
- 104 Primer plano de Carlofito cantando.
- 105 Plano entero de los jóvenes sentados.
- 106 Primer plano del vampiro.
- 107 Plano de detalle de la calva de un encapuchado.
- 108 Plano medio corto de un esqueleto encapuchado.
- 109 Plano medio largo de tres encapuchados sentados.
- 110 Plano de conjunto del piano con el vampiro y los encapuchados en plena actuación musical.
- 111 Primer plano del líder de la secta cantando.
- 112 Plano entero de Jimmy y Mary cautivos en los sillones.
- 113 Plano medio largo de tres encapuchados sentados
- 114 Plano de conjunto de los encapuchados danzando en torno al piano. Un suave travelling horizontal derecho sigue sus pasos.
- 115 Primer plano del vampiro cantando.
- 116 Plano entero de una calavera aprovechada como candelabro.
- 117 Plano de detalle de las manos al piano.

- 118 Plano de conjunto de la actuación musical.
- 119 Plano medio corto del esqueleto encapuchado.
- 120 Plano medio largo de tres miembros de la secta encapuchados sentados.
- 121 Primer plano del vampiro cantando.
- 122 Plano entero de los jóvenes en los sillones.
- 123 Plano medio corto del líder al piano.
- 124 Plano medio largo de tres encapuchados bailando de pie. Al acabar la música se sientan bruscamente y la cámara los acompaña con un suave travelling vertical descendiente.

2ª Escena: La muerte del vampiro.

- 125 Plano de conjunto de unos árboles en el exterior a la llegada del alba.
- 126 Plano de conjunto del pasillo tenebroso por donde vuela un murciélago.
- 127 Plano de conjunto del salón con todos los personajes.
- 128 Plano de conjunto del altar con el cirio y el murciélago, y algunos encapuchados en pie al fondo detrás del piano.
- 129 Plano entero de la calavera-candelabro (efectos especiales)
- 130 Plano de conjunto del salón con todos los personajes y el murciélago sobrevolando la sala.
- 131 Plano medio del líder de los carniceritos.

- 132 Plano de conjunto del salón. Los miembros de la secta salen de plano por el margen izquierdo.
- 133 Plano medio corto de Boris Karloff alcanzado por un rayo del sol.
- 134 Plano de conjunto de la sala. Jimmy y Mary, por fin liberados, salen por la izquierda del plano.
- 135 Plano entero de los enamorados observando el vampiro ya muerto en su silla.
- 136 Primer plano de “Carlofito”, convertido en una calavera encapuchada.
- 137 Plano entero de los jóvenes tras el piano. Un suave travelling horizontal izquierdo encuadra a Mary mientras se aleja angustiada de los restos mortales del vampiro.
- 138 Plano de conjunto del salón con los tres personajes. Fundido en negro.

3ª Escena: Metaficción

- 139 Plano medio de García Maroto con el trípode de su cámara.
- 140 Plano de conjunto del salón con los actores extrañados por lo acontecido.
- 141 Plano medio largo de uno de los operadores. La actriz que encarna el personaje de Mary entra en plano por la izquierda, lo abofetea, camina hacia cámara y vuelve a salir de plano por el margen izquierdo.
- 142 Plano de conjunto del salón con actores protagonistas. La actriz entra en plano y se sienta en uno de los sillones.
- 143 Plano medio del operador abofeteado.
- 144 Plano de conjunto del salón.

- 145 Plano medio del actor que acompaña a la pareja protagonista en su viaje. Sale de plano por el margen de la izquierda (montaje alternado)
- 146 Plano medio de “Renfield” que camina hacia la cámara.
- 147 Plano de conjunto del pasillo tenebroso con los encapuchados corriendo.
- 148 Plano entero de varios actores secundarios y operarios que entran por una puerta al salón.
- 149 Plano entero del compañero de viaje de la pareja protagonista que accede por la puerta al salón. Cortinillas horizontales.
- 150 Plano de conjunto del salón con todos los miembros del equipo de rodaje bailando. Fundido en negro.
- 151 Créditos (Fin).

Y ahora... Una de ladrones

En este caso, desconocemos la duración exacta de la cinta original pero la copia conservada, también custodiada entre los fondos de Filmoteca española y que nosotros hemos utilizado para el presente análisis, se temporaliza en poco más de 12 minutos. Sin embargo, un rápido visionado nos revela lo incompleto del metraje debido a la falta de coherencia entre algunos de los fragmentos conservados, así como unas abundantes inconexiones entre la imagen y el sonido que dificultan la comprensión de la trama. En este sentido, proponemos un desglose provisional (a la cándida espera de la aparición de una copia en mejores condiciones o de la restauración de la presente) con la delimitación de unas secuencias y escenas que muy probablemente no se correspondan con las que disfrutaron los espectadores en las salas madrileñas.

1ª SECUENCIA: TÍTULOS DE CRÉDITO

1ª Escena: Acreditaciones

- 1 Título del filme sobreimpresionado en un fondo neutro. Cortinillas
- 2 Intérpretes, sobreimpresionados en un fondo neutro. Cortinillas.
- 3 Intérpretes, sobreimpresionados en un fondo neutro.
- 4 Créditos de fotografía y de sonido, sobreimpresionados en un fondo neutro.
Cortinillas.
- 5 Estudios CEA, sobreimpresionados en un fondo neutro. Cortinillas
- 6 Breve eslogan promocional del filme sobreimpresionado en un fondo neutro.
Fundido en negro.

2ª SECUENCIA: EL MUSEO CRIMINOLÓGICO

1ª Escena: A la entrada del museo

- 7 Plano de conjunto de un personaje (interpretado por el propio García Maroto) en la puerta de acceso al museo.
- 8 Plano de detalle del rótulo con el nombre del museo
- 9 Plano medio del personaje entrando al recinto museológico.

2ª Escena: Visita guiada por las salas del museo

- 10 Plano medio largo del personaje inicial junto a un guía del museo
- 11 Plano medio corto de García Maroto.
- 12 Plano medio largo de ambos personajes
- 13 Plano medio de un afamado criminal “El cacharro” retratado²³³ en un cuadro.
- 14 Plano medio del retrato de otro criminal de la banda.
- 15 Plano medio corto de García Maroto.
- 16 Plano americano de tres retratos de criminales famosos.
- 17 Plano medio largo del criminal retratado en el cuadro central
- 18 Plano medio largo del criminal retratado en el cuadro de la derecha.
- 19 Plano medio largo del criminal retratado en el cuadro de la izquierda.
- 20 Plano medio corto del retrato de una mujer de la banda criminal, descrita como una vampiresa.

²³³ A modo de cuadro humano, los actores permanecen inmóviles detrás de un marco como si estuviesen pintados. Para referirnos a este truco utilizamos en adelante los términos retrato o retratado sin entrecorillado. Además, en algunos de los planos los actores se mueven, hecho que marcamos con el término *acción* entre paréntesis.

- 21 Plano medio largo del guía junto al director.
- 22 Plano de conjunto de los retratos del comisario Don Pedro Pérez y su ayudante.
Encima del marco se sitúan las armas de fuego que utilizaban.
- 23 Plano de conjunto de los tres criminales también retratados con sus armas
(acción).
- 24 Plano medio largo del retrato de un criminal.
- 25 Plano medio largo del guía del museo junto al visitante.
- 26 Plano medio largo de dos inspectores de policía retratados.
- 27 Primer plano del retrato de uno de ellos.
- 28 Plano medio largo del retrato de otros dos agentes de la ley y el orden.
- 29 Plano de conjunto de los retratos de los criminales.
- 30 Plano de conjunto del retrato de los jefes de la banda criminal.
- 31 Plano medio corto del retrato de uno estos.
- 32 Plano medio largo de los dos policías retratados.
- 33 Plano medio largo del retrato de uno de ellos.
- 34 Plano medio corto del retrato del profesor Blay, inventor de un objeto por cuya
posesión se enfrentaron ambos bandos.
- 35 Plano de conjunto del retrato de la vampiresa costeada por otros dos personajes
(acción).
- 36 Plano medio corto del retrato del profesor Blay.

- 37 Plano de conjunto del retrato de la vampiresa costeada por los otros dos personajes.
- 38 Plano medio corto del retrato de un confidente de la policía.
- 39 Plano medio largo del guía y García Maroto. De fondo, los retratos de los agentes de policía.
- 40 Plano medio corto del retrato del profesor Blay (acción).
- 41 Plano medio largo del guía y García Maroto.
- 42 Plano medio corto del retrato del profesor Blay (acción),
- 43 Plano medio largo del guía y García Maroto. De fondo, los retratos de los agentes de policía.
- 44 Plano medio largo del retrato del jefe criminal (acción).
- 45 Plano medio largo del guía y García Maroto. De fondo, los retratos de los agentes de policía.
- 46 Plano medio corto del retrato del confidente (acción).
- 47 Plano medio largo del guía y García Maroto. De fondo, los retratos de los agentes de policía. El director sale de plano por la izquierda.
- 48 Plano de conjunto de los retratos de la policía.

2ª Escena: Despertar de la banda criminal y aviso a las fuerzas de la ley y el orden.

- 49 Plano general de la sala expositiva del museo. Uno de los miembros de la banda criminal entra y sale de plano por el margen izquierdo.
- 50 Plano medio largo del retrato de dos criminales (acción).

- 51 Plano medio largo del retrato de El Cacharro y su mano derecha (acción).
- 52 Plano medio corto del retrato de la vampiresa Maruja (acción).
- 53 Plano medio corto de un criminal retratado (acción)
- 55 Plano medio largo del retrato de otro de los miembros de banda (acción)
- 56 Plano medio corto del retrato de la mujer (acción)
- 57 Plano medio largo del retrato de otro asaltante (acción)
- 58 Plano de conjunto del retrato de los dos jefes de la banda (acción)
- 59 Plano medio corto del retrato de la mujer (acción)
- 60 Plano americano del retrato de un policía. Un travelling horizontal derecho encuadra sucesivamente a otros cuatro agentes (acción).
- 61 Plano medio largo del retrato de un criminal (acción)
- 62 Plano medio largo de otro miembro de la banda retratado (acción).
- 63 Plano de conjunto del retrato del jefe criminal y su ayudante (acción)
- 64 Plano medio largo del retrato de un criminal.
- 65 Plano medio largo de uno de los maleantes que abandona su “cuadro”, coge un arma y sale de plano.
- 66 Plano medio corto del retrato del confidente (acción).
- 67 Plano general de la sala del museo. Los maleantes abandonan su espacio y salen de plano. Un breve travelling horizontal izquierdo encuadra al

confidente, quien también sale del marco y se acerca al de un inspector de policía.

68 Plano medio del confidente y el inspector. El chivato sale de plano por la izquierda.

3ª SECUENCIA: EL RODAJE EN LA TABERNA DEL GATO NEGRO

1ª Escena: El *casting*

69 Plano de conjunto del plató de rodaje. García Maroto está sentado en primer plano.

70 Plano medio corto del director.

71 Plano de conjunto de los actores seleccionados entrando al rodaje.

72 Plano medio corto de García Maroto.

73 Plano de conjunto de la vampiresa junto al director y su ayudante.

74 Plano medio corto del director.

75 Plano de conjunto del profesor Blay, García Maroto y dos operarios.

2ª Escena: la comisaría de policía

76 Plano medio corto del confidente

77 Plano de conjunto de un comisario de policía en su mesa

78 Plano medio corto del comisario en su mesa

79 Plano medio largo de tres policías

- 80 Plano medio del comisario en su escritorio
- 81 Plano medio largo de los tres policías
- 82 Plano medio del comisario en su mesa
- 83 Plano de conjunto de la comisaría
- 84 Plano medio del comisario en su mesa
- 85 Plano de conjunto de la comisaría con el jefe y los agentes

3ª Escena: la matanza en la taberna de El gato negro.

- 86 Un travelling vertical ascendente encuadra en plano de detalle un cartel
- 87 Plano medio corto de García Maroto sentado en su mesa de dirección
- 88 Plano de conjunto de la taberna reconvertida en plató de rodaje
- 89 Plano entero de un joven de la banda en una escalera. Suave contrapicado.
- 90 Plano medio de la vampiresa y el profesor Blay sentados
- 91 Plano americano de El Cacharro apoyado en la barra y alrededor otros miembros de la banda.
- 92 Plano entero del confidente. Un travelling horizontal derecho lo encuadra mientras camina hacia la mesa donde está el viejo comisario con sus agentes.
- 93 Plano medio de la vampiresa y el profesor Blay
- 94 Plano de conjunto de la taberna.
- 95 Plano medio de uno de los criminales en la barra.
- 96 Plano americano de El Cacharro en la barra

- 97 Plano medio del viejo inspector de policía sentado en la mesa junto a los agentes
- 98 Plano de conjunto de la taberna
- 99 Plano de conjunto de la taberna, encuadrándose en la derecha la escalera por la que sube un criminal
- 100 Plano entero de este criminal armado en la escalera, enfocado con un suave contrapicado
- 101 Plano de conjunto de la taberna con todos los personajes bailando
- 102 Plano de conjunto del local
- 103 Plano entero del criminal armado
- 104 Plano de conjunto de la taberna.
- 105 Plano medio del grupo de bailarines
- 106 Plano entero del criminal en la escalera
- 107 Plano medio de los bailarines
- 108 Plano entero de la puerta del final de la escalera
- 109 Plano entero del maleante armado de la escalera
- 110 Plano de detalle del altavoz de la sala
- 111 Plano medio largo de varios personajes (criminales y agentes de policía) bailando. Salen y entran de plano continuamente.
- 112 Plano entero del criminal armado de la escalera.

- 113 Plano de conjunto de la taberna.
- 114 Plano medio de la vampiresa y el profesor Blay sentados de nuevo en la mesa. Suave travelling horizontal izquierdo que encuadra a uno de los criminales, quien simula ser un camarero de la taberna.
- 115 Plano medio corto de otro criminal apoyado en la barra.
- 116 Plano medio de la vampiresa, el profesor Blay y el criminal disfrazado.
- 117 Plano medio corto de la pareja de jóvenes. Dos suaves travelling verticales, ascendente y descendente, enmarcan los movimientos de la mujer.
- 118 Plano medio del confidente.
- 119 Plano entero del criminal situado en la escalera. El confidente intenta huir por el fondo.
- 120 Plano entero del criminal quien asciende, acompañado de un travelling horizontal derecho, por la escalera y recorre un rellano persiguiendo al chivato.
- 121 Plano entero de unos criminales agazapados, disparando tras las mesas.
- 122 Plano de conjunto de la taberna. Un travelling horizontal derecho nos muestra ambos bandos del tiroteo.
- 123 Plano entero del criminal situado arriba de la escalera.
- 124 Plano medio corto de García Maroto sentado en su mesa.
- 125 Plano de conjunto del local. Sendos travelling horizontales (izquierda y derecha) encuadran a dos supervivientes de la batalla antes de ser abatidos.

- 126 Plano medio corto del director.
- 127 Plano entero del último criminal descendiendo por la escalera. Al recibir un disparo cae por la baranda, encuadrado con un travelling vertical descendente.
- 128 Plano general (exteriores) de los refuerzos de la policía.
- 129 Plano entero de la puerta al final de la escalera.
- 130 Plano entero del criminal abatido en la escalera
- 131 Plano de conjunto de la matanza producida en el local.
- 132 Plano entero del chivato saliendo por la puerta del piso de arriba. En primer plano una mano empuña un arma y le dispara.
- 133 Créditos (Fin)

9.3 ¡Nosotros somos así! de Valentín R. González (1936)

Créditos

Título original: *¡Nosotros somos así!*

Año de producción: 1936/1937

Estreno: 31 de enero de 1938

Nacionalidad: España

Director: Valentín R. González

Ayudantes de dirección: Juan Moix y Ricardo Gascón

Regidor: Fernando Mourelle

Ayudante de regidor: Enrique Alba

Música: Jaime Mestres

Orquesta: Demon's Jazz del SIE

Fotografía: Jaime Piquer

Ayudantes de cámara: Filemón Gil, Puig Durán y Juan Mariné

Foto-fija (fotógrafos): Armando Seville y Emilio Godes

Producción: SIE Films (rodaje y montaje en el SIE nº1 de Barcelona)

Guion: Valentín R. González

Sonido: Jaime Torrens

Montaje: Antonio Cánovas

Laboratorio: SIE nº2 de Barcelona

Decorados: Lorenzo Burgos y Anselmo Doménech

Mobiliario: Ramón Miró

Vestuario: Capistrós y Paquita

Maquillaje: Moreno del Cerro y Francisca Cartes

Peinados: Pilar Campanals

Duración: 30 minutos aprox. (mediometraje)

Características técnicas: 35mm, B/N

Reparto

Miguel Ángel Navarro

Alberto

Manuel Jiménez

Pepito

Joaquín Regález

padre de Pepito

Salvador Arnaldo

Don Rafael

Lolita Domínguez

María

Fernando Galiana (Fred)

Ricardo

Carmen Campoy

Paquita Muñoz

Rosita Navarro

Berta Violeta

Lolita Baldo

Marujita Cendra

Rosita Gómez

Salvador Morales

Maruja Nicolás

Margarita Sierra

Resto del grupo infantil del SIE

Sinopsis argumental

Alberto es un niño acaudalado educado en los valores burgueses que muestra menosprecio hacia las personas de clase obrera. Habitualmente todos los niños y niñas de su barriada se reúnen para cantar y bailar en casa de otro chico rico, Pepito, cuya familia le ha enseñado a no creer en la diferencia de clases. Por el contrario, Alberto se comporta de manera orgullosa y soberbia con sus compañeros, pero, cuando estalla la Guerra Civil y su padre, don Rafael, es acusado de colaborar con los golpistas y condenado a muerte por un tribunal, el grupo de niños de la vecindad decide interceder y convence a uno de los miembros del comité anarcosindicalista para destruir el documento que incrimina a don Rafael, evitándole así a Pepito la orfandad. Este, arrepentido, comprenderá la bondadosa naturaleza de todos los hombres y gozará por fin de la amistad de los otros niños.

Un argumento aparentemente simple que esconde en realidad tras de sí una metáfora sobre la construcción de una nueva sociedad donde reinará la igualdad entre todas las personas.



[Fig. 65] Fotografía promocional del rodaje de *¡Nosotros somos así!*
Fuente: Filmoteca de Catalunya.

Contexto de producción

El estallido de la Guerra Civil tras el golpe militar fallido del 18 de julio de 1936 sesgó el progresivo desarrollo socioeconómico y cultural en el que estaba inmerso el país desde inicios de la década de los treinta.

En el ámbito de lo cinematográfico supuso también un duro golpe en la dinámica de modernización y madurez estética que se estaba llevando a cabo en la industria desde la llegada del sonoro. Muchos de los proyectos se vieron yugulados, gran parte de los rodajes interrumpidos y la mayoría de sus profesionales reconducidos hacia el cine documental y propagandístico, hacia el olvido o, en el peor de los casos, hacia el exilio. En el momento del alzamiento muchas de las infraestructuras técnicas se hallaban en zona republicana pero algunas productoras de gran potencia como Cifesa, Ufilms o Films Patria, así como cineastas de renombre -Florián Rey o Benito Perojo constituyen un par de buenos ejemplos- decidieron continuar con su trabajo para el bando nacional. La dispersión de los equipos técnicos, la falta de inversión o la carencia de materiales – especialmente película virgen- redujeron notablemente la producción de largometrajes, aunque muchos hombres y mujeres siguieron trabajando afanosamente en la industria y muchos fueron también los técnicos que se forjaron en la cantera de la guerra para lograr más tarde una trayectoria de éxitos como Rafael Gil, Antonio del Amo o Alfredo Fraile.

Puesto que en muchas ciudades los sublevados no consiguieron su objetivo, se mantuvieron las autoridades legítimas leales al gobierno central de la II República o se organizó la ciudadanía en los llamados Comités Revolucionarios Antifascistas, formados por miembros sindicados de afiliación diversa como la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), la FAI (Federación Anarquista Ibérica) o la UGT (Unión General de Trabajadores). Estos comités iniciaron importantes reformas en el sistema educativo y

social, así como un intenso proceso de socialización de fábricas y empresas al que no escaparon los negocios dedicados al cinematógrafo: salas de exhibición, productoras y distribuidoras.

En el caso de Cataluña, en cuyo ambiente se concibió y dio vida a *¡Nosotros somos así!*, los anarcosindicalistas –organizados a través de la CNT y su brazo militante, la FAI– incautaron los cines y teatros en las urbes principales como, por ejemplo, Barcelona y los pusieron bajo el control del Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), más tarde transformado en el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE)²³⁴. En el apartado de reseñas hemos explicado con cierto detalle el funcionamiento de la productora y distribuidora catalana SIE Films (que convivió con la de la Generalitat, Laya Films), dirigida y supervisada por Joan Castanyer, quien contaba con colaboradores de la talla de Josep Maristany, Ramon Biadiu, Sebastià Parera, Manuel Berenguer o Joan Mariné, y que produjo interesantes documentales bélicos, etnográficos y educativos (*Aragón*, *L'enterrament de Durruti*, *Escuelas Nuevas*, *Catalunya mártir*, etc²³⁵.) a parte del famoso noticiero *España al día* (más tarde producido junto a Film Popular). A nivel de distribución, Laya Films operó inicialmente en los municipios catalanes no dominados por los comités anarquistas –muchos de ellos ubicados en el frente militar– en los cuales proyectaba sus propias cintas junto a títulos procedentes del cine soviético sobre los que tenía los derechos en todo el territorio catalán como, por ejemplo, *Los marinos de Kronstadt* de Efim Dzigán o *El circo* de Grigoriy Aleksandrov y Isidor Simkov, ambas de 1936 (Sala, 1993).

²³⁴ En agosto de 1937 se registran en Cataluña 23 sindicatos locales, 26 secciones y 13.360 militantes, 11.000 de los cuales se censaban en Barcelona. Esto sindicatos confederales controlaban aproximadamente el 75% de la industria del espectáculo. (Juan-Navarro, 2011)

²³⁵ Todos estos títulos, extraídos de Del Amo e Ibañez (1996), se datan entre los años 1936 y 1938, estando sin acreditar sus realizadores.

Ahora bien, no siempre fue bueno el entendimiento entre ambos grupos ideológicos²³⁶: por una parte, encontramos los anarquistas agrupados en torno a la CNT-FAI y el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) y quienes dominaban el sector cinematográfico de Barcelona gracias a la ya comentada socialización de varias empresas reconvertidas en SIE Films; y por otra, los comunistas y socialistas organizados a través del PSUC (Partido Socialista Unificado de Catalunya) y la UGT, que gobernaban oficialmente en la Generalitat y cuyo Comissariat²³⁷ se centró en luchar por la difusión de la causa a nivel internacional a través de las producciones de Laya Films. De esta forma, la consigna comunista priorizaba ante todo la victoria militar, mientras que el grupo anarquista enfatizaba la lucha contra el fascismo y por las libertades y la revolución social. En marzo de 1937 los militantes de ambos grupos se enfrentaron con violencia en las calles barcelonesas suscitando posteriores debates internos y el debilitamiento progresivo del anarcosindicalismo catalán, controversias que como comentaremos después al hablar de SIE Films alteraron los objetivos de la productora anarquista y afectaron al rodaje y al estreno de algunos de sus títulos como por ejemplo el que nos ocupa de Valentín R. González.

Pero a pesar de estos conflictos, y siguiendo los datos aportados por García Fernández (2002), durante los años de guerra el número de películas producidas desde estos estudios fue muy superior al de otras productoras privadas de mayor solera como Orphea, CEA o Ballesteros. Además, aunque la mayoría de los títulos filmados durante la contienda son

²³⁶ El líder anarquista Abad de Santillán explica en su obra *Por qué perdimos la guerra* qué motivos les decidieron a colaborar inicialmente con el gobierno de la Generalitat a pesar de su supremacía ciudadana: “Pudimos quedarnos solos, imponer nuestra voluntad absoluta, declarar caduca la Generalitat y colocar en su lugar el verdadero poder del pueblo, pero no creíamos en las dictaduras cuando se ejercía contra nosotros, y no las deseábamos cuando podíamos ejercerla nosotros mismos a expensas de otros” (Soler, 1993)

²³⁷ La Generalitat Catalana fue la primera institución autonómica en constituir un Comisariado para velar por la causa republicana a nivel internacional, siendo seleccionado el cine desde un inicio como una herramienta primordial para obtener este fin.

de carácter propagandístico -en superioridad numérica los del bando republicano²³⁸-, Juan-Navarro (2011) afirma que:

Entre todos los grupos políticos del bando republicano, los anarquistas fueron los únicos que durante la Guerra Civil financiaron largometrajes de ficción con el fin de conseguir una producción industrial capaz de abastecer sus salas y competir con el cine comercial²³⁹. (p.11)

Finalmente, en enero de 1938 el gobierno de la Generalitat intervino mediante decreto la Industria de Espectáculos Públicos de Catalunya que pasó a regirse desde la institución autonómica. Se puso de esta manera fin –un año antes de la victoria franquista- a una muy interesante etapa de la historia del cine español, la del cine anarquista durante la Guerra Civil, un cine hecho no para el pueblo, sino por el pueblo.

²³⁸ García Fernández (2002) aporta datos estadísticos detallados sobre las películas documentales, los noticiarios y las de ficción –localizadas y no localizadas- de cada uno de los bandos de la contienda entre 1936 y 1939, obteniéndose con ello la confirmación de las palabras de Gubern (2010) de que “La producción del bando republicano resultó bastante heterogénea y diversificada, no sólo por las características diferenciales de Madrid y Barcelona, sino por las instituciones, partidos o sindicatos que las produjeron” (p. 164).

²³⁹ Se refiere principalmente a un cine comercial de origen francés y más especialmente norteamericano que ya entonces ingresaba numerosos beneficios en taquilla.

Valentín R. González

El barcelonés Valentín Ramírez González, más conocido en los círculos artísticos bajo el pseudónimo de Belisario, simultaneó a lo largo de su vida los proyectos como periodista, escritor y cineasta.

A nivel literario destacan sus novelas de género negro protagonizadas por Pedro Sánchez como, por ejemplo, *Niñas desaparecidas: novela policial*, *El crimen del parque Güell: novela policial* o *Morfina: reportaje de hechos vividos*. También a él le debemos la novela ¡¡Locos!! y el reportaje novelado *La prostitución en Marruecos*.

En el mundo del cine ejerció como cupletista, guionista y autor de canciones. En torno al año 1936 lo encontramos, según Heredero y Rodríguez (2011), a cargo de la revista cinematográfica *Película* y codirigiendo -información complementada por Heinink y Vallejo (2009)- el Centro-Estudios de Artistas Cinematográficos. Al estallar la Guerra Civil, se afilia a la CNT donde comenzará una carrera activa como director y guionista de documentales propagandísticos y películas argumentales de ficción. Según Sala (1993), fue uno de los cineastas que gozó de más apoyo y crédito durante la primera etapa de producción de la SIE, “confianza que le sería retirada más tarde en vista de sus escasas dotes como realizador (o de las escasas oportunidades que tuvo para demostrarlas)” (p.93). Esta última razón nos parece más acertada ya que compartimos la opinión de Pérez Torio (2008) quien considera que, a pesar de su corta carrera, ciertamente “su escritura cinematográfica apunta un estilo propio de autor que resulta de los más interesantes en el conjunto de la filmografía anarquista” (p. 313).

Al terminarse el conflicto bélico se exilia a Francia – estuvo en el campo de concentración de Argelès-sur-Mery- y focaliza su trabajo en la prensa. Junto a otros artistas e intelectuales exiliados en territorio galo funda en 1939 la revista *Desde el Rosellón*. Parece ser que se escribieron solamente cinco números, todos ellos manuscritos y con tiradas reducidas copiadas a mano. Tras este hecho la historiografía “le pierde la pista”.

Como guionista destacan sus títulos:

La farándula, 1935

Abajo los hombres de José María Castellví, 1936

¡Nosotros somos así!, 1936

Marimba, 1937

La silla vacía, 1937

Cataluña, 1937

Imágenes de retaguardia, 1938

Así vive Cataluña, 1938

Y como director:

¡Nosotros somos así!, 1936

Venciste, Monatkof, 1936 (no localizada)²⁴⁰

Marimba, 1937

La silla vacía, 1937

Cataluña, 1937

Imágenes de retaguardia, 1938

Así vive Cataluña, 1938

²⁴⁰ Según Del Amo, A. (1996) los datos de esta cinta inconclusa fueron facilitados por el director de fotografía Juan Mariné.

Jaume Mestres

El también barcelonés Jaume Mestres i Pérez fue un afamado compositor y director de orquesta en la capital condal de la primera mitad del siglo XX. Desde muy joven combinó su labor en las revistas teatrales con la participación en la industria cinematográfica, para la cual se dedicó en los inicios a tocar el piano durante las proyecciones en el Cine Condal y ya en los años de guerra ejerció como secretario del Sindicato del SUEP²⁴¹ y participó en el rodaje de varios títulos de SIE Films. A partir de la década de los cuarenta, alcanzó el éxito en el panorama de las revistas y la música para escena, época en que también lo encontramos dirigiendo la Orquesta del Salón de Té Emporium. Durante los años cincuenta ejerció como empresario junto al libretista Salvador Bonavia y Panyella de los teatros musicales Apolo, Liceu y Arnau, y fue miembro del consejo y posterior director de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores). Destacan también dentro de su trayectoria las grabaciones de cuentos infantiles realizadas para la multinacional Columbia y sus aportaciones a *jingles* publicitarios de grandes marcas comerciales.

Su obra es muy prolífica, contando Lucía López (2014) “unos cincuenta [títulos de revista] y ciento sesenta canciones” (p. 168), pero debido al campo de nuestro estudio tan solo reseñamos sus principales trabajos para la gran pantalla en:

¡Nosotros somos así! de Valentín R. González, 1936

Y tú, ¿qué haces? de Ricardo de Baños, 1937

Las cinco advertencias de Satanás de Isidre Socas, 1938

²⁴¹ Tras el verano de 1936 se constata la dificultad de producción de films desde la iniciativa e inversión privada y el SUEP, a quien inicialmente solo le interesaba obtener los beneficios derivados de la gestión en régimen de colectivización de las salas de exhibición, decide poner en marcha gracias principalmente a la iniciativa de Miguel Espinar el Comité de Producción. En ese momento de cambio se redenomina al SUEP como SIE Films, se colectivizan estudios de grabación y laboratorios y se comenzará la producción de filmes documentales y de ficción (Heredero, 2011).

Buen viaje, Pablo de Ignacio F. Iquino, 1959

Los claveles de Miquel Lluch, 1960

SIE Films

El Sindicato de la Industria del Espectáculo Films (SIE Films) fue una productora y distribuidora cinematográfica catalana bajo el control anarcosindicalista de la CNT, operativa en Barcelona entre 1936 y 1939. Poseyó por el proceso de socialización las instalaciones más prestigiosas de la ciudad como los estudios Orphea-Films rebautizados como SIE nº1, donde se rodó y montó *¡Nosotros somos así!*, y los menores de Trilla-la Riva, conocidos durante estos años como SIE nº2 en cuyo laboratorio se dio forma a dicha producción de Valentín R. González.

Cabe recordar que los trabajadores de la industria cinematográfica se organizaron en torno a un Comité de cine, el cual, junto al destinado al sector teatral y al de variedades (este último englobaba también a los profesionales del circo), constituyeron el Comité Central de Espectáculos Públicos. Cada uno de los espacios socializados se gestionaba mediante un comité obrero y un delegado sindical y, en el caso de los locales cinematográficos, dicho comité se encargaba de la administración de los suministros, la programación, la propaganda y el taquillaje, siendo los beneficios de este último repartidos equitativamente entre los trabajadores (Juan-Navarro, 2011).

Según Gubern (2010), la CNT incautó y sindicalizó 116 salas de cine²⁴² en la ciudad condal de donde obtenían importantes ingresos destinados a la producción. Hubo cuatro apartados diferenciados dentro de esta área: uno dedicado a los reportajes de guerra y

²⁴² García Fernández (2002) recoge las aportaciones de R. Tamames sobre la campaña de colectivización llevada a cabo por la CNT y la FAI tras el Decreto del 2 de agosto de 1936 y que en menos de cinco meses reunía más de 11.000 instancias de empresas colectivizadas solicitando ayuda al Estado.

retaguardia; otro para las cintas de propaganda; el de mayor dificultad por el elevado coste y la necesidad de incorporar profesionales donde se producían largometrajes de ficción narrativa; y un último –en el cual se engloba la cinta que nos ocupa- propuesto para películas base y de complemento o medimetrajes de ficción narrativa. En numerosas ocasiones estas modalidades se hibridaban como, por ejemplo, observamos en la mezcla de reportaje y ficción presente en *La silla vacía* (la historia interpretada por un actor conduce la trama) o en el fragmento semidocumental de *¡Nosotros somos así!* Además, dicho Comité de Producción creó una oficina literaria donde se escribían los guiones para reportajes, películas de propaganda y documentales, y donde también se recibían y leían los guiones para largometrajes. Los anarquistas en su origen rehusaban los guiones adaptados, intentando desligar cine y teatro, un binomio que asociaban al modelo burgués y frívolo de los años anteriores, y se arriesgaron en las cintas de ficción con temáticas de índole educativa y social como, por ejemplo, la prostitución, el alcoholismo o la explotación. También era labor de este Comité escoger a los miembros más relevantes del equipo técnico y artístico -curiosamente al director artístico se le seleccionaba a través de un concurso de bocetos de la escenografía pertinente (Juan-Navarro, 2011)- y el resto del reparto dependía de la sección sindical.

Lógicamente, la concepción anarquista del cine como herramienta de transformación social, así como su manera de organizarse y sus modelos creativos, tuvo un modelo a seguir establecido por las Misiones Pedagógicas, la sección de Cine Amateur del Centre Excursionista de Catalunya -ambos muy centrados en la experimentación con el género documental ya que, según Martínez Muñoz (2008), buscaban “ofrecer una imagen distinta de la manida fotografía turística y folklórica que la doctrina Primorriverista había impuesto”(p.41)- y especialmente por la Agrupación Cinematográfica Española (ACE), fundada en Barcelona en 1932 y promovida por Mateo Santos basándose en el Cinéma

du Peuple. Pese a que la mayoría de sus proyectos no llegaron a realizarse (cursillos de formación en lenguaje cinematográfico, programación de conferencias, creación de bibliotecas...) ²⁴³, se constituyó como un referente de cine popular que tuvo un gran eco en asociaciones y ateneos obreros durante los años posteriores.

Entre la herencia de estos colectivos está el interés que tuvo SIE Films a la hora de proyectar y producir por cineastas como Eisenstein, Lubitch, Dovchenko, Murnau, Clair o Vidor, aunque, como bien apunta Martínez Muñoz (2008), eran imprescindibles en las programaciones las exitosas películas norteamericanas para garantizar la supervivencia material de la plantilla de trabajadores del Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona. Una presencia anglófona que, como luego detallaremos, queda bien patente en el filme que nos ocupa de Valentín R. González.

No olvidemos que dicha colectivización tenía como objetivo la redistribución de la riqueza social y que, como ya hemos comentado, su sistema organizativo contemplaba la voz de todos los artistas y técnicos, pero la disparidad de intereses y criterios innata a toda comunidad humana no tardó en generar enfrentamientos internos en torno a las prioridades y tipos de producciones. Según García Fernández (2002) “tanto en un bando como en otro la intervención política y administrativa del sector estaba encaminada a favorecer la difusión de aquellas películas y documentales que ‘mantuviesen muy alta la moral del pueblo’” (p.264). Sin embargo, sabemos que, a raíz de las tensiones y las diferencias con el gobierno local, desde mediados de 1937 se inició también un proceso de debilitamiento interno que provocó una sustitución del Comité de Producción inicial y bajo la nueva presidencia de Miguel Espinar –apoyado por una parte considerable de la CNT-FAI- se apostó por un cine abiertamente comercial.

²⁴³ Martínez Muñoz (2008) cita como únicos cortometrajes realizados *Héroes del siglo XX* y *Una jornada*, aunque ninguno de los dos llegó a comercializarse.

Algunos títulos destacados de esta productora -seguimos los datos ofrecidos por Del Amo e Ibañez (1996)- son (la historiografía recoge más de cien entre documentales y ficción narrativa²⁴⁴):

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (1936)

Aragón trabaja y lucha de Félix Marquet (1936)

¡¡¡Ayuda a Madrid!!! de Félix Marquet²⁴⁵ (1936)

Bajo el signo libertario de Ángel Lescarboure (Les) (1936)

El entierro de Durruti (1936)

Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona de Mateo Santos (1936)

Siétamo de Ángel Lescarboure (Les) (1936)

Alas negras (Bombardeos sobre la retaguardia de Aragón y Cataluña) (1937)

Aurora de Esperanza de Antonio Sau (1937)

Barrios bajos de Pedro Puche (1937)

Cataluña de Valentín R. González (1937)

La columna de hierro (hacia Teruel) (1937)

División heroica (en el frente de Huelva) (1937)

El acero libertario de Ramón de Baños (1937)

En la brecha de Ramón Quadreny (1937)

Fury over Spain de Juan Pallejá y Louis Frank (1937)

Madera de José Baviera (1937)

La silla vacía de Valentín R. González (1937)

Tres fechas gloriosas (1937)

²⁴⁴ Según Juan-Navarro (2011), uno de los imperativos revolucionarios planteado por los anarquistas era el de las mejoras sociales y económicas de los trabajadores, lo cual implicaba el mantenimiento de la producción de tipo ‘comercial’, además de la de los filmes propagandísticos. Una medida que a medio y largo plazo suscitó problemas de coherencia ideológica, especialmente a medida que avanzaba el conflicto bélico.

²⁴⁵ Del Amo e Ibañez (1996) recogen la atribución a este director de Fernández Cuenca.

Nuestro culpable de Fernando Mignoni (1938)

¡No quiero...No quiero!, 1938

Nótese cómo los cambios en el comité interno y el devenir general del conflicto bélico en la península afectó considerablemente a la producción de SIE Films a partir de 1938. Ese año encontramos ya pocos títulos nuevos como, por ejemplo, el estreno en marzo de la comedia musical *Nuestro culpable* de Fernando Mignoni, aunque se había terminado el año anterior, o la producción de la también comedia (lamentablemente no localizada) *¡No quiero...no quiero!* de Francisco Elías, la cual según la ficha consultada en Del Amo (1996) no se estrenaría —y en su momento lo haría con cambios en el montaje— hasta 1940 en todo el ámbito nacional²⁴⁶. No olvidemos que la tendencia del segundo Comité de Producción a realizar a partir de estas fechas nuevas películas de entretenimiento o a estrenar títulos familiares, según comenta Martínez Muñoz (2008), anteriormente rechazados como pudo ser el caso de *¡Nosotros somos así!*, respondía básicamente al interés por garantizar el éxito del público y por lo tanto un salario digno para los trabajadores. A pesar de su empeño, los problemas de financiación, la escasez cada vez mayor de materias primas y el recrudecimiento de la guerra les obligó a reducir irremediabilmente el número de filmaciones, hasta que llegada de la dictadura cerró sus puertas para siempre.

²⁴⁶ Según explica Juan-Navarro (2011) “algunos de los miembros del Consejo, como el propio Elías, eran criptofalangistas sin la menor simpatía hacia el anarquismo. Esto explicaría la paradoja de que *¡No quiero...No quiero!*, producida por un sindicato anarquista, fuera finalmente estrenada en marzo de 1940, en medio de uno de los periodos más represivos de la dictadura franquista” (p. 17).

Grupo Infantil SIE

En los títulos de crédito, tras aparecer los nombres de los principales actores infantiles, se menciona a los demás niños como “Y el resto del grupo infantil ‘SIE’”.

A pesar de la indiscutible relevancia y valor de la interpretación de estos jóvenes actores anónimos, no hemos conseguido por el momento encontrar documentación alguna respecto a este colectivo más allá de su mención en las fichas elaboradas para los catálogos de Del Amo e Ibañez (1996) y Heinink y Vallejo (2009) - en ambos casos sin mayor información que el nombre del grupo-, así como de las referencias hechas en las entrevistas a Juan Mariné y Enriqueta Fernández.

Juan Mariné -quien en esa época ejercía como operador y director de fotografía en SIE Films-, y aunque no colaboró con Valentín R. González en esta cinta, en el documental titulado *El cine libertario: Cuando las películas hacen historia* de José María Almela y Verónica Vigil (2010), afirma que los niños pertenecían a una escuela de baile de Barcelona, posiblemente el Centro-Estudio de Artistas Cinematográficos que dirigía Valentín R. González en la ciudad condal junto a Antonio Carlos de Cerdà; mientras que Enriqueta Fernández Rovira, hija de anarquistas cubanos afincados en España y una de las militantes más activa de la agrupación anarquista *Mujeres Libres*, en la entrevista concedida a Martha Ackelsberg²⁴⁷ recuerda que desde su primera infancia los hijos de los anarcosindicalistas solían participar en actividades variadas patrocinadas por las organizaciones del movimiento libertario, aunque tampoco se refiere en ningún momento a este conjunto como “grupo infantil SIE”.

²⁴⁷ Ackelsberg, M. (1991). *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona, España: Virus.

Tal vez una consulta minuciosa de revistas anarquistas de los años en que estuvo en activo esta productora como, por ejemplo, *Tierra y Libertad: semanario anarquista*, *Espectáculo: semanario de espectáculos*, ambas localizadas en la Biblioteca Nacional de Catalunya, o de *Umbral* (conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica), arrojasen un poco más de luz en torno a la existencia y funcionamiento de este grupo actoral.

El discurso fílmico

Tras la cabecera con el emblema y sintonía de la productora SIE Films, comienzan los títulos de crédito. Se trata de un registro completo de todos los integrantes del equipo fílmico –no olvidemos la ideología y método de trabajo latente tras la autoría colectiva del filme- dispuesto con una tipografía vanguardista muy propia de la década de los treinta y planteado como una escena metalingüística o metaficcional. Aunque los niños nos hacen partícipes de la historia, narrada como si fuese un cuento, desde el primer momento los espectadores somos conscientes, gracias a que los actores –interpretando ya el papel que les ha sido otorgado- se pasean por el estudio de rodaje mientras algunos figurantes (muy probablemente auténticos técnicos y especialistas del SIE) se dedican a sus quehaceres, de que aquello que vamos a ver pertenece al mundo de la ficción.

Hacemos aquí un breve paréntesis para recordar la importancia que el colectivo anarquista concedió en general a la cultura como pieza fundamental dentro del engranaje revolucionario, y en concreto al arte cinematográfico entendido como un instrumento directo para la transformación social (quizá por este motivo el logo de SIE Films consiste en unas cámaras filmando a tres obreros en la fragua, una imagen tal vez escogida en homenaje al herrero y mecánico Buenaventura Durruti). Así pues, fue probablemente este ideario asociativo entre el cine y el cambio social el que motivó a Valentín R. González a rodar esta historia de metamorfosis personal hacia la conciencia colectiva y la abolición de las clases sociales.

Pero, volviendo al análisis, vemos en la apertura de la historia cómo sobre los planos de los intérpretes se van reproduciendo mediante sobreimpresiones los créditos hasta que, después de aparecer el título del filme, un redoble de tambor focaliza nuestra atención sobre una pequeña “Shirley Temple” a la española que nos avisa del inicio de la función

y nos sugiere de manera muy activa que aprendamos la moraleja del cuento: “Los niños con sus gestos y sus guiños, con el baile y la canción, quieren buscar la ocasión para recordar al mundo que no hay error más profundo que una falsa educación. No intenta el autor del cuento componer un monumento de sabia filosofía, por contento se daría... Se daría por contento si con su experiencia vieja trazara una moraleja con gracejo y emoción”. Estamos, pues, ante una abierta declaración de intenciones de *¡Nosotros somos así!* que nos plantea el tema principal de la película: la educación en valores de las nuevas generaciones como un paso fundamental para el cambio y la mejora social.

A este, podríamos añadir otro eje temático –común en la mayoría de las películas del género-, sobre la reflexión del poder transformador y sanador de las artes, en este caso de la música y la danza, en el individuo y en las relaciones humanas.

Siguiendo con el hilo narrativo, se abre a continuación una cortinilla horizontal, a modo de telón teatral, y comienza la historia presentándonos a su protagonista, Alberto, un niño acaudalado, descendiente de familia aristocrática, que conversa con su padre en torno a la distinción y categorías de clases.



[Fig. 66] Fotogramas de *¡Nosotros somos así!*

Después de obtener el permiso paterno, Alberto acude al salón de juegos de Pepito, donde los niños pobres del barrio se entretienen ensayando cantos y bailes. A través de una panorámica se encuadra la entrada de Alberto en la sala, las gradas desde donde los pequeños contemplan y aplauden las actuaciones y el escenario en el que en ese momento una muchacha interpreta un chotis, “Soy de Jauja”. Puesto que se ha destinado un apartado concreto de este trabajo al estudio de los números musicales con sus similitudes y diferencias, nos centraremos en estas líneas en las partes discursivas y en algunos detalles que consideramos interesantes. Así pues, una vez la hermana de Ricardo – interpretado por un jovencísimo Fernando Galiana que se muestra en los créditos con el apodo de Fred- concluye su recital poético, Alberto quien ha menospreciado la actuación de esta niña y Pepito, que como anfitrión sale en defensa de la misma, comienzan a pelarse. La cámara no nos muestra más que el inicio de la agresión física, ya que tras un plano de los torsos envolviéndose y otro que encuadra a ambos combatientes en el suelo mediante un picado, se utiliza un travelling horizontal sobre la gradería como mecanismo de elisión. Terminada la lucha, ambos personajes se recomponen con forzada delicadeza las camisas y corbatas, y con muy buenos modales se emplazan para pelear en otra ocasión como si fuesen dos galanes de cine. Sin embargo, tras la interpretación de “El tambor”, Alberto sigue despreciando el esfuerzo de sus compañeros de juego y acaba siendo abucheado y humillado por el conjunto de niños. En ese momento, la joven, pero compasiva y sabia, Carmina decide intervenir en busca de la indulgencia de Alberto, pero este, soberbio y orgulloso, no atiende a razones y se marcha del lugar. Todavía no está preparado para la transformación. La aprendida diferencia de clases sigue latente en su corazón, pero se avecina el cambio.



[Fig. 67] Fotogramas de *¡Nosotros somos así!*

A continuación, un plano metafórico del cielo tormentoso da comienzo al nudo de la trama junto a la imagen de un calendario –ornado con la iconografía tan poco casual de un campesino en la siega y un obrero en la ciudad- sobre el que un breve zoom de la cámara nos resalta la fecha significativa del domingo 19 de julio. Los rebeldes franquistas se han sublevado en varios puntos de la geografía española contra el gobierno legítimo de la II República y la población civil, hombres y mujeres, van a organizarse en comités asamblearios para la defensa del Estado de derecho. Un montaje de imágenes “documentales”, algunas extraídas -como constata Martínez Muñoz (2008)- del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* de Mateo Santos, nos muestra la participación de la ciudadanía en el conflicto bélico y la destrucción –necesaria para el ideario anarquista- de aquellos símbolos de una sociedad tradicionalista, injusta y desigual sobre la que deberá construirse un nuevo mundo. Un plano simbólico del sol naciente –de cuyo significado hablaremos más adelante- cierra esta cruda escena para trasladarnos de nuevo a la ingenuidad y felicidad del universo infantil.



[Fig. 68] Fotogramas del calendario y un sol naciente en *¡Nosotros somos*



[Fig. 69] Fotogramas reaprovechados del *Reportaje del Movimiento Revolucionario* de Mateo Santos (1936)

Así pues, encontramos a los niños reunidos en la calle conversando sobre la guerra –su extraño balanceo y su sonrisa forzada en contraste con la gravedad de lo hablado despiertan un sentimiento perturbador al menos en quien escribe- y en su indiferencia natural a los desastres derivados del conflicto deciden acercarse al local de Pepito para “ver a una niña de ocho años tocar el piano como una persona mayor”. Tras la actuación de Marujita, la prodigiosa pianista, un fundido en negro nos introduce en la tercera secuencia del filme. En el mundo de los adultos, caduco y sombrío, los miembros del Comité de investigación anarcosindicalista detienen al padre de Alberto acusado de pasar información relevante al enemigo –curiosamente un plano de esta escena es de los pocos filmados abiertamente en exteriores-, mientras que los niños disfrutan del último número musical de la cinta, una jota aragonesa. Justo en el instante en que los danzantes terminan

su actuación, irrumpe en escena la joven Carmina para contar a sus amigos la detención de Don Rafael. Gracias al recurso técnico de una cortinilla, los espectadores comprendemos que de forma paralela continua la reunión de algunos miembros del comité en casa de Fernando, donde se confirma que el documento que está en manos del padre de Paquita serviría para condenar a muerte ante un tribunal al aristócrata. Entretanto, los infantes urden un plan para robar dicho documento y, una vez más, el uso de las cortinillas (además de tipología muy variada) facilita un montaje alternado que nos facilita la comprensión de que todos, a pesar de la desconsideración con que los ha tratado Alberto, intentan influir en sus progenitores para evitar la condena a muerte del traidor.

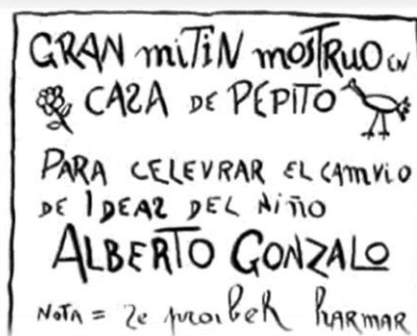


[Fig. 70] Fotogramas de *¡Nosotros somos así!*

Tras el intento fallido de robo (filmado como la mayoría de la cinta en un “estilo clásico”, mediante una combinación sencilla de planos de conjunto, enteros y medios), presenciamos el arrepentimiento del protagonista y la resolución del conflicto narrativo a través de una escena de matiz místico en la que el mundo rural –simbolizado por María (la sirvienta de la familia aristocrática)- y el mundo obrero –representado por el padre de Paquita- perdonan los agravios producidos (durante siglos) por las clases privilegiadas y explotadoras a las gentes más humildes.

Finalmente, un plano de conjunto donde vemos a los pequeños confeccionando unas divertidas pancartas reivindicativas (“Tenemos hambre ¡¡Queremos pan y chocolate!!” o

“Viva Callejas, muera Pitágoras”) bajo el asesoramiento lingüístico del redimido Alberto, nos conduce al desenlace de la historia. A semejanza de sus mayores, los niños celebran una reunión para decidir si Alberto merece el indulto por su mal comportamiento y optan por llamar a su encuentro “El gran mitin *mostruo*”. Una panorámica similar a la del inicio del filme recorre la sala de juegos de Pepito, ahora convertida en espacio asambleario donde esperan decenas de criaturas inquietas, hasta enfocar la mesa de la presidencia. La cámara se aproxima lentamente al presidente, interpretado por Fernando Galiana, quien explicará en verso –todas las intervenciones durante la asamblea se realizan a modo de poema- el motivo que allí les reúne. Una sucesión de planos medios y medio cortos nos encuadrará las intervenciones de los diversos participantes (hemos dedicado unas palabras a la polémica desencadenada en torno a la mujer en el apartado de personajes) hasta enfocarnos en un plano de conjunto a Alberto, en pie sobre las gradas y rodeado de niños. A pesar del clímax de la acción, no hay acompañamiento musical alguno –en realidad y pese a la importancia de la música en el filme, esta siempre se rinde ante la voz humana-, y será, pues, su sincero juramento (acompañado de un primer plano que intensifica el dramatismo) el único protagonista de la escena: “Amigos míos, estoy pensando con mi conciencia, lo que va de ayer a hoy, en mi azarosa existencia. Yo era un niño que crecía entre lecciones de orgullo, y en su soberbia creía que todo el mundo era suyo [...] Yo era solo un renacuajo y me creía un titán. Ahora, en cambio, desde que me ofrecisteis vuestras manos, ya soy otro porque sé que todos somos hermanos”.



[Fig. 71] Fotogramas de *¡Nosotros somos así!*

A modo de cierre, nos gustaría recuperar la ya apuntada idea del sol naciente dentro del imaginario anarquista puesto que es muy visible en el mural pintado en el salón de juegos de la escena final, además no debe ser fortuita su localización en un espacio colectivo como son las gradas, recordando que este símbolo anarquista fue compartido por otras ideologías revolucionarias (además de en otras muchas mitologías) como, por ejemplo, el socialismo, para aludir a la esperanza y al progreso puestos en la revolución y al nacimiento de una nueva humanidad tras la obscuridad impuesta por los obsoletos regímenes anteriores.

Los personajes

¡Nosotros somos así! se engloba dentro de la categoría de películas de complemento que la CNT rodó durante los años de la contienda (Gubern, 2010). A pesar de que su finalidad es aparentemente recreativa, ya hemos comentado que la producción de Valentín R. González - perteneciente al género que hoy la historiografía acuña como “cine social”- trata abiertamente una de las bases ideológicas fundamentales del anarcosindicalismo: la educación como herramienta clave para la desaparición de la lucha de clases. O como el propio director declaró en una entrevista promocional para la revista *Espectáculo* en julio de 1937: “el contraste de la educación de los niños entre la vida de ayer y hoy” (Heinink y Vallejo, 2009).

En este sentido, sus personajes encarnan los distintos estratos sociales, sus valores éticos y sus comportamientos, sin caer por ello –a nuestro parecer- en perspectivas maniqueas. Por ejemplo, Don Rafael representa la pervivencia de una clase aristocrática, que goza de todos los privilegios y que inculca en su vástago un sentimiento de superioridad moral: “Esos niños no son de tu clase [...] Lo único que conseguirá el padre de Pepito es que su hijo se contagie de las groserías de los demás chiquillos”, y ante la réplica de su hijo: “Según ellos no existe más nobleza que la nobleza del alma”, le contesta que “Esas teorías son propias de los que nada han sido”. Lógicamente este personaje apoya el alzamiento militar desde la retaguardia (facilitando los planos a las tropas fascistas para bombardear la fábrica de municiones), puesto que intenta preservar un régimen social no igualitario para su beneficio personal. De este modo, todo lo que le rodea se asocia a una riqueza construida teóricamente sobre la discriminación y el abuso, desde la vestimenta o los lujos de su hogar –que contrastan con la indumentaria y el mobiliario sencillo de otras casas- hasta la figura de María, la criada, que se nos muestra como una mujer ignorante y

asustadiza, rasgos que la conducen a obedecer las órdenes de sus patronos incluso cuando su sentido natural de la ética le indica que estas no son correctas. María representa a la mujer del mundo rural –fijémonos que ya en los títulos de crédito es la única que pasea perpleja por el estudio de rodaje con su mantón y su hatillo-, de cuya falta de educación y de su necesidad de supervivencia se aprovecha la clase dominante. A este punto, nos interesa comentar el modo de representación de dos escenas en las que participa este personaje femenino de carácter humilde y servicial, a la par que fuerte (“Eso no, mientras esté usted separado de su padre, no le dejaré ni un solo momento”), como si personificara la esencia propia de la naturaleza, y que asume inconscientemente un rol de mediador entre ambas tendencias ideológicas. Se trata, por un lado, de la escena de la detención de Don Rafael y, por otro, del momento en que el joven Alberto –entre los brazos del padre de Paquita- descubre la condición bondadosa de todos los hombres y se redime de su comportamiento. En ambas ocasiones la interpretación adquiere un matiz artificial, permaneciendo durante unos breves instantes todos los actores estáticos, como si de figuras de un cuadro –dotado de una atmósfera mística- se trataran. ¿Podríamos percibir en estas escenas de redención una similitud con ciertas creencias e iconografía católicas? ¿Una especie de imaginaria devota para la difusión del credo libertario? No debemos olvidar que la identificación del anarquismo con el ateísmo o el escepticismo religioso se basa en una visión simplista de esta ideología que en realidad se opone al autoritarismo de las religiones organizadas, pero defiende la libertad del individuo para practicar la fe personal²⁴⁸. Pero ante la imposibilidad de corroborar dicha impresión personal, volvemos al progenitor de Alberto y retomamos la idea del tratamiento justo de los personajes, convencimiento sintetizado en las palabras del anarquista que cierran la historia: “Ni

²⁴⁸ En esta línea se desarrollaron algunas teorías anarquistas como, por ejemplo, la defendida por Jacques Ellul en su obra *Anarquía y cristianismo* (1988). De hecho, el soviético Eisenstein utilizaba en ocasiones la iconografía religiosa en sus filmes, tal y como ejemplifican títulos como *El acorazado Potemkin* (1925) o *Alexander Nevski* (1938).

buenos, ni malos. Nosotros, como nuestros hijos, también somos así”. Una máxima que se refleja en personajes como el de Don Rafael, quien se nos muestra en varias ocasiones como un padre responsable, tolerante y cariñoso, de manera que el espectador entiende que su naturaleza no es mala pero que, debido a su falsa educación, carece lamentablemente de conciencia social.

Su antagonismo reside en la familia de Pepito, el niño acomodado que comparte su espacio de juegos y su tiempo con el resto de chiquillos del barrio, y por cuyos ideales se peleará con Alberto. Por la forma de vestir de Pepito y por las conversaciones que giran en torno a su salón, sabemos que también es adinerado, aunque en ningún momento se hace referencia al origen de esta opulencia. En realidad, el personaje de su padre tiene poca presencia en la cinta. Aparece, por ejemplo, sutilmente en la escena de la reunión del comité y al final cuando el grupo de adultos irrumpe en la asamblea infantil.

Tal vez la intención de Valentín R. González al escribir el guion en torno a estos personajes era convencer al espectador de que el bienestar económico y el destino individual no están discutidos con las convicciones anarquistas ni con la manera de tratar y relacionarse con los demás en la comunidad, en definitiva, con ser dueño de un espíritu social y compartir con los demás la riqueza adquirida. Asimismo, esta dualidad se complementa con la figura del padre de Paquita, en cuyas manos está el documento definitivo para condenar a muerte a Don Rafael, que refleja al trabajador humilde que ha conseguido liberarse del yugo opresor y ser un hombre valiente, íntegro y libre gracias a la educación y a la cultura (recordémosle leyendo en algunas escenas del filme). Su creencia en el derecho que tienen todos los seres humanos a ser tratados con equidad –sin importar sus convicciones y acciones pasadas- se recoge en la sentencia final: “Mientras su padre purgue su falta en presidio, Alberto vivirá en mi casa” porque, como reza el

leitmotiv de la película “Ni buenos, ni malos, nosotros [los anarquistas] como nuestros hijos también somos así”.

Ahora bien, y aunque les hemos dedicado unas líneas a las figuras paternas, somos sabedores de que los auténticos protagonistas de esta historia son los niños. En realidad, ellos –Alberto, Pepito y Paquita- reflejan los mismos roles que sus progenitores, y el resto encarnará igualmente con sus intervenciones los ideales anarcosindicalistas: la solidaridad, la valentía, la práctica de las asambleas democráticas para facilitar la libre expresión y el diálogo, y la igualdad entre todos los seres humanos.

Finalmente, consideramos interesante concluir este apartado con una reflexión en torno al valor otorgado a los personajes femeninos en el filme y más especialmente a las niñas. Son bien conocidos los cambios que, con la llegada de la II República, posibilitaron una mayor integración, participación en la vida pública y académica, y libertad de expresión y acción para las mujeres. Tras los grandes derechos adquiridos (derecho al voto en 1931, Ley del Divorcio en 1932, la primera Ley del Aborto de 1937, etc.) se encuentran los nombres de Federica Montseny, Clara Campoamor, Victoria Kent, Margarita Merkel, Zenobia Campubrí o Francisca Bohigas Gavilanes, entre otras muchas. Pero en realidad también hallamos tras ellos el esfuerzo colectivo de miles de mujeres, hoy anónimas, que ya desde finales del siglo XIX se organizaron en agrupaciones socialistas y anarquistas vinculadas con el movimiento obrero y con las luchas civiles en España como, por ejemplo, la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, la Sociedad Autónoma de Mujer, la Sociedad Progresiva Femenina, las Agrupaciones Socialistas Femeninas, la Sociedad Autónoma de Mujeres de Barcelona, el Comité de Mujeres contra la guerra y el fascismo, la Comisión Femenina del Frente Popular o la Unión Republicana Femenina.

Además, al estallar la Guerra Civil, se acrecentará enormemente la implicación de las mujeres en la sociedad. En el caso de Barcelona (donde se concibe el filme a pesar de ser

su ambientación imprecisa) se fundaron las asociaciones de Mujeres Libres²⁴⁹ y de Juventudes Libertarias. Su finalidad -seguimos a Escrivá y Maestre (2012)- era “liberar a la mujer del sometimiento de siglos, pretendía un orden social más justo y humano, redimiendo a las mujeres de la triple esclavitud: esclavitud como mujer, esclavitud de la ignorancia y esclavitud como productora; y era consciente que sólo a través del acceso a la cultura y a la enseñanza se lograría”. Movidos por esta causa, mujeres y hombres pusieron en marcha centros de enseñanza donde se impartía alfabetización, instrucción, preparación para las pruebas de ingreso a los Institutos Obreros y a Magisterio, formación profesional (curiosamente había una elevada demanda de conductoras de automóvil, ambulancias, metros y tranvías) y un amplio abanico de conocimientos enfocados a la integración laboral y la mejora personal. Desde Juventudes Libertarias se fundó en la ciudad condal el Instituto Libre de Enseñanza donde acudían los hijos de los trabajadores a recibir una educación gratuita, asamblearia y mixta.

Y esta es precisamente la manera de conducirse de los infantes protagonistas de ¡Nosotros somos así! En la cinta, las mujeres adultas –a excepción del personaje de María y de las milicianas en las trincheras- no tienen apenas presencia ya que son los hombres (las figuras paternas) quienes personifican los roles que hacen avanzar la acción, en un evidente reflejo de la organización social aun predominante en los años treinta. Ahora bien, esta situación se desequilibra entre las generaciones más jóvenes, generaciones instruidas ya en los valores anarcosindicalistas. Las niñas de la barriada nos demuestran en varias ocasiones un carácter decidido y firme, indispensable en el devenir de la historia, individual y colectiva. Por ejemplo, Carmina intenta reconciliar a un ofendido Alberto con el resto del grupo al grito firme de “¡Callarse!” y más tarde urdirá con sus compañeros

²⁴⁹ Este movimiento feminista fundado en abril de 1936 por Lucía Sánchez Saornil, Amparo Poch Gascó y Mercedes Comaposada Guillén llegó a tener unas 170 agrupaciones locales y algo más de 20.000 asociadas.

una manera de ayudar a su padre detenido, además de facilitar a este niño la posibilidad de defenderse en la reunión asamblearia. Igualmente, Paquita expone a su familia con nobleza y sin tapujos la petición para salvar de la condena a muerte a Don Rafael.

Sin embargo, sin duda, será el comité asambleario final el momento en que mejor se escenifique la lucha de las pequeñas por una igual participación en la toma de decisiones. Ante una mesa presidencial íntegramente formada por miembros masculinos –menos la secretaria con quien por desgracia se mantiene el estereotipo femenino-, se inicia una polémica sobre si las mujeres tienen o no derecho a hablar: “¿Hablan las mujeres?, ¡No! La mujer a la cocina”. Ante las orgullosas palabras del presidente, “Oídos los pareceres y oídas las opiniones, que se callen las mujeres y que griten los varones”, la cámara nos descubre con sorpresa una versión “en miniatura” de Dolores Ibárruri, más conocida en su lucha con el pseudónimo de “La Pasionaria”.

Ante la queja de una de las participantes, “Queremos igual derecho”, los niños se enzarzan en una discusión que terminará con el triunfo de las jóvenes mujeres. Estamos, pues, ante un filme que no necesita de forzadas lecturas de género, puesto que evidencia un ideario transgresor e igualitario -existente en realidad, pero solamente en una minoría social desde comienzos del siglo XX- que, por supuesto, poco o nada tiene que ver con los prototipos de féminas más asentados durante los años treinta y aun menos con los de las décadas posteriores. Destinaremos un espacio en el apartado de conclusiones a deliberar sobre los modelos de mujer observados en los títulos analizados en el presente estudio, aunque ya adelantamos al lector que, a excepción de estas niñas, el resto de personajes responde de una manera u otra a ideales masculinos arraigados con fuerza -incluso hoy día- en las sociedades patriarcales.



[Fig. 72] Fotogramas de *¡Nosotros somos así!*

Música y danza

Siguiendo los propios créditos y las fichas consultadas en Del Amo e Ibañez (1996) y Heinink y Vallejo (2009), varios son los nombres implicados en la autoría musical de este filme. Así, Jaime Mestres figura como director musical y firma los temas titulados “Marcha” y “Jota”, pero son otros compositores y letristas los responsables del resto de las canciones: “Soy de Jauja” debe su música de Pascual Godes Terrats, “El tambor” está compuesta por Miguel Jo, y “Marujita” –pieza para piano- es atribuida a E. Bosser. Además, “Valentín R. González, según López (2014), participó activamente en la composición de la banda sonora, ya que figura con su pseudónimo, Belisario, como letrista de varias de las piezas musicales”.

Desde luego, la presencia de la música y la danza es casi continua en este filme. Tras escuchar la sintonía de la SIE Films, observamos que la apertura y el cierre del cortometraje se acompaña de la misma composición musical. Al inicio es entonada por los coros infantiles –el estribillo se corresponde con el título de la cinta- y orquestada por Demon’s Jazz²⁵⁰, mientras que en el plano final la escuchamos solamente en su versión instrumental. Se nos refuerza, pues, gracias a la utilización de la música la estructura textual encuadrada del filme, ya que tras formularse -a modo de tesis inicial- los valores educativos anarquistas, tanto en la letra de la canción como en la declaración de intenciones, el desarrollo de la trama corrobora (argumenta) dicho ideario y vuelve a formularse al final, esta vez consolidado ya por los hechos narrados, a través de la música y de las palabras del padre de Paquita: “Ni buenos, ni malos. Nosotros, como nuestros

²⁵⁰ La Orquesta Demon’s Jazz se fundó el año 1924 por Llorenç Torres i Nin. Sus discos, conciertos y bandas sonoras la convirtieron en un referente musical de la época. Durante el conflicto bélico su actividad se redujo considerablemente pero más tarde, bajo el nombre de Orquesta Demon, volvió a estar en el panorama musical durante los años de la dictadura. (López, 2014).

hijos, también somos así”, una afirmación con la cual se cierra un círculo perfecto enlazando con el título del filme.

Aparte de este tema central, en el resto del metraje encontramos otros seis fragmentos musicales, ocupando entre todos algo más de diez minutos de duración y, por lo tanto, cerca de un treinta y cinco por cien del metraje²⁵¹. Comentaremos en primer lugar dos, cuyas peculiaridades los diferencian del resto, los cuales como veremos más adelante mantienen a su vez un patrón similar entre ellos y para con la trama argumental.



[Fig. 73] Fotograma del cuerpo de baile de *¡Nosotros somos así!*

Por una parte, en lo que hemos tenido a bien llamar “declaración de intenciones”, un grupo de siete niñas –tras un redoble de tambores y entrechoque de platillos- nos alertan de que va a comenzar la “función teatral” y que debemos permanecer atentos para comprender la moralina de la historia. Aunque no hay música instrumental en esta escena, los versos recitados por las niñas –ataviadas algunas como muñecas de juguete- se conducen a veces a golpe de claqué. La variedad de planos utilizados (enteros, medios, primeros planos...), así como el movimiento y angulación de la cámara le confieren un buen ritmo a una escena de menos de un minuto de duración.

²⁵¹ En este cortometraje de indiscutible naturaleza musical las intervenciones de la música y el baile se desarrollan exactamente a lo largo de 10 minutos y 22 segundos, un 34.48 % del metraje total del filme.

Por otra parte, la música desempeña una clara función estructural en la escena “documental” sobre el estallido del conflicto bélico. Su presencia nos ayuda a unir unos planos con otros sin brusquedad y a conferir fluidez, movimiento y continuidad a una escena que refleja espacios y tiempos distintos. A este respecto, Martínez Muñoz (2008) señala el uso de la coartada musical como mecanismo para acentuar las diferencias entre los tonos trágicos y cómicos de la narración. Ahora bien, la elección de estos fragmentos musicales (como de los planos) no es gratuita. Con ciertos cortes en la melodía y combinadas con sonidos de disparos, se introducen motivos de canciones revolucionarias como *Hijos del Pueblo*, *La Internacional Comunista* y el *Himno de Riego*, cuyo estudio detallado hallamos en López (2014).

En cuanto al resto de fragmentos musicales, podemos verificar la ya comentada reiteración de algunos rasgos comunes. Por ejemplo, todos ellos se van a desarrollar justificados en la narración y tendrán lugar en el mismo espacio: el salón de juegos del adinerado Pepito; puesto que estas actuaciones responden a los momentos de goce y recreo de la chavalería del barrio que se entretiene imitando a los artistas mayores en sus cantes, danzas y recitales. De esta manera, a los pocos instantes de comenzar el espectáculo, los pequeños dan siempre rienda suelta a su fantasía e imaginan a sus compañeros como verdaderas estrellas de la escena, de forma que, como por arte de magia (en realidad gracias al procedimiento técnico de la sobreimpresión), los vemos con parte de la indumentaria y acompañados del *atrezzo* de un profesional. Así ocurre en los números “Soy de Jauja”, “El tambor” o “Jota”. Con un montaje menos sencillo, se filman el recital poético “Mi gatito”, donde se inserta un plano de un minino negro, probablemente para facilitarnos la asociación imagen-palabra, y la composición para piano de E.Bosser -catalogada como “Marujita” probablemente por el nombre de la intérprete aunque en la copia consultada no se menciona-, en la cual la visión del “ballet

caleidoscópico”, sugerido por las notas de la pianista, comenzará con el simple gesto de alzar la mirada hacia el mundo de los sueños.

Además, en estas actuaciones –a excepción de la de la recitadora de versos donde la única protagonista es la voz y que no hemos contabilizado como número musical- la música es siempre en un inicio diegética ya que los niños salen a escena tocando el tambor, las castañuelas o el piano; y se introduce después la parte orquestada ya extradiegética de forma que, lógicamente, la cámara no nos enfoca en ningún momento la fuente de este sonido. ¿Debemos, pues, deducir que nuevamente es la imaginación infantil quien crea las melodías en el interior de su mente o tal vez hay un gramófono en el salón? En realidad, poco nos aportaría conocer este dato para el análisis y comprensión de unos números musicales aparentemente independientes de la trama, pero que en realidad desencadenan, debido a la continua reprobación por parte de Alberto de las actuaciones de sus compañeros de juego (así lo hace durante el chotis y la recitación poética), la pelea entre este irreverente chiquillo y el gallardo anfitrión. Un hecho clave -como ya hemos explicado en un apartado anterior- para establecer un paralelismo narrativo entre los dos universos presentes en el filme: el infantil y el propio de los adultos.

Por otra parte, también es similar el uso de la cámara en todos los números musicales –comentarios aparte dedicaremos a la pieza para piano-, una cámara dirigida con bastante maestría por Valentín R. González quien alterna con destreza planos de conjunto que nos sitúan la escena, nos muestran a la totalidad de los actores en los bailes colectivos o cierran la actuación con la imagen de las gradas; con planos enteros o americanos de los movimientos y posturas completos de los protagonistas, así como con algunos planos medios que resaltan mejor sus rostros y con -como en el caso de la “Jota”- con planos de detalle de los pies de los danzantes. Algunas leves angulaciones y movimientos (véase el decoupage) perfeccionan un uso de la cámara al servicio de lo que podríamos ya

considerar un género musical puramente cinematográfico, aunque lejos todavía de los efectos especiales complejos o de las imposibles coreografías y escenografías para el ojo humano que caracterizaban al género desde años atrás, especialmente a las grandes producciones norteamericanas. Cabe recordar que Valentín R. González poseía experiencia en el musical ya que filmó ese mismo año el cortometraje *Marimba* - documentado en Del Amo e Ibañez (1996) y desgraciadamente no conservado- y que además por estas fechas dirigía junto a Antonio Carlos de Cerdá el Centro-Estudios de Artistas Cinematográficos, según se lee en un reportaje de la edición del 25 de mayo de 1936 de *El Noticiero Universal*. Hasta la fecha la historiografía no ha podido aclarar si fue además el director artístico –en el caso de que esta cinta existiera realmente- del cortometraje musical titulado *Artistas Precoces*, filmado en dicho centro de formación, con la participación de Julio Salvador y cinco niñas artistas, tres de las cuales (Maruja Cendra, Paquita Muñoz y Rita Navarro) repetirían en el reparto de *¡Nosotros somos así!* (Heinink y Vallejo, 2009).

Por último, nos gustaría destinar unas líneas al análisis de los estilos musicales presentes en el filme, a fin de discernir aquellos más vinculados al folklore nacional de los introducidos por las nuevas modas culturales; en esa constante entre tradición y modernidad que caracteriza el cine musical europeo de este periodo.



[Fig. 74] Fotogramas del chotis de *¡Nosotros somos así!*

El espectáculo comienza con un chotis, “Soy de Jauja”, un género considerado errante cuya música y baile parecen tener origen centroeuropeo pero que debido a su gran popularidad –llegó hasta las Américas- disfruta de numerosas variantes: el schotis argentino, el schottis escandinavo, el scottish francés, el chotís mexicano, el choti paraguayo... Entre estas encontramos también documentado desde mediados del siglo XIX, el chotis madrileño, donde el hombre y la mujer -ataviados con chaleco o chaquetilla corta, gorra negra o de cuadros, pañuelo y clavel, ellos, y ellas con mantón, blusa ajustada, falda de lunares, pañuelo y claveles- bailan en pareja girando en torno a un eje con los torsos en contacto al son de un organillo.

En la cinta los niños no lucen la indumentaria completa ni realizan los pasos de baile más ortodoxos, aunque la cantante nos recuerda con picardía el matiz sensual de esta danza: “es por eso que toda española, nacida lo mismo en Jaén que en Bilbao, al chulapo se pega con cola y el chotis resulta un baile *agarrao*”.



[Fig. 75] Fotogramas del chotis de *¡Nosotros somos así!*

A continuación, y obviando el recital “Mi gatito”, sale a escena una jovencísima bailarina de *tap*. Sus pasos –quizá demasiado complejos de ejecutar para su corta edad- son en

ocasiones dejados fuera de plano y se sustituyen por otras acrobacias²⁵², todas ellas realizadas sobre un gran tambor al son de una música de jazz con toques de marcha militar. Además, y puesto que era frecuente el diseño de números musicales donde se combinaba el claqué con instrumentos asociados a la música marcial, el visionado de esta actuación no puede menos que recordarnos a Shirley Temple en películas como *Poor Little Rich Girl* de Irving Cummings (1936). De esta actriz, que ha sido una de las más exitosas (y lucrativas) de la historia del cine infantil por su gracejo e ingenio y cuyas habilidades eran apreciadas por espectadores de corta y larga edad de todo el mundo, se habían estrenado en España varios títulos, incluidos cortometrajes como *War Babies* o *Glad Rags to Riches* de Charles Lamont, ambas de 1932, unas cintas íntegramente interpretadas por niños que probablemente sirvieron de inspiración -consciente o inconscientemente- para las producciones de Valentín R. González.

En *¡Nosotros somos así!* la protagonista de “El Tambor”, con un gorrito que esconde su pelo rizado y una cinta en el pecho donde se sujetan las baquetas, luce también un uniforme semejante al de las bandas militares. Por cierto, recordemos que la pequeña que introduce el filme presenta también un parecido “sospechoso” con la joven y mediática estrella hollywoodiense, la cual no solo invadía las pantallas sino también cientos de páginas de las revistas especializadas en cine y otros espectáculos, poniendo así de relieve la buena acogida que tenía el cine infantil -destinado en realidad a toda la familia-, así como el formato conocido como “cine con niño”, en el cual despuntó en los años treinta la mencionada Shirley Temple, junto a otros coetáneos como Freddie Bartholomew o Carl Switzer. Sin embargo, hoy bien sabemos que no se trataba de una moda pasajera sino de una apuesta firme por parte de las productoras de todos los tiempos que han ido

²⁵² Rocamora Martínez (2010) analiza este tipo de baile, remarcando cómo acentúa la línea corporal y la movilidad del torso; requiriendo del danzante un trabajo de piernas rápido y preciso, con los pies situados en paralelo y exagerando los movimientos de otras partes del cuerpo.

encontrando en este formato un filón comercial. Nombres como Mickey Rooney, Judy Garland, Macaulay Culkin, Daniel Radcliffe o los españoles Pablo (Pablito) Calvo, José Jiménez Fernández (Joselito) o Josefa Flores González (Marisol), así lo atestiguan.



[Fig. 76] Fotogramas de la actuación de *tap dancing* en *¡Nosotros somos así!* e imagen promocional (abajo a la derecha) de Shirley Temple (Fuente: IMDb)

No cabe duda, pues, de que la infancia de la España de los años treinta era ya objeto de la colonización cultural proveniente de los EEUU, no solo a través de la música y el cine, sino también de los comics y de los dibujos animados, entre otros entretenimientos infantiles. En este sentido, un vistazo rápido a la sala de juegos de los protagonistas de *¡Nosotros somos así!* nos descubre las figuras gigantes (ciertamente debía ser muy

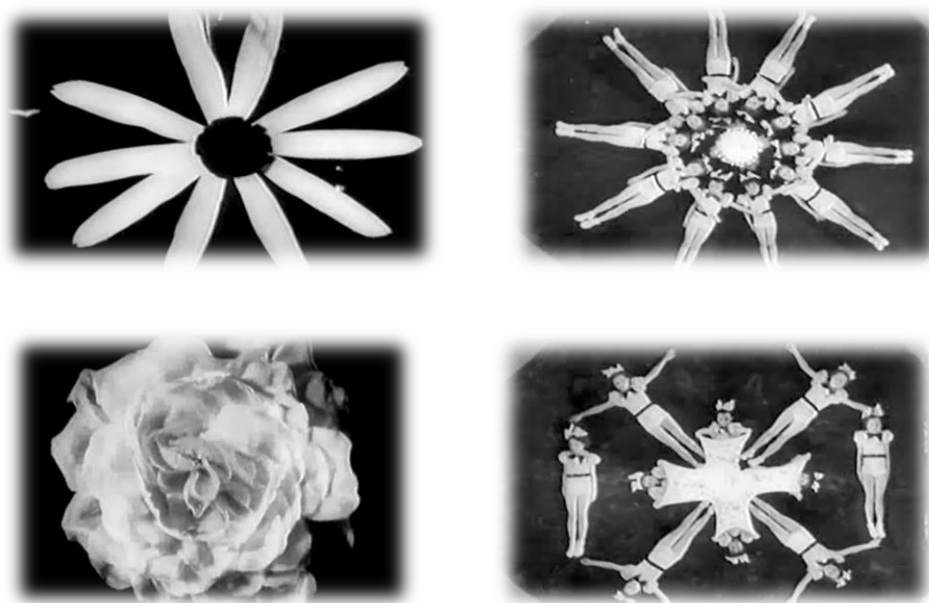
adinerado el padre de Pepito) de Betty Boop –la primera *flapper* animada-, Popeye el marino y el rey de la compañía Disney, Mickey Mouse. Unos iconos de los que ya hemos hablado en el capítulo de las influencias foráneas.

Pero si existe –a nuestro parecer- en la realización de Valentín R. González una influencia indiscutible del creciente cine *made in USA* y su consumo en las salas de exhibición españolas, esta es la filmación de “Marujita”, un vals para piano compuesto por E. Bosser. Se trata de un auténtico homenaje o inspiración –el concepto del plagio no se había puesto aun en práctica en ese tiempo- de las creaciones del coreógrafo y cineasta estadounidense Busby Berkeley, quien, en palabras de Aldarondo (2013):

Creó rápidamente, a partir de 1933 [estreno de *La calle 42* y *Desfile de candilejas* de Lloyd Bacon, y *Vampiresas de 1933* de Mervyn LeRoy], una narrativa propia, que partía del escenario del teatro como lugar donde edificar fantasías, y se ponía en movimiento con técnicas absolutamente cinematográficas (p. 60).

En sus coreografías se conciben los cuerpos como piezas de un engranaje mayor, los cuales, al moverse de manera sincronizada y enfocarse desde un punto de vista cenital, dan lugar a figuras geométricas perfectas, a modo de un caleidoscopio. Lógicamente la solvencia económica de la industria cinematográfica española, y más una productora socializada en plena Guerra Civil, distaba mucho del potencial para contratación, escenografía y vestuario de la Warner Brothers, pero a pesar de ello los responsables artísticos de *¡Nosotros somos así!* consiguieron recrear de manera sencilla el estilo de Berkeley mediante un reducido grupo de diez bailarinas, unos planos cenitales y unas sobreimpresiones de flores. El fragmento nos recuerda especialmente al conocido número “Beatiful Girls” creado para *Dames* de Ray Enright y Busby Berkeley (1934). Por otra parte, las aportaciones de Jean Feuer (1982) sobre el significado social de las producciones musicales de entre bastidores, “Una y otra vez vemos en estos filmes de

entre bastidores a “jóvenes” que triunfan por encima de la avaricia, el egoísmo y todas esas fuerzas puritanas” (p. 35), y en concreto sus afirmaciones sobre las creaciones de Berkeley: “El espectáculo coral de los números de Busby Berkeley parecía celebrar el esfuerzo colectivo” (p.34) y “A menudo la trama [...] toma como motivo las necesidades de la comunidad dentro del mundo del espectáculo” (p. 34), nos incitan a conjeturar una admiración por las creaciones del artista norteamericano más allá de lo puramente estético, teniendo en cuenta que el filme que nos ocupa despliega una fuerte carga ideológica anarquista y que una de sus bases teóricas es la dimensión social y comunitaria del individuo. De todas formas, no poseemos de momento de información suficiente sobre cuáles fueron las intenciones del equipo técnico para corroborar dicha idea. En esta línea de lo social, nos resulta también interesante la lectura simbólica planteada por Martínez Muñoz (2008) quien ve en esta escena una muestra de la educación integral (cuerpo y mente) del ideario anarquista al igual que “se vincula a los niños con la naturaleza en una nueva pedagogía moderna que encuentra en la belleza estética el instrumento idóneo para promover el cambio social fomentando la sensibilidad con la música y la danza” (p.383).



[Fig. 77] Fotogramas de influencia *berkeliana* en *¡Nosotros somos así!*



[Fig. 78] Fotogramas de ejecución de una pieza para piano en *¡Nosotros somos así!*

Finalmente, a esta coreografía tan en boga le sucede una danza abiertamente autóctona y tradicional en nuestro folklore: la jota aragonesa. Según los especialistas, se trata de una amalgama de influencias judías, moriscas, gitanas, africanas, castellanas y americanas la que dio lugar a esta modalidad de cante y danza extendida por gran parte de la geografía española que en cada región presenta variantes en su estructura coreográfica, música e indumentaria. Entre ellas la más conocida es sin duda la jota aragonesa (a pesar de ser tal vez de origen valenciano), siendo su datación por los expertos de finales del siglo XVIII. A pesar de que en la cinta los danzantes solamente se acompañan de castañuelas (y, como hemos explicado más arriba, de una música orquestada extradiegética), en la jota es frecuente también escuchar las notas de guitarras, guitarricos y bandurrias. A nuestro entender los dos niños –por cierto, esta vez vestidos con un traje regional completo– desempeñan el baile con destreza, alternando el punteado de pies -punta y talón- con saltos precisos y acompañando bien los ritmos con el arqueo de sus brazos. Una espontánea, entusiasmada, nos confirma desde las gradas el tipo de danza con el que se nos está deleitando al grito de “¡Una mañica!”.



[Fig. 79] Fotogramas de danzantes y espectadores durante la jota de *¡Nosotros somos así!*

En conclusión, podemos comprobar en las actuaciones musicales de *¡Nosotros somos así!* una particularidad persistente en otros títulos analizados en nuestro estudio y a la cual ya nos hemos referido en el presente análisis. Se trata de la convivencia de melodías, cantos y danzas pertenecientes al folklore nacional español con otros estilos importados de la cultura expansiva y dominante anglosajona, así como también de la influencia del cine norteamericano en la concepción y modo de filmación del número musical, que poco a poco se aleja de la perspectiva tradicional, en la cual la cámara simplemente reemplaza al ojo del espectador teatral, y se atreve a colocarnos en puntos de vista fragmentados e irreales.

La reacción de la crítica

Resulta un tanto complejo datar el estreno de *¡Nosotros somos así!*, ya que la historiografía por el momento no parece ponerse de acuerdo con la fecha. Según las investigaciones de Heinink y Vallejo (2009) se estrenó el 31 de enero de 1938 en el cine Coliseum, pero un estudio más reciente de López Gómez (2014) lo data el 22 de febrero

del mismo año. Esta autora sitúa por otra parte el inicio del rodaje seis meses después del estreno de *El último minuto* de J. Bosch Ferrán, quien ella misma fecha el 20 de enero de 1937, es decir, en torno a julio de 1937; un hecho que mantiene cierta lógica con la entrevista realizada a Valentín R. González en la revista *Espectáculo* el 30 de julio de 1937 y con el anuncio promocional del filme publicado en *La Vanguardia*, donde se declara bajo el titular de “Próximo estreno de un film musical de niños” que:

La editora S.I.E. Films, anuncia el próximo estreno de un film musical, en el que actúan numerosos artistas infantiles, titulado «Nosotros somos así». Esta cinta ha sido dirigida por Valentín R. González, y los que han asistido a la primera prueba afirman que es un film delicioso. (*La Vanguardia*, 12 de octubre de 1937).

Esta ambigüedad generada entre las fechas de rodaje y un estreno bastante posterior se correspondería con las aportaciones realizadas por Martínez Muñoz (2008), quien defiende que, tras destituirse a los miembros del primer Comité de Producción, la nueva presidencia encabezada por Miguel Espinar decidió archivar muchos de los proyectos en rodaje o en preparación a fin de centrarse en aquellas producciones más comprometidas con la contienda bélica: “los cineastas primerizos fueron descartados en favor de los de oficio, y los equipos técnicos y administrativos, totalmente renovados” (p.96). Sin embargo, meses más tarde, SIE Films ya muy debilitada y forzada por la necesidad de ofrecer nuevos títulos en pantalla recuperaría la cinta. En esos tiempos esta medida y el reestreno fue en numerosas ocasiones la única opción para seguir manteniendo la programación cinematográfica diaria y el consecuente sustento de los trabajadores.

Por otra parte, no hemos podido localizar más opiniones de la crítica ni el registro de taquilla, aunque tal vez ni su lanzamiento publicitario ni su argumento fueran los idóneos para un público que muy probablemente a esas alturas de la contienda estaba deseoso de historias más desenfadadas y menos dogmáticas como las exitosas producciones

norteamericanas de Lloyd o Chaplin, o algunos títulos producidos en el bando nacional, porque bien podrían aplicarse a esta cinta las palabras de Cabeza (2007) sobre la también anarquista *Aurora de esperanza* de Antonio Sau Olite (1937):

Durante la guerra, los anarquistas tuvieron que enfrentarse a la contradicción de que hacían un cine para un público que no quería verlo. Gran parte de la culpa del fracaso se puede atribuir a problemas narrativos como la ausencia de personajes «malos», la falta de causalidad del final o la deficiente exposición de las situaciones dramáticas. Se da mayor importancia a que la imagen del héroe anarquista sea perfecta e inmaculada que a la fluidez de la historia en la que se ve envuelto (p.593).

DECOUPAGE

1ª SECUENCIA: TÍTULOS DE CRÉDITO

1ª Escena: Acreditaciones

- 1 Plano de conjunto de una fragua. Aparecen progresivamente las siglas de SIE Films. Cambio de plano mediante un fundido en negro.

- 2 Plano medio largo de dos intérpretes (padre e hija –Paquita- de clase obrera en la ficción) en un estudio de rodaje. Mediante una sobreimpresión aparece el reparto infantil protagonista “a los niños”
- 3 Plano medio largo con travelling horizontal izquierdo de dos intérpretes en el estudio de rodaje (padre e hijo –Alberto- de clase aristócrata en la ficción). Se mantiene la sobreimpresión con el reparto infantil protagonista “a los niños”.
- 4 Plano medio largo de Paquita y su padre. Se mantiene la sobreimpresión con el reparto infantil protagonista “a los niños”
- 5 Rápido travelling horizontal derecho para encuadrar en un plano de conjunto la entrada del resto del reparto infantil en el estudio de rodaje. Mediante una sobreimpresión se muestran los nombres de los actores adultos protagonistas y se alude al resto de actantes del grupo infantil SIE
- 6 Rápido travelling horizontal izquierdo que encuadra en un plano de conjunto a los actores adultos protagonistas entrando en plató. Sus nombres aparecen sobreimpresionados (“secundados por”). Un suave travelling horizontal derecho acompaña sus pasos. Al pararse aparece de nuevo mediante sobreimpresión el título del filme, al mismo tiempo que las voces del coro infantil fuera de plano entonan el estribillo de la canción repitiendo “¡Nosotros somos así!” A través de otra sobreimpresión se legitima a los responsables de la parte musical.
- 7 Rápido travelling horizontal derecho que enmarca al grupo de niñas y niños entrando al plató a modo de marcha militar, pasando después por delante de la cámara el otro grupo actoral. Mantenimiento de créditos por sobreimpresión.
- 8 Plano de detalle de los focos y otras herramientas técnicas –y un figurante- del rodaje con los créditos del equipo técnico mediante sobreimpresión. Un breve

travelling vertical descendente redirige la mirada al grupo actoral. Mediante letras sobreimpresas se acredita la dirección y de nuevo el título del filme.

2ª Escena: Declaración de intenciones

- 9 Primer plano de una niña que solicita nuestra atención (acompañada del efecto del redoble de tambores)
- 10 Plano entero de un grupo de niñas, una de ellas recita y baila claqué
- 11 Plano entero de otro grupo de niñas, nuevamente la figura central recita y baila claqué
- 12 Plano medio largo de otra actriz infantil recitando. Mediante un travelling horizontal derecho se encuadra a otra niña (se realiza un breve travelling vertical descendente para salvar la diferencia de altura entre ellas)
- 13 Plano entero de las tres danzarinas de claqué
- 14 Plano de conjunto de la totalidad de estas actrices enfocadas mediante un ligero picado.

2ª SECUENCIA: LOS NIÑOS Y LAS CLASES SOCIALES

1ª Escena: Presentación de Alberto

- 15 Una cortinilla horizontal –a modo de telón teatral- da paso a un plano de conjunto de un salón-comedor donde dialogan Alberto y su padre.
- 16 Plano medio de Alberto sentado
- 17 Plano medio de Don Rafael sentado, mediante un travelling horizontal izquierdo se encuadra al hijo en mismo plano
- 18 Plano medio del padre sentado. Alberto entra en plano para recibir un beso de despedida de su progenitor y un travelling horizontal izquierdo le acompaña en su salida del salón

2ª Escena: Casa de Pepito

Actuación “El chotis”

- 19 Mediante una sobreimpresión Alberto se sitúa en la entrada al salón. Una panorámica horizontal le acompaña hasta sentarse en las gradas, continúa enfocando a los otros niños, el salón de ensayos (brevísimos travelling vertical para encuadrar a las niñas del sofá) y finalmente acaba en plano de conjunto del escenario donde transcurre la actuación musical. Se utiliza otra sobreimpresión para simbolizar la imaginación de los niños respecto al *atrezzo*.
- 20 Plano americano de la intérprete
- 21 Plano de conjunto del escenario
- 22 Plano americano de la intérprete. Los bailarines entran y salen de plano
- 23 Plano medio corto de los bailarines con breve travelling vertical izquierdo
- 24 Plano entero de la intérprete
- 25 Plano de conjunto del escenario
- 26 Plano entero de una pareja de danzantes de chotis
- 27 Plano de situación del salón durante la actuación
- 28 Plano americano de la intérprete. La cámara se acerca mediante travelling hasta plano medio
- 29 Plano de conjunto del escenario
- 30 Plano medio de la intérprete
- 31 Plano de conjunto del escenario
- 32 Plano americano de dos bailarines
- 33 Plano medio corto de la intérprete
- 34 Plano americano de dos danzantes
- 35 Plano medio de la intérprete
- 36 Plano de conjunto con las gradas repletas de espectadores

- 37 Plano medio de la intérprete
- 38 A través de una sobreimpresión se pasa a plano de conjunto. Los niños van nuevamente ataviados con su ropa diaria.
- 39 Plano de conjunto de las gradas

Actuación “Mi gatito”

- 40 Plano medio de una niña que anuncia la actuación de una compañera. Un travelling horizontal izquierdo encuadra a la recitadora.
- 41 Plano entero de un gato tumbado sobre una cama
- 42 Plano medio de la intérprete
- 42 Plano entero de la intérprete
- 44 Plano medio corto de la intérprete
- 45 Plano de conjunto de las gradas con los asistentes aplaudiendo
- 46 Plano entero de un niño de pie en las gradas felicitando a la recitadora
- 47 Plano entero de Alberto y el hermano de la recitadora sentados en las gradas entre los otros niños
- 48 Plano entero de Pepito que se levanta y va en búsqueda de Alberto. Un travelling horizontal derecho los acompaña en sus movimientos hasta apartarse del grupo.
- 49 Plano americano de ambos protagonistas. Ligeramente picado
- 50 Plano de detalle de los torsos de los niños peleándose
- 51 Plano entero de ambos niños en el suelo. Ligeramente picado
- 52 Plano cenital de la lucha. La cámara se desplaza a derecha e izquierda para enfocar las gradas y de nuevo a los protagonistas.
- 53 Plano medio largo de ambos niños

Actuación Claqué

- 54 Plano de conjunto del escenario. Una niña se dispone a comenzar su actuación.
A través de la sobreimpresión, vuelve a imaginarse el *atrezzo*
- 55 Plano entero de la danzarina sobre un gran tambor.
- 56 Plano entero frontal de la niña. La cámara avanza hasta un plano americano.
- 57 Plano de conjunto de los niños en las gradas
- 58 Plano entero de la niña sobre el tambor. La cámara se aleja hasta plano de conjunto
- 59 Plano medio de la intérprete
- 60 Plano de conjunto
- 61 Plano medio de la intérprete
- 62 Plano de conjunto de la actuación
- 63 Plano general del salón. Se muestra a la bailarina de espaldas y las gradas con los espectadores
- 64 Plano americano de Alberto que se reincorpora al público
- 65 Plano de conjunto del escenario. A través de una sobreimpresión desaparecen los elementos imaginados por los niños.
- 66 Plano medio de Alberto, Pepito y otros niños en las gradas
- 67 Plano medio de una niña
- 68 Plano medio de otro infante
- 69 Plano medio de Alberto sentado que se incorpora –la cámara lo acompaña mediante un travelling vertical.
- 70 Plano de conjunto de las gradas

Plano medio de tres infantes en el sofá. Alberto entra en plano acompañado por un breve travelling horizontal. Una niña se incorpora para hablar con él.

La cámara se aproxima hasta un plano medio corto de ambos. Cambio de secuencia por fundido en negro.

3ª SECUENCIA: ESTALLA LA GUERRA

1ª Escena: Imágenes documentales del conflicto bélico

- 71 Plano del cielo
- 72 Mediante una sobreimpresión plano entero de un calendario. A través de un zoom se enfoca más de cerca la fecha: el alzamiento del 19 de julio. A continuación, se suceden una serie de brevísimos planos por sobreimpresión de escenas documentales bélicas
- 73 Plano de detalle de fusiles durante una marcha militar
- 74 Plano de trinchera
- 75 Plano de trinchera
- 76 Plano de trinchera
- 77 Plano general de un edificio en ruinas
- 78 Plano general de otra construcción destrozada
- 79 Plano del remate y rosetón de un recinto religioso destruido
- 80 Plano del pórtico
- 81 Plano del ventanal
- 82 Plano del interior
- 83 Plano de las naves desde el interior
- 84 Plano entero de dos milicianos
- 85 Plano de un furgón de guerra. Breve travelling horizontal izquierdo para seguir su movimiento.
- 86 Plano de detalle del cañón del furgón
- 87 Plano de conjunto de la fachada superior de un edificio institucional

88 Plano de un sol naciente

2ª Escena: La inocencia de la guerra

89 Plano de conjunto del grupo infantil sentado en la calle

90 Plano medio de una niña

91 Plano medio de otros niños y un bebé

3ª Escena: casa de Pepito

Actuación (Berkeley)

92 Mediante una sobreimpresión pasamos a un plano medio de una niña tocando el piano

93 Plano entero de una rosa. Se sucede una cadena de sobreimpresiones.

94 Plano cenital de 10 niñas bailarinas

95 Plano de un crisantemo

96 Plano cenital de las intérpretes

97 Plano del crisantemo

98 Plano de flor

99 Plano cenital de las niñas.

100 Plano de flor.

101 Plano cenital del grupo danzante

102 Plano de ramillete de rosas

103 Plano cenital de las bailarinas

104 Plano de conjunto de las gradas con los espectadores. Travelling horizontal derecho.

105 Plano medio de la pianista. Fundido en negro

3ª SECUENCIA: LA DETENCIÓN DEL PADRE DE ALBERTO

1ª Escena: El arresto

- 106 Apertura del fundido. Plano americano del padre de Alberto y un policía. Su hijo y la sirvienta, María, le acompañan.
- 107 Plano entero de otro policía. Breve travelling horizontal derecho e izquierdo hasta que Don Rafael sale de plano.
- 108 Plano de conjunto de la calle donde los detectives entran en un coche con el detenido. Cortinilla en diagonal

2ª Escena: Los niños reciben la noticia

- 109 Plano de conjunto de las gradas en el salón de juegos de Pepito. Travelling horizontal izquierdo para mostrar la totalidad de los niños.

Actuación Jota aragonesa

- 110 Plano de conjunto del escenario con la pareja de bailadores. Sobreimpresión para imaginar su atavío con la indumentaria apropiada.
- 111 Plano medio de los intérpretes
- 112 Plano de detalle de los pies
- 113 Plano medio fijo de los danzantes (salen y entran del plano)
- 114 Plano de detalle de los pies
- 115 Plano entero de los bailadores
- 116 Primer plano de una niña espectadora
- 117 Plano entero de los bailarines. La cámara se aleja hasta plano de conjunto. De nuevo mediante una sobreimpresión desaparece la indumentaria regional.
- 118 Plano de conjunto de las gradas con los niños
- 119 Plano entero de varios niños en la entrada del salón
- 120 Plano medio de tres niños. Cortinillas verticales para indicar una transición parcial a otro espacio con hechos paralelos.

3ª Escena: Reunión del comité en casa de Fernando

- 121 Plano medio de varios hombres alrededor de la mesa
- 122 Plano medio corto del papa de Pepito. Fundido en negro

4ª Escena: Alberto trama un plan para salvar a su padre

- 123 Plano de conjunto de Alberto y María en los sofás de su salón
- 124 Plano medio corto de Alberto
- 125 Plano medio de ambos personajes
- 126 Plano medio corto de María. Cortinilla vertical hacia la izquierda para indicar una transición parcial a otro espacio con hechos coetáneos/paralelos
- 127 Plano medio de Pepito y un adulto. Cortinilla vertical hacia la derecha para indicar una transición parcial a otro espacio con hechos coetáneos/paralelos
- 128 Plano medio corto de una niña junto a un adulto. Cortinilla vertical hacia la izquierda para indicar una transición parcial a otro espacio con hechos coetáneos/paralelos
- 129 Plano medio de otra niña también hablando con un adulto. Cortinilla vertical hacia la derecha, nuevamente para indicar una transición parcial a otro espacio con hechos coetáneos/paralelos
- 130 Plano medio de dos niños. Un efecto similar a la cortinilla cambia la escena.

5ª Escena: El robo

- 131 Plano medio de María y Alberto en el portal de la casa de Pepito. Breve travelling horizontal a la izquierda acompaña a María que sale de plano.
- 132 Plano entero de María y un herrero-cerrajero. Cortinillas geométricas para indicar una transición parcial a otro escenario, pero manteniendo la acción
- 133 Plano medio del cerrajero. Un breve travelling horizontal derecho encuadra a Alberto y su niñera.

- 134 Plano medio corto de Alberto empujando la puerta
- 135 Plano de conjunto del comedor de Alberto
- 136 Plano medio corto de María
- 137 Plano de conjunto del comedor con ambos personajes. Un travelling horizontal izquierdo los acompaña en su salida al balcón.
- 138 Plano de conjunto de la habitación. Paquita y su familia entran en escena.
- 139 Plano entero del padre y la hija sentados en la mesa
- 140 Plano entero de Alberto y María escondidos en el balcón
- 141 Plano medio corto de la niña. Cortinilla vertical hacia la izquierda para indicar una transición parcial a otro espacio con hechos relacionados
- 142 Plano de conjunto del portal al que accede el grupo de niños.
- 143 Plano de conjunto del comedor
- 144 Plano americano de los padres
- 145 Plano de conjunto del comedor. Entran los niños
- 146 Plano medio de niños y adultos junto a la mesa. Breve travelling horizontal izquierdo para encuadrarlos a todos. La cámara mediante otro travelling horizontal esta vez a la izquierda enfoca a Paquita mientras le habla a su padre
- 147 Plano entero de Alberto y María en el balcón
- 148 Plano medio de los niños y del padre
- 149 Plano medio corto de una niña. Un travelling horizontal a la izquierda enfoca progresivamente a otra niña y a un niño que intentan convencer al padre
- 150 Plano entero de Alberto y María en el balcón
- 151 Plano medio corto de los niños sorprendidos
- 152 Plano americano de Alberto y María que irrumpen en la habitación
- 153 Primer plano del padre de Paquita. Fundido en negro

6ª Escena: El arrepentimiento

154 Plano medio de Alberto, María y el padre de Paquita en torno a una mesa.

7ª Escena:

155 Una sobreimpresión da paso a un plano de conjunto de Alberto ayudando a unos niños a escribir una pancarta. Cierta grado picado. Fundido en negro

3ª SECUENCIA: LA TRANSFORMACIÓN

1ª Escena: El mitin Monstruo

156 Plano entero de una pancarta

157 Plano entero de una pancarta

158 Plano entero de una pancarta

159 Plano entero de una pancarta

160 Plano general del salón de Pepito convertido en espacio asambleario. Una panorámica recorre el salón hasta llegar a la zona de la presidencia. Se acerca hasta un plano de conjunto de la mesa del presidente, los vocales y la secretaria.

161 Plano medio de algunos asistentes sentados.

162 Plano de conjunto de la presidencia

163 Plano medio de un miembro de la asamblea

164 Plano medio de una asamblea

165 Plano medio de la presidencia sentada en la mesa

166 Plano medio del asambleario anterior

167 Plano medio corto del presidente

168 Plano medio corto de otra asamblea

169 Plano medio corto del presidente

170 Primer plano de la niña anterior con contrapicado

171 Plano medio corto de otra niña

- 172 Plano medio corto de un niño
- 173 Plano medio corto de otra niña de la asamblea
- 174 Plano general de la asamblea
- 175 Plano medio corto del presidente. Un breve travelling vertical ascendente le encuadra al incorporarse
- 176 Plano medio corto de una asistente
- 177 Plano medio de otro grupo de asistentes sentados
- 178 Plano medio de los vocales y el presidente
- 179 Plano medio corto de un asambleario tartamudo
- 180 Plano medio corto del presidente
- 181 Plano medio corto del joven tartamudo
- 182 Plano de conjunto de la mesa presidencial
- 183 Plano medio de una niña
- 184 Plano medio de otros niños sentados
- 185 Plano medio del presidente y los vocales
- 186 Plano medio de una niña sentada junto a su hermano pequeño
- 187 Plano medio de otra niña y sus acompañantes
- 188 Plano de conjunto de los asamblearios
- 189 Plano medio del presidente. La cámara –mediante un breve travelling vertical descendente- lo sigue al sentarse.
- 190 Plano de conjunto de las gradas. Alberto está sentado en el centro rodeado de otros niños. La cámara se acerca a medida que avanza el discurso.
- 191 Plano medio del presidente
- 192 Plano de conjunto con Alberto en pie, rodeado de niños, la cámara se le acerca hasta plano americano

- 193 Plano medio corto de Alberto
- 194 Plano general de la asamblea
- 195 Plano medio corto de Pepito
- 196 Plano medio de una niña
- 197 Plano medio corto de Alberto
- 198 Plano medio del presidente
- 199 Plano general de la asamblea
- 200 Plano de conjunto de la mesa presidencial. Un travelling horizontal izquierdo acompaña a algunos niños al encuentro de sus padres quienes han entrado en el salón
- 201 Plano americano de un grupo de adultos
- 202 Primer plano de María. Un breve travelling horizontal izquierdo y luego ascendente vertical encuadra al padre de Pepito. Fundido en negro.
- 203 Créditos (fin).

9.4 Luna gitana de Rafael Gil (1939)

Créditos

Título original: *Luna gitana*

Año de producción: 1940

Estreno: 26 de octubre de 1940 en el cine Actualidades de Bilbao.

Nacionalidad: España

Director: Rafael Gil

Ayudante de dirección: Sin acreditar

Productor: Juan de Orduña y CIFESA

Guion: Rafael Gil y José González de Ubieta

Comentario: Antonio Guzmán

Música: Isaac Albéniz / Juan Quintero

Fotografía: Cecilio Paniagua y Henry Barreyre

Montaje: Sin acreditar

Sonido: Antonio F. Roces

Animación: Carlos Tauler y José María Maortua

Vestuario: Cornejo

Productora/Distribuidora: CIFESA

Estudios: Roptence

Laboratorio: Roptence y Madrid Film

Rodaje: enero de 1940

Características técnicas: 2 bobinas, 35 mm, B/N

Duración: 17 minutos

Reparto:

Juan de Orduña	protagonista masculino
Carmen Diadema	protagonista femenina
Manuel Arbó	el vendedor ambulante (antagonista masculino)
Pharry Sisters	Pharry Sisters

Sinopsis argumental

Un vendedor ambulante de finales del siglo XIX llega a un indeterminado municipio de algún rincón de Andalucía dispuesto a convencer a sus cándidos habitantes de las bondades del gramófono. Sin embargo, este inofensivo hecho se convierte de forma repentina, gracias a un gallardo mozo del pueblo, en una acalorada discusión entre lo viejo y lo nuevo, es decir, entre la aséptica modernidad tecnológica (y musical) y la fuerza expresividad de un estereotipado folklore nacional.

Contexto de producción

Luna gitana se estrenó a mediados de otoño de 1940, un año que para cualquier conocedor de la historia de España simboliza el inicio de un notabilísimo cambio de paradigma en el devenir del país. Más allá de anunciar el cierre de una agitada década a nivel político y social –marcada a grandes rasgos por la Restauración borbónica, la II República y la Guerra Civil–, representa un punto de inflexión hacia una nueva etapa que, en lo concerniente al ámbito cultural, está caracterizada –según la mayor parte de sus estudiosos– por el exilio de artistas e intelectuales, la aparición de nuevos mecanismos de control enmascarados bajo medidas proteccionistas o la apuesta por las herramientas oportunas para la construcción de una nueva entidad nacional.

Estas particularidades, sin duda, también hicieron huella en la industria cinematográfica, pero cabe cuestionarse hasta qué punto fue un cambio abrupto o si hubo una pervivencia de la mayoría de las tendencias elaboradas en los años anteriores, al menos durante los primeros balbuceos del nuevo régimen. Dedicaremos, pues, las siguientes líneas a recoger las aportaciones principales dadas por la historiografía al respecto de estos momentos de transición²⁵³ a fin de comprender mejor el marco de la gestación y materialización del proyecto de Juan de Orduña, *Luna gitana*.

Por ejemplo, Castro de Paz (2002) en su análisis de las producciones realizadas a lo largo de los años cuarenta, incide repetidas veces en la pervivencia de los modos de hacer y contar, enraizados con las tradiciones populares más castizas de los años anteriores, de forma que

²⁵³ Igual de interesantes, aunque alejadas de nuestro objeto de estudio, nos resultan las aportaciones de investigadores como Company (1997), Pérez Perucha (1997) o Castro de Paz (2002), entre otros, para poner en valor el cine nacional producido a lo largo de los cuarenta, puesto que durante años este fue objeto de una valoración imparcial e injusta, ajena al análisis real de los textos fílmicos.

Pese a tan adversas circunstancias históricas [...], nuevas y variadas (a menudo ricas, siempre condicionadas) formulaciones fílmicas manteniendo sin embargo –como Pérez Perucha y Santos Zunzunegui han sabido ver- la vigencia de una corriente subterránea común que constituye la auténtica *savia nutricia* y que le ha permitido el reconocimiento de su público y el engarce en una tradición cultural homogénea; estudiar de qué manera el cine español tras la Guerra Civil se ha desplegado, pese a todo y en buena medida, inmerso en un conjunto de tradiciones culturales populares que, en permanente *disputa textual* con los ya internacionalizados dispositivos narrativos y visuales del modelo hegemónico hollywoodiense [...], ha sabido hacer propios y transformar en un material susceptible de ser utilizado en un modo diferente de representación y expresión (p.20).

Asimismo, Castro de Paz (2002) defiende que los productores españoles –a excepción de determinados títulos de naturaleza política o de *compromiso*- se abstuvieron de ambientar sus obras en el contexto del conflicto bélico o en el de la Nueva España, tal y como habían hecho durante los años de la Guerra Civil, priorizando aquellas cintas de entretenimiento que omitían cualquier referencia a la realidad del país y manteniendo muchas de las claves de éxito de otros títulos anteriores o incluso concluyendo los rodajes interrumpidos por el estallido de la guerra. Y comenta a modo de ejemplo -un caso coetáneo a *Luna gitana*- la coproducción hispano-italiana *Los hijos de la noche* de Benito Perojo (1940)²⁵⁴, dicho sea de paso una cinta de mala acogida entre la crítica oficial de ambas naciones, un filme “*todavía republicano que llega incluso a proponer virulentos montajes por contraste –no presentes en la obra original*²⁵⁵- que confrontaban con inusual dureza la opulencia

²⁵⁴ Curiosamente, Benito Perojo forma parte, junto a otros nombres como Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín o José Buchs, de un colectivo de cineastas que, a pesar de estar considerados como afines al régimen franquista, fueron objeto de continuas revisiones y valoraciones negativas por parte de las instancias administrativas y la crítica oficial, llegando en algunos casos a marcharse fuera para poder continuar con su carrera.

²⁵⁵ Basado en un texto cómico de Adolfo Torrado y Leandro Navarro escrito en 1933.

burguesa y la de un proletariado²⁵⁶ -estrictamente miserable- sin cabida hasta entonces en el cine español de ficción” (p.54).

Así pues, y a pesar de los intentos del Estado de promulgar un cine divulgador de las doctrinas falangistas dominantes en los primeros años del Régimen, centradas en fomentar la cultura hispana, la fe católica y las particularidades raciales, “la realidad es que la producción intenta –en la medida de lo posible- mantener los lazos con las tradiciones populares que habían constituido el sustrato último de nuestras formas fílmicas y demostrado largamente su eficacia” (Castro de Paz, 2002, p.55) e igualmente –subrayando esta vez las aportaciones de Pérez Perucha (1982)- ocurrió en cuanto a la continuidad de muchos realizadores que prosiguieron su trabajo en los años cuarenta en similares condiciones a la etapa anterior

Y que, por tanto, siguen realizando bajo el franquismo de manera más o menos decidida, y no tanto por convicción militante como por temperamento, un cine que podríamos llamar “republicano” [...] un tipo de cine liberal y/o populista propio de las democracias burguesas y escasamente en sintonía, por consiguiente, con los presupuestos ideológicos del Nuevo Estado (p. 75).

Y es que debemos recordar como a inicios de la década de los cuarenta se rodaron en España una serie de comedias burguesas y cosmopolitas, abiertamente influenciadas por la *screwball comedy* norteamericana y las comedias de “teléfonos blancos” italianas²⁵⁷, tales como *Torbellino* de Luis Marquina (1941), *Deliciosamente tontos* de Juan de

²⁵⁶ El término proletario no debe aludir en esta expresión a aquella persona perteneciente a la clase obrera en las sociedades industriales, sino más bien a la acepción –recogida también en el DRAE- de aquel que no tiene más pertenencia que su prole, ya que en esta trama adaptada por Miguel Mihura, los actores protagonistas (muchos de ellos en activo en la etapa anterior) como Estrellita Castro, Julio Peña o Miguel Ligeró encarnan a un grupo de maleantes y granujas que, en pos de huir de la pobreza se decantan, no sin remordimientos, por la estafa a una familia acomodada.

²⁵⁷ Véase al respecto ORTIZ, A. (2001). La comedia española de los años cuarenta: una producción diferenciada. En L. Fernández Colorado y P. Couto Cantero (Coord.). *La herida de las sombras. El cine español en los años 40'* (pp. 115-125). Madrid, España: AEHC. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

Orduña (1943) y varios títulos dirigidos por F. Iquino como *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *Un enredo de familia* (1943) o *Boda accidentada* (1943)²⁵⁸. Recordemos que Fanés (1989) cifra en casi un 80% del total de producciones cinematográficas las películas cómicas rodadas entre 1940 y 1945, entre las cuales se incluye también otro modelo de comedia, más cercano a la realidad social y económica del país, entre las que se encuentran las conocidas *El hombre que se quiso matar* (1942) y *Huella de luz* (1942) de Rafael Gil o *El destino se disculpa* de José Luis Sáenz de Heredia (1945). De todas formas, es importante recordar cómo estas comedias “a la americana” estaban frecuentemente aderezadas con algunos guiños al folklore nacional, “un cierto tipismo castizo de los registros interpretativos u otras formas de espectáculo popular de honda raigambre hispana” (Castro de Paz, 2002, p. 86).

También un estudio más reciente de Benet (2012), al hilo del influjo que despertaban las cintas norteamericanas convertidas en objetos de ensoñación para gran parte del público, defiende que

una parte muy significativa del cine español intentó imitarlas, sobre todo a través de la comedia o el melodrama. En cualquier caso, la pervivencia del consumo de los productos de distracción instaurados desde los años diez se mantienen como un elemento esencial del disfrute individual y de socialización durante la posguerra (p. 177).

De hecho, esta tendencia se fue acrecentando a lo largo de la década de los cuarenta; explicándonos asimismo que, en líneas generales, la industria cinematográfica española se recuperó con bastante rapidez tras la guerra, regresando al cine comercial muchos de los técnicos y artistas dedicados al género documental durante el conflicto (tanto

²⁵⁸ Los ritmos modernos importados (la mayoría de estos títulos incluyen números musicales), la decoración decó o las escenas absurdas y de guerra de sexos de estas películas manifiestan de nuevo la influencia de las producciones anglosajonas, perfilando unos personajes y recreándose unos ambientes que debían de contrastar (y mucho) con la realidad de la sociedad española de postguerra.

veteranos como jóvenes promesas) e incluso algunos de los que se habían comprometido activamente por el lado republicano y habían partido al exilio o conocido los centros de detención fueron incorporándose a la industria de forma discreta²⁵⁹. Así pues, y a excepción de Luis Buñuel, Benet (2012) considera que “cualitativamente la guerra no supuso una pérdida decisiva del talento creativo en el cine español” (p.177)²⁶⁰.

Por supuesto, más allá del genio aragonés fueron varios los teóricos y artistas que abandonaron su oficio, otros los que se exiliaron para seguir trabajando y a algunos, por desgracia, les esperaba aun una peor ventura (Francisco Elías, Carlos Velo, Juan Piqueras, Luis Alcoriza, Paulino Masip, José Luis Baviera Navarro, Ana María Custodio, Rosita Díaz Gimeno, Ángel Garasa, César Muñoz Arconada...) pero, ciertamente, también muchos nombres de la etapa republicana continuaron en activo tras la guerra -con mayor o menor éxito- como es el caso de los cineastas Fernando Delgado, Edgar Neville, García Maroto, Antonio Román, Antonio del Amo, José López Rubio, Jerónimo Mihura, Claudio de la Torre o Eusebio Fernández Ardavín²⁶¹; actores y actrices como Rafael Rivelles, Miguel Ligero, Manuel Arbó, Manuel Luna junto a un largo etcétera; así como un buen porcentaje de guionistas, fotógrafos, directores de arte, maquilladores, músicos... y otros muchos profesionales del cine.

²⁵⁹ Recomendamos la lectura de Gracia, J. (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, para conocer los mecanismos de disidencia y las actividades artísticas de los grupos de intelectuales clandestinos durante los años del régimen de Franco.

²⁶⁰ Por supuesto, el autor condena los horrores de la guerra, así como la represión inmisericorde de los vencidos, estimando en 50.000 los ejecutados tras el conflicto bélicos, ya que el régimen franquista no declinó el estado de guerra hasta el año 1948.

²⁶¹ Estos artistas junto a otros colegas como el cartelista Enrique Herreros o el guionista Miguel Mihura han sido clasificados bajo el epígrafe de “La otra generación del 27”, conviviendo durante el cine franquista con la llamada “generación de los renovadores”, cuyas creaciones destacaron desde mediados de los años cuarenta precediendo en cierta manera al neorrealismo (Manuel Mur Otí, Nieves Conde, Arturo Ruiz Castillo...) y con el grupo referido por Castro de Paz (2012) como de “los telúricos”, cineastas vinculados a la revista *Cine experimental* desde 1944 y más comprometidos con la oposición semántica al Régimen y la experimentación formal en pos de lo estético. En este último se localizan las figuras de Lorenzo Llobet-Gràcia, Pedro Lazaga, Salvador Torres Garriga, Aurelio Larraya, José Antonio Martínez de Arévalo, Antonio Graciani, Enrique Gómez Bascuas o Fernando Fernán Gómez, entre otros.

A este respecto, las investigaciones de Nieto (2009) constatan la misma realidad en el sector de la crítica cinematográfica, grupo sometido también al control de una nueva Ley de Prensa desde abril de 1938 -con su consecuente censura y sobre todo autocensura-, manteniéndose un buen número de firmas que habían ejercido en los años treinta como Fernando Méndez-Leite, Luis Gómez Mesa, Joaquín Romero Marchent, Antonio Barbero, Carlos Fernández Cuenca, Rafael Gil, Florentino Fernández Girval y Carlos Serrano de Osma, entre otros; así como el legado de algunos cineclubs y revistas. De similar manera, surgieron asociaciones de críticos y periodistas cinematográficos que seguían los pasos de sus predecesores como, por ejemplo, la fundación del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1945, inspirada en el Círculo de Escritores Cinematográficos Independientes, fundada en 1933.

Esta idea de la pervivencia de un modo de hacer y entender el cine propio de los años anteriores (y heredero a su vez de una profunda tradición teatral y literaria) es también sostenida en las investigaciones de Ferrando García (2009) quien afirma que

Resulta paradójico comprobar cómo tras la Guerra Civil hubo una importante mediatización del cine nacional por el régimen franquista, a través de una serie de organismos, controles y legislaciones muy severas y, sin embargo, una buena parte de la industria española, así como también la favorable acogida que dispensó el público a nuestro cine, permitieron mantener cierta continuidad en los géneros narrativos de sólidas raíces populares (la zarzuela, el cine folclórico, así como la comedia sainetesca, la revista musical, etc.), pese a que hubo grandes esfuerzos por borrar toda huella del reciente pasado así como del cine que se hacía entonces (pp. 203-204).

Ahora bien, y en opinión de Caparrós Lera y De España (2018) este nuevo cine de tintes folclóricos versaba en torno a los temas de antaño, pero “sin ese tono costumbrista o testimonial de una época; como ocurrió con ese cine populista realizado durante los

comentados años de la II República” (p.59), puesto que su única intención era ahora distraer al público, evadirle de la cruda realidad de la posguerra. En esta línea, nos parece muy interesante la visión de Ferrando García (2009) quien, además, centra su discurso en la plasmación de este hecho -así como de la irrefutable influencia del cine norteamericano- en los cortometrajes de esta época de transición (producciones con frecuencia olvidadas por el resto de los historiadores consultados), un área que, por supuesto, nos resulta de gran seducción y sobre la que hemos hablado en el capítulo destinado a la industria del cortometraje.

En definitiva, la lectura de estos y otros autores, junto al visionado de algunas de estas primeras producciones de la Nueva España nos permite observar ciertamente una continuidad (no siempre reconocida por la historiografía²⁶²) en el cine comercial respecto al período precedente en cuanto a temáticas, tipos, influencias, críticos y una buena parte de los equipos técnico-artísticos, probablemente buscando una rentabilidad económica - no olvidemos que la industria filmica no deja de ser una empresa y además con grandes costos-, sostenida gracias a satisfacer en la medida de lo posible los gustos del público.

Desde luego, estas dinámicas y modos de entender el cine fueron repudiados por importantes sectores del Régimen que veían en las formas tradicionales de la cultura popular y en este conservadurismo la huella de un cine republicano el cual, según Castro de Paz (2002), estaba “dotado de ciertas dosis de crítica social y era peligrosamente frentepopulista” (p. 57). Y es que, en palabras de Nieto (2009) “el primer franquismo demuestra con el cine una voluntad intervencionista desconocida en la etapa anterior. El Estado actúa mediante una política de contenciones y estímulos, cuyo objetivo es orientar

²⁶² Castro de Paz (2002) ubica a partir de los años setenta el interés y la revisión en mayor profundidad y con mayor rigor de los textos fílmicos de este decenio.

la producción cinematográfica en un sentido afin a sus intereses” (p.51) o, citando a Fanés (1989):

el cinema del franquisme era més rotund en el seu menyspreu envers les classes populars relegades als films dits ‘folklorics’, i posseïa, a grans trets, un aire més llòbrec i desesperançat, com si d’alguna manera les imatges no poguessin deixar de reflectir la tragèdia històrica que el país acabava de viure (p. 154)²⁶³.

Las bases de este nuevo ideario -construido bajo los modelos del cine fascista alemán e italiano, aunque con algunas singularidades- fueron asentadas en gran parte por el intelectual Ernesto Giménez Caballero, considerado el introductor teórico del fascismo en España, mediante un compendio de artículos publicados en 1935 bajo el título de *Arte y Estado*. En este y otros libros de Giménez Caballero, aunando las ideas estéticas de los fascismos europeos con el pensamiento católico nacional, defendía la aversión al arte burgués-liberal, bien procedente del individualismo de vanguardia o bien del socialismo de masas, considerando el arte un medio de propaganda al servicio del Estado destinado a transmitir la verdad nacional al pueblo, utilizando como pilares fundamentales para la creación el catolicismo, la historia y la arquitectura (elemento, por cierto, muy ensalzado en los poemas visuales de Juan de Orduña). Sus ideas, al igual que las de otros compañeros falangistas como, por ejemplo, Luis Felipe Vivanco, quien sustituía en sus doctrinas la figura del Estado por la de Dios, fueron difundidas entre 1940 y 1943 en la revista *Primer plano* con el objetivo de definir la “españolidad cinematográfica”, y se complementaban con los textos de Manuel Augusto García Viñolas -autor del *Manifiesto a la cinematografía española*-, quien también reclamaba la intervención del Estado para

²⁶³ “el cine del franquismo era más rotundo en su menosprecio hacia las clases populares relegadas a los filmes llamados ‘folclóricos’, y poseía, a grandes rasgos, un aire más lúgubre y desesperanzado, como si de alguna manera las imágenes no pudiesen dejar de reflejar la tragedia histórica que el país acababa de vivir”.

solucionar la crisis de inversiones y estrategias de la industria fílmica del país, y buscaba con este fin el equilibrio entre un cine exclusivamente oficial y uno de producción privada:

Lo primero que ha de procurar un Estado en política cinematográfica es poder disponer de una buena cinematografía; de forjar, por así decirlo, esta lanza de su expresión, a base de dotar la industria y adelantar con créditos alegres la marcha lenta del esfuerzo privado. Por eso es torpe entretenerse ahora en pedir -alargando mucho la garganta para que suene a tono patrio- que nuestro cine sea *español* [...] porque no podemos hablar de que nuestro cine sea *español*, cuando todavía no tenemos hecho nuestro cine, o mejor aún, nuestro clima cinematográfico (Extracto de la edición de *Primer plano* del 10 de noviembre de 1940, recogido en Nieto, 2009, p. 87).

Entre sus aspiraciones se encontraba la producción de un cine de calidad que fuese capaz de cumplir “con la vigilancia secular de los valores patrios y que gane la adhesión rendida de los doscientos millones de seres que sobre la faz de la tierra proclaman su ascendencia española” (“Llamamiento a la responsabilidad”, *Primer plano*, 78) ya que de su éxito dependía la liberación de la “colonización” del cine foráneo y la exportación al exterior de la nueva imagen de España.

Una imagen forjada en primera instancia sobre el nuevo Jefe de Estado, sobre quien -y seguimos de nuevo las aportaciones de Benet (2012) - se desplegaron una serie de mecanismos iconográficos que le mostrasen, especialmente en los arduos años de posguerra, como un elemento cohesionador de las diversas doctrinas afines (pero con desavenencias y algunas desarmonías) como el falangismo, el nacionalismo católico o el conservadurismo monárquico sobre las que se constituyó la dictadura franquista. La presencia de Franco en los primeros actos públicos, siempre acompañado de una

iconografía religiosa y de la exaltación de las glorias militares de los vencedores, fue registrada fielmente por el *Noticiario español*²⁶⁴, aunque según este autor

Franco, como líder, planteaba problemas para su construcción carismática en los medios de comunicación, fundamentalmente debido a su escasamente atractiva presencia física, su restringida preparación intelectual y la ausencia de magnetismo en su personalidad, por no hablar de su desinterés en implicarse en doctrinas políticas (p. 154).

A pesar de estas dificultades, desde la creación del Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938, se reguló con celo la imagen del Nuevo Régimen cuya falta de doctrina base se encubrió a través de un elaborado aparato retórico y de “la articulación social entorno a conceptos como el trabajo, la vida familiar, la canalización de los intereses de los individuos para solventar las cuestiones cotidianas, y la progresión social” (Benet, 2012, p. 158).

Dicho celo se enfocó también a salvaguardar en estos primeros años la imagen del bando vencedor, llevándose a cabo algunas cintas documentales y de ficción que parte de la historiografía ha considerado clasificar como “cine político”, puesto que existe bastante desacuerdo en torno a la existencia o no existencia de un cine característico de postguerra destinado a ensalzar abiertamente a los vencedores. Así, muchos especialistas desdeñan esta idea a excepción de la realización de algunos títulos concretos como los citados más abajo, mientras que otros como, por ejemplo, Diego Galán (1975) consideran que este cometido fue llevado a cabo a través de las exitosas películas históricas que “jugaban al desplazamiento temporal, esforzándose en hallar en el pasado circunstancias similares en su ‘ejemplaridad’ a las que en ese momento se vivía en España” (p.90). También Caparrós

²⁶⁴ La imagen pública del Caudillo fue supervisada en todos los medios de propaganda, tales como los carteles, las fotografías oficiales o las esculturas de uso público, llegándose incluso a dictaminar desde noviembre de 1938 los vítores permitidos en los actos públicos los cuales se limitaron a “Arriba España”, “Viva España”, “España, una, grande y libre” y “Franco, Franco, Franco”, una triple repetición del apellido del dictador muy del gusto de los fascismos italianos.

Lera (2018) estima como películas de tinte político algunas producciones históricas como, por ejemplo, *Eugenia de Montijo* de José López Rubio (1944), *Inés de Castro* de García-Viñolas (1944), *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román (1945) o *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), tendencia mantenida en la década siguiente con *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1950) y *La leona de Castilla* (1951), todas ellas realizadas por Juan de Orduña.

A estos títulos, se podrían añadir los realizados inmediatamente concluida la guerra como *El gran desfile de la victoria en Madrid* de (1939), *Frente de Madrid* de Edgar Neville (1939), *Sin novedad en el Alcázar* de Augusto Genima (1940)²⁶⁵, *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941)²⁶⁶, *¡Harka!* de Carlos Arévalo (1941), *Fortunato* de Fernando Delgado (1941) o la ya más tardía *Rojo y negro* de Carlos Arévalo (1942), además de *¡A mí la legión!* de Juan de Orduña (1942), aunque como hemos apuntado anteriormente el objetivo principal del cine de estos años era distraer a la ciudadanía de la difícil realidad posbélica y con esta idea se rodaron muchas cintas manteniendo los gustos y referentes de los años anteriores.

Castro de Paz (2002) describe así la presencia e importancia de estos títulos citados en la historia de nuestro cine:

Hubo, desde luego, determinados filmes fascistas, cuya finalidad eminentemente propagandística se cifraba en la exaltación del ejército y, más en abstracto, de unos peculiares y universales valores castrenses, así como otros títulos que trataban de justificar, por medio de diversas operaciones textuales, la sublevación militar franquista contra la legalidad republicana [...] irrelevantes en cuanto a número pero de innegable (y

²⁶⁵ *Sin novedad en el Alcázar* (L'assedio dell Alcazar) fue llevada a cabo en los estudios italianos de Cinecittà, donde se alojaban numerosos cineastas, actores y técnicos españoles durante los años en que las relaciones diplomáticas entre ambos estados fascistas eran cordiales.

²⁶⁶ Según Fanés (1989) el Estado solamente invirtió de forma directa en tres cintas a lo largo del régimen: *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941) – vinculada artísticamente con la figura del Caudillo–, *Alba de América* de Juan de Orduña (1951) y *Franco, ese hombre* de José Luis Sáenz de Heredia (1964).

lógica) repercusión pública, constituyen un singular *corpus* cuyo análisis depara no pocas sorpresas (p. 34).

Pero más allá de estas cintas, el Nuevo Régimen demostró una clara voluntad de controlar las vías de ocio desarrollando unos mecanismos a los que -en mayor o menor medida- también se adaptaron los diversos profesionales de la industria cinematográfica. A este respecto, muchos de los autores consultados sostienen las aportaciones de Fèlix Fanés (1989), quien explica con detalle los entramados desplegados alrededor del séptimo arte, una iniciativa hasta entonces nunca vista en el cine español: “Per primera vegada a la història, l’Administració es va interessar pel cinema: el va proteger, el va agombolar, va dictar lleis i ordres, va fer sortir diners d’allà on no n’hi havia, s’inventà tota mena d’estímul a la producció” (p. 135). A la par, Fanés se cuestiona qué razones impulsaron al gobierno a implicarse tanto en nuestra cinematografía, extrayendo diversos motivos como, por ejemplo, la ya mencionada concepción falangista del cine como una herramienta poderosa y eficaz para la transformación social (idea muy similar a la sostenida por algunas ramas de la jerarquía eclesiástica); el interés de algunas agrupaciones bancarias de derechas por invertir en una herramienta al mismo tiempo de naturaleza económica e ideológica que permitiese hacer buena competencia a las filmografías extranjeras (a excepción de la italiana y la alemana hasta el final de la II Guerra Mundial), acusadas de ser “possibles portadores de gèrmens liberals, democràtics”²⁶⁷ (p. 143) y, por lo tanto, teóricamente víctimas fáciles del rechazo censor en estos años (con el coste económico que ello supone); y, por supuesto, el hecho de formar parte esta industria de una política económica general de carácter proteccionista y autárquico, ya que

²⁶⁷ “posibles portadoras de gérmenes liberales, democráticos”

el primer i més important problema que es presentava a l'economia espanyola era l'anivellació de la balança de pagaments. Tot seguint aquest propòsit, Franco passava revista a les coses que s'havien de deixar d'importar perquè era fàcil de fabricar-les a Espanya (tots els productes provinents del camp, els productes energètics, etc.), i aquelles sobre les quals s'havia de fer un esforç nacional per tal de deixar de dependre de l'estranger: entres aquestes darreres Franco citava, sorprenentment, els films (p.143)²⁶⁸.

A este hecho, se podría sumar el interés personal del dictador, un cinéfilo de pro que visionaba un par de veces por semana algún largometraje -nacional o extranjero- en El Pardo. Se trataba de cintas prohibidas para el resto de la ciudadanía, pero cuyas copias fueron poco a poco nutriendo el archivo personal del Caudillo, tales como *Christopher Columbus* de David McDonald (1949), *Las noches de Cabiria* de Fellini (1957) o *El manantial de la doncella* de Bergman (1960) (Caparrós y Crusells, 2018).

Ahora bien, este interés por fomentar el cine autóctono -alejado de las posibles influencias perniciosas de las producciones audiovisuales internacionales- y por establecer las bases de un “cine español”, autosuficiente y diferenciado de otras cinematografías, parece ser quedó más relegado, a medida que la dura posguerra se olvidaba, a la teoría que a la praxis. Así pues, aunque se adoptaron una serie de disposiciones legales para la protección (control) de nuestro cine aun en el incipiente marco temporal de la guerra, como fue el caso de la creación del Departamento Nacional de Cinematografía, la Comisión de Censura Cinematográfica, o la Junta Superior Cinematográfica para los casos de apelación, según Fanés “l'únic que es feia era crear uns organismes i assenyalar-se la composició i la competència técnico-jurídica. En cap cas la legislació sobre la censura

²⁶⁸ “El primer y más importante problema que se presentaba a la economía española era la nivelación de la balanza de pagos. Persiguiendo este propósito, Franco pasaba revista a las cosas que se habían de dejar de importar porque era fácil fabricarlas en España (todos los productos provenientes del campo, los productos energéticos, etc.) y aquellas sobre las que se había de hacer un esfuerzo nacional por tal de dejar de depender del extranjero: entre estas últimas Franco citaba, sorprendentemente, los filmes”.

parlava mai d'allò que havia de ser prohibit i d'allò que no ho havia de ser" (p. 144).²⁶⁹

En cierta medida, esta arbitrariedad del organismo censor a inicios de los cuarenta tiene su lógica en cuanto a que entre los exiliados, los condenados tras la guerra y, sobre todo, "la implantació d'un sistema de poder basat en una sistemàtica, ferotge exclusió de qualsevol dissidència"²⁷⁰, los cineastas en activo eran (al menos en estos primeros años) afines al régimen y, si no lo eran, ya procurarían autocensurarse para disimular su posible disidencia con el poder establecido, porque como expresó Fanés "l'organisme de l'Estat encarregat de la censura, per tant, no havia de fer altra cosa que acabar de llimar, de donar els retocs finals, a una tasca que li arribara ja molt acabada" (p. 145)²⁷¹.

En el caso de *Luna gitana*, hemos podido consultar la información recogida en Heinink y Vallejo (2009) sobre la autorización para el rodaje el 18 de enero de 1940 y la expedición del permiso de exhibición con fecha de 10 de mayo de ese mismo año. Por otra parte, y según la edición del 2 de febrero de 1940 del diario *Ya*, la cinta se había terminado de filmar recientemente, dato que deja un vacío de más de tres meses para presentar a la junta censora una copia para su revisión. Estos autores desconocen la causa de ese lapsus temporal, aspecto sobre el cual tampoco podemos arrojar luz alguna por el momento, más allá de conjeturas sobre dificultades técnicas o económicas en el proceso de postproducción o algún incidente durante esos meses en la vida personal de Juan de Orduña. En todo caso, no creemos que la cinta tuviera ninguna desavenencia con la censura puesto que, como comentamos en otro apartado, ni el contenido narrativo, ni las

²⁶⁹ "Lo único que se hacía era crear unos organismos y señalar la composición y la competencia técnico-jurídica. En ningún caso la legislación sobre la censura hablaba sobre aquello que tenía que ser prohibido y de aquello que no tenía que serlo". Hasta el año 1962 no se darán a conocer oficialmente los criterios censores, que hasta entonces fluctuaban según los intereses del Régimen o los cambios en la situación política internacional (Castro de Paz, 2002).

²⁷⁰ "La implantación de un sistema de poder basado en una sistemática, feroz exclusión de cualquier disidencia".

²⁷¹ "El organismo del Estado encargado de la censura, por lo tanto, no había de hacer otra cosa que acabar de limar, de dar los retoques finales, a una tarea que le llegaba ya muy acabada".

formas estéticas ni los valores transmitidos nos dan la sensación de ir contra el nuevo modelo de cine español, sino más bien al contrario.

Dejando ya de lado la censura franquista, ampliamente explicada por Gubern y Font (1975), cabe recordar que se pusieron en marcha otros mecanismos para la “protección” del cine nacional como, entre otros, la obligatoriedad del doblaje a partir de abril de 1941, la fundación de la Comisión de Clasificación en mayo de 1943 -la cual determinaba la calidad de las producciones y otorgaba las licencias de importación, embrión especulativo para el ambivalente desarrollo del sector en las siguientes décadas-, la regulación de las cuotas de pantallas para las cintas nacionales con las normativas de diciembre de 1941 y octubre de 1944, o la creación de la figura de Interés Nacional por parte de la Vicesecretaría de Educación Popular, supuestamente destinada a potenciar artística y técnicamente nuestro cine. En palabras de Viadeiro (2016) -quien recoge muchas de las aportaciones de Díez Puertas (2003)- el nuevo sistema

se basó en cinco instituciones que terminaron siendo controladas por fuerzas que sostenían el régimen: el DNC (después Servicio de Cinematografía), dominado por los falangistas; la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, bajo el control de la patronal; las Juntas de censura, promovidas por los católicos, y el Sindicato Nacional del Espectáculo que en coordinación con la Sección de espectáculos de la Policía asumieron la inspección política de los trabajadores y represión de los disidentes (p. 51).

Ahora bien, este control a escala política de los distintos estratos de la industria cinematográfica fue aprovechado muy bien por las productoras y distribuidoras de titularidad privada, las cuales supieron detectar muy pronto los fallos del sistema y sacarle un provecho económico, que lejos de ayudar a crecer y consolidar nuestra cinematografía, facilitó el asentamiento de las realizaciones norteamericanas.

A pesar de ser todo lo anterior un pilar interesantísimo para comprender la cinematografía de este período, pilar analizado con detalle por diversos autores, no creemos conveniente detenernos aquí puesto que -como se deduce de las fechas oficiales de aprobación de estas medidas- no presentan un eco directo (a excepción de ciertos tonos patrios) en el cortometraje objeto de nuestro estudio, el cual pertenece todavía a esos años de transición en los cuales -según Fanés 1989)- “l’Estat l’únic que fa es crear una sèrie d’instruments per facilitar l’expressió cinematogràfica d’aquests guanyadors” (p. 157)²⁷², añadiendo que “el cinema franquista s’assembla tant al republicà prové del fet que -en substància- són els mateixos els qui fan l’un i l’altre” (p. 157)²⁷³.

Además, tal y como se explica en el apartado biográfico del cineasta, *Luna gitana* forma parte de un ciclo de documentales poéticos gestados sobre las tablas bastante antes de estas fechas (a mediados de los años treinta) y producidos más tarde para la gran pantalla por la iniciativa personal del madrileño.

No obstante, este proyecto personal contó con la colaboración de Cifesa en la producción y distribución de la cinta, una empresa clave en la historia del cine español que ha sido estudiada con gran tesón por Fanés (1982 y 1989) y de la cual Juan de Orduña y Rafael Gil llegaron a ser un icono tras la guerra, tal y como Miguel Liger o Imperio Argentina lo habían sido años antes. Esta compañía controlada por la familia Casanova desde 1933, se caracterizaba ideológicamente por un valencianismo simbólico, regionalista -mantenido en su logo y en la sintonía-, que en ningún momento estuvo reñido con un ultraespañolismo a cuyo servicio se mostró siempre dispuesta. De hecho, aunque a pequeña escala Cifesa promocionó las fiestas locales (como no podía ser de otra manera,

²⁷² “El Estado lo único que hace es crear una serie de instrumentos para facilitar la expresión cinematográfica de estos ganadores”.

²⁷³ “el cine franquista se parece tanto al republicano debido al hecho de que -en substancia- son los mismos los que hacen el uno y el otro”.

las fallas), en sus producciones apostaba por un folklore popular nacional, ambientando la mayoría de sus filmes en Andalucía, Madrid o Aragón bajo un enfoque que bien podrían resumir las siguientes palabras:

El caudal de nuestra gloriosa historia, la riqueza incomparable de nuestra literatura, clásica y contemporánea, el valioso tesoro folklórico de nuestras canciones populares y la singular e innegable cantera de nuestras costumbres y modos de vida, son los motivos acuciadores a la vez que anchos y dilatados caminales por donde llevamos y hemos de seguir llevando toda nuestra producción. Conocedores de la naturaleza de nuestro país, viva en incomparables lugares, paisajes varios y encantadores, monumentos y perspectiva llenas de recuerdos, color y poesía, ella es el adecuado escenario de nuestros films”
(*Noticiario Cifesa*, 14, marzo de 1936).

Un simple visionado de *Luna gitana* corrobora la apuesta por este concepto -a nuestro parecer un tanto limitado- del conjunto de costumbres y tradiciones de la riqueza cultural existente en la península, que una vez más se limita a ciertos tipos populares del mundo rural y a los ritmos flamencos, aspectos ambos -dicho sea de paso- que entroncan muy bien con el cine popular republicano.

Por otra parte, Cifesa fue una de las empresas pioneras en introducir medidas de índole capitalista en la industria cinematográfica tales como el establecimiento de un *star-system* español al estilo de Adolph Zukor y Carl Laemmle; la búsqueda de nuevos mercados de expansión en otros países -iniciativa truncada con el estallido de la Guerra Civil-, exhibiendo sus realizaciones en las salas de Buenos Aires, Orán, Siria, Palestina, Egipto, Santiago de Chile, La Habana, Manila, Ciudad de México, París o Berlín; y creando una sólida red de distribución con el doble objetivo de obtener beneficios a la par que se garantizaba la comercialización de sus títulos. Así pues, abrió sucursales antes de la guerra en diversos puntos de España tales como Madrid, Sevilla, Bilbao, Las Palmas,

Palma de Mallorca, Lleida, A Coruña o Tenerife. También distribuía las cintas de Columbia hasta el año 1935 y poco después firmaría un contrato en exclusiva con la British International Pictures, además de con otras distribuidoras alemanas y francesas, hecho que le permitió estrenar en los cines españoles títulos como (la mayoría eran comedias musicales) *Radio Parade of 1935* de Arthur B. Woods (1934), *The Student's Romance* de Otto Kandurek (1935) o *Der letzte Walzer* de Georg Jacoby (1934). Paralelamente y de forma progresiva Cifesa fue distribuyendo producciones españolas de otras productoras como *Rataplán* de Francisco Elías (1935) o *El gato montés* de Rosario Pi (1935), colaboraciones que continuarían tras el conflicto bélico y donde probablemente encajen los documentales poéticos de Juan de Orduña, quien poco después pasaría a dirigir largometrajes para la empresa valenciana hasta convertirse en uno de sus cineastas estrella.

Otro aspecto cuidado por la productora levantina fue el contacto con sus consumidores, a los cuales informaba cada mes de todas sus actividades a través del *Noticario Cifesa* y para los cuales desarrollaba diversos concursos y encuestas que le permitían conocer de primera mano los intereses del público. Unas módicas inversiones en marketing que les aseguraban importantes beneficios en taquilla. Una muestra de esto la leemos en *Cine español* (15), donde bajo el título de “El fallo de argumentos para Cifesa”, se dan a conocer los nombres de los ganadores (Don Luis López y Don Pedro Guerrero por *Un idilio entre dos olas*, y Don Mariano Bolaños y Don Alfonso Jofré por *Un crimen diario*) de un concurso convocado por la productora valenciana para encontrar argumentos para sus cortometrajes. Según el redactor, fue tal la cantidad de proyectos presentados que el fallo se había tenido que aplazar del 10 de abril al 2 de mayo²⁷⁴.

²⁷⁴ Formaban parte de este tribunal los cineastas Benito Perojo y Florián Rey, y el representante de la empresa patrocinadora, el señor Cuquerella.

Finalmente, el fallido alzamiento militar de julio de 1936 afectó igualmente a la empresa valenciana, interrumpiéndose varios de sus rodajes, dispersándose un buen número de sus técnicos y actores, frenándose la iniciativa de los posibles inversores a causa de la inestabilidad política y, por supuesto, reduciéndose drásticamente el mercado nacional y extranjero. Cifesa, por afinidad ideológica, se mantuvo en el bando nacional junto a otras productoras como CEA, Ufilms o Patria Films, un bando más preocupado por censurar que por impulsar o remodelar la industria, de forma que estas productoras asumieron la realización de los documentales de guerra y propaganda que interesaban a los rebeldes²⁷⁵, pero también continuaron -según Fanés (1989)- “produint films de llarg-metratge, que enllacessin amb els gèneres populars i apreciats pel públic durant els anys republicans”²⁷⁶ (p. 121), como fue el caso de *La reina mora* (1937) o *En busca de una canción* (1937), ambas de Fernández Ardavín, o *Mariquilla Terremoto* de Benito Perojo (1939) y *La canción de Aixa* de Florián Rey (1939), una producción que “ens confirmaría la vocació narrativa, basada en gèneres i despolititzada que sembla ser una de les grans característiques de la casa, malgrat la politització de l’entorn i dels mateixos directius de l’empresa” (p. 133)²⁷⁷. Por otra parte, la sede de Cifesa en Sevilla fue durante estos años el punto álgido del negocio, a pesar del reducido tamaño de sus instalaciones y equipo humano, aunque se utilizaban fundamentalmente los laboratorios de revelado y las casas de montaje de Berlín y Lisboa.

²⁷⁵ Cifesa estuvo detrás de gran parte de los títulos documentales producidos en el mal llamado bando nacional como, por ejemplo, *Entierro del general Sanjurjo*, *Asturias para España*, *Bilbao para España*, *Santander para España*, *Homenaje a las brigadas navarras*, *Entierro del general Mola*, *Hacia la nueva España*, *La gran victoria de Teruel*, *Reconstruyendo España*, *Sevilla rescatada*, *El desfile de la victoria en Valencia* o la siempre homenajeada por el régimen franquista, *Ya viene el cortejo* de Carlos Arévalo (1939), en la cual participó Juan de Orduña como recitador del desacertado poema escogido “Marcha triunfal” de Rubén Darío.

²⁷⁶ “Produciendo filmes de largometraje, que enlazasen con los géneros populares y apreciados por el público durante los años republicanos”.

²⁷⁷ “Nos confirmaría la vocación narrativa, basada en géneros y despolitizada que parece ser una de las grandes características de la casa, a pesar de la politización del entorno y de los propios directivos de la empresa”.

Acabada la guerra, cobraron nuevamente fuerza las sucursales de Madrid y Valencia, convirtiéndose Cifesa en una de las “favoritas” del Nuevo Régimen y, sin duda, en una de las productoras (aunque manteniendo la dinámica de coproducción hasta 1944 en la mayoría de sus filmes) más importantes de la historia del cine español. *Luna gitana* se sitúa, pues, al inicio de su etapa de esplendor, que abarcará toda la década de los cuarenta, comenzándose después un progresivo declive hasta su cierre definitivo en 1961.

Juan de Orduña

Sin ninguna duda, el nombre de Juan de Orduña es uno de los hitos del cine español del siglo XX. Su figura -tanto a nivel personal como profesional- ha sido objeto de estudio por diversos especialistas de la disciplina cinematográfica y, a pesar de la ambivalencia con la cual ha sido tratado por la crítica y la historiografía, son numerosas las publicaciones en torno a su faceta como actor y realizador.

Igualmente, Juan de Orduña fue a la par ensalzado y criticado por la prensa cinematográfica coetánea de los años cuarenta y cincuenta según la afinidad al régimen y los aires de renovación que impregnaran sus textos. No resulta, pues, lo mismo conocerlo a través de las reseñas oficiales en *Primer Plano*, *Radiocinema* o *Fotogramas*, que en revistas estudiantiles como *La hora*, *Alcalá* y *Acento cultural* o en publicaciones regeneracionistas como *Revista Internacional de Cine*, *Objetivo* o *Film Ideal*.

Como decíamos, tampoco la historiografía ha sido ecuánime con este (ni con otros muchos) profesional, valorado y premiado durante la etapa franquista y desdeñado en los años de la transición democrática, especialmente a lo largo de los setenta e inicios de los ochenta. Nieto Jiménez (2012) recoge en su tesis doctoral diversas perspectivas sobre su obra, considerando un punto de inflexión las aportaciones de Félix Fanés (1982) y José Luis Téllez (1989) y defendiendo -según su parecer- los años noventa como una época historiográfica por fin libre de prejuicios. En este sentido, nos recomienda las lecturas de Llinás (1994) y Téllez (1998), unos autores que empezaron a revalorizar cineastas asociados al franquismo como Sáenz de Heredia, Antonio Román o Rafael Gil.

A pesar de ello, y ya bien entrado el nuevo siglo, Nieto Jiménez (2012) reclama la todavía pendiente valoración de este cineasta, considerado injustamente más un artesano que un intelectual:

De hecho, desde muy pronto había sido considerado un director intuitivo más que reflexivo, con una formación autodidacta sólo conseguida mediante la práctica del oficio cinematográfico junto a directores que, como José Buchs, Benito Perojo o Florián Rey, no habían hecho sus películas desde el estudio meditado de otras cinematografías, según expresaba en 1946 Antonio del Amo en un artículo sobre la nueva generación de directores que excluían a Juan de Orduña por no ser considerado un intelectual de cine (pp. 23-24).

Esta acusación de falta de inquietud intelectual parece ser compensada con una práctica constante del oficio cinematográfico, se corrobora con la localización de un único texto sobre cine escrito por Orduña. Se trata de un artículo para la revista madrileña *Esfera*, titulado “El genio de Charlot y el arte de la risa” y fechado un 25 de agosto de 1928.

Mas volviendo a su trayectoria como cineasta, sería una labor desmesuradamente extensa resumir aquí toda su trayectoria, aparte de innecesaria para comprender su aportación e *Luna gitana*. Por esta razón, hemos optado por trazar a grandes pinceladas su carrera profesional, ahondando con mayor detalle en los años inmediatamente previos y posteriores a la realización de este cortometraje²⁷⁸.

Pero, previamente nos queda por aclarar otro aspecto no menos importante, este es, concretar cuál fue en realidad la participación de Orduña en el filme. En la base de datos de Filmoteca Española -institución que custodia la cinta- el joven actor protagonista

²⁷⁸ Aunque hemos consultado diversas publicaciones monográficas y seriadas sobre este cineasta, las cuales se incluyen en la bibliografía de este análisis, el lector comprobará que hemos centrado nuestras referencias en las investigaciones más recientes (tesis doctoral y algunos posteriores artículos) de Rafael Nieto Jiménez, por considerarlas las más completas publicadas hasta la fecha.

curiosamente ni siquiera aparece acreditado (aunque tan solo se requiere de su visionado para confirmar este dato), mientras que Heinink y Vallejo (2009) sí lo incluyen en el reparto actoral y le responsabilizan también de la producción. A este respecto, las recientes aportaciones de Nieto Jiménez (2012) añaden que

El hecho de que el guión fuera presentado a la censura en enero de 1940 directamente por Cifesa, aunque en los títulos del cortometraje se diga ‘Un film de Juan de Orduña’, nos plantea la duda sobre quién era el auténtico productor de estos cortometrajes. Todo hace pensar que, puesto que Juan de Orduña no constituiría su productora hasta 1941, Cifesa cubría legal y administrativamente la situación mientras Orduña corría con los gastos de estos cortometrajes. Situación que se repetiría con los dos siguientes, *Suite granadina* y *Feria en Sevilla*, ambos de 1940 (pp. 200-201).

Asimismo, aunque Orduña delegó en su amigo Rafael Gil la dirección de esta cinta, el estilo es tan similar a los otros títulos conformantes de los llamados “Cortometrajes poéticos” -a diferencia de la incursión en este caso de una excusa argumental para justificar la presencia de las imágenes documentales y de los números musicales- que nos resulta difícil creer que Juan de Orduña no colaborase también en (o al menos pautase) la filmación de *Luna gitana*, la cual, como comentaremos en el apartado biográfico de Rafael Gil, además dista bastante del estilo de este realizador.

Por cierto, recuperando un instante las aportaciones de Heinink y Vallejo (2009), cabe recordar que estos autores incluyen en su ficha de catalogación una detallada sinopsis de la trama argumental de *Luna gitana* pero, curiosamente, y después de visionar en varias ocasiones la cinta, debemos constatar dos erratas en la misma. Por un lado, donde narran que “un gitano [Juan de Orduña] se enfurece, coge el disco, lo lanza al aire y, surcando el espacio oscuro de la noche, queda colgado de una estrella del cielo, con el consiguiente susto de la luna” (p. 170), debería decir que directamente el disco queda enganchado de

un cuerno de la luna (la copia visionada no da señales aparentes de fragmentación ni de pérdida de metraje que justifiquen esta descripción); y por otro, su “mientras el hombre del fonógrafo se escabulle discretamente” (p. 170) no se corresponde en realidad con la escena en que el gallardo gitano expulsa -y no precisamente de muy buenas maneras- al vendedor y sus vecinos de la plaza del pueblo.

Dicho esto, recordemos que Juan de Orduña Fernández-Shaw²⁷⁹ nació el 27 de abril de 1901 en Madrid en el seno de una familia numerosa y muy acomodada, siendo uno de los vástagos del Inspector General del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos - años más tarde Secretario General de la Escuela Especial de Ingenieros- y de Margarita Fernández-Shaw, mujer procedente de una familia de alta alcurnia gaditana y



[Fig. 80] Fotograma del joven Juan de Orduña como el personaje de Luciano en *Pilar Guerra* de José Buchs (1926).

hermana del famoso dramaturgo Carlos Fernández Shaw, quien desempeñaría una influencia notable en la trayectoria artística de nuestro protagonista.

Y es que, tras un fallido intento de licenciarse como ingeniero y motivado por su pasión por el teatro, los contactos en el mundo del espectáculo de su tío materno le posibilitaron actuar como rapsoda y galán en diversos eventos:

Su primera actuación conocida como rapsoda se produjo pocos días después de su actuación en Los Luises, el 21 de enero de 1922 en una velada de honor del poeta Gabriel y Galán en el Ateneo de Madrid, institución en la que su tío Carlos

²⁷⁹ Según Nieto Jiménez (2012), Juan de Orduña fue bautizado con el artificioso nombre de Juan Evangelista Cristino Pedro Luis de la Santísima Trinidad de Orduña Fernández-Shaw.

Fernández-Shaw había dado recitales de poesía, además de haber sido Presidente de la Sección de Literatura desde 1909 hasta su fallecimiento (Nieto Jiménez, 2012, p. 35).

A esta actuación le seguirán varios años de giras por provincias, interpretando discretos papeles -hecho que dificulta su rastreo en las fuentes hemerográficas²⁸⁰- en las compañías de Emilio Thuiller, María Fernanda Ladrón de Guevara-Rafael Rivelles o Eduardo Marquina. Según el autor arriba citado, precisamente de Thuiller aprendió un estilo de actuar -constatable en *Luna gitana*- según el cual

Aunque formado en la escuela de teatro clásico y los dramas románticos, representaba un modo de actuar moderno y naturalista alejado del amaneramiento de antaño, más preocupado de comprender el personaje que de lucir ante el público, como hacían la mayoría de divos y divas de aquella época (p. 37).

Será, en definitiva, una etapa caracterizada por la interpretación de abundantes papeles secundarios sobre las tablas (*Así se escribe la historia* de los hermanos Álvarez Quintero, *La heroica villa* de Carlos Arniche, *Inmaculada* de José Fernández del Villar, *La extraña aventura* de Martín Pequet de Pierre Chaine, *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, *La virtud sospechosa* de Jacinto Benavente, *La raya negra* de Pedro Muñoz Seca, 1945 de Horacio Maura, *La nave sin timón* de Luis Fernández Ardavín, *Los nuevos yernos* de Jacinto Benavente, *La perla de Rafael* de Luis Manzano o *¡Que encanto de mujer!* de Carlos Arniches) pero también de sus primeras actuaciones delante de la cámara, desde *La casa de Troya* de Florián Rey (1924) hasta su consagración definitiva como galán

²⁸⁰ Nos sumamos a la reivindicación de Nieto Jiménez (2012) al afirmar que “es difícil seguir la carrera teatral de un actor que no sea de primera fila antes las escasísimas fuentes de que disponemos y el escaso interés de los historiadores por esta profesión, a pesar de su capital importancia en el desarrollo del arte escénico” (p. 41).

cinematográfico en *Boy* de Benito Perojo (1926)²⁸¹. Según Pérez Gómez (1979), este encuentro le permitió establecer una duradera amistad con el director aragonés quien le convenció poco a poco para dedicarse exclusivamente al mundo del cine como actor y como productor, hecho que se materializará en la cofundación de la productora, Goya Films, desde donde lanzará diversas producciones suyas y de otros directores.

Siguiendo nuevamente a Nieto Jiménez (2012), Juan de Orduña se presentó al *casting* de *La casa de Troya* como figurante pero ¿el azar? quiso que interpretara un papel secundario el cual, aunque no despertó precisamente la atención ni los favores de la crítica, tal vez sí fue el germen que modificó la hasta entonces escasa estima del joven actor hacia el séptimo arte: "En realidad la importancia de esta experiencia es que le permitió conocer el engranaje cinematográfico por dentro hasta el punto de hacerle cambiar su opinión sobre el cine" (p.91).

Aunque las palabras de la crítica (tómese como muestra un texto de *La Pantalla: semanario español de cinematografía*, donde en mayo de 1928 se explicaba que Orduña sentía "una gran enemiga y un soberano desprecio por el cinema", considerándolo como una planta parásita y extremadamente nociva para el teatro puesto que le robaba el público), incidían en el rechazo del actor teatral hacia la industria cinematográfica, en realidad antes de esas fechas lo encontramos ya involucrado en la interpretación y producción de diversos proyectos fílmicos como, por ejemplo, *La revoltosa* o *La Chavala*, ambas dirigidas por su amigo Florián Rey en 1924 y basadas en los textos de su tío Carlos Fernández-Shaw²⁸².

²⁸¹ Un año antes, Juan de Orduña había alcanzado su consagración definitiva como galán en el teatro gracias a su papel en *Las canas de Don Juan* de Juan Ignacio Luca de Tena, momento en que también encontramos al incansable actor madrileño interpretando al chulesco Felipe en la versión de *La Revoltosa* llevada a la gran pantalla con grandes éxitos por Florián Rey.

²⁸² Orduña supo valerse de la protección y confianza de su tío, quien le cedía al director los derechos de sus zarzuelas a cambio de un bajo porcentaje (este no sobrepasaba el 10%) de los beneficios obtenidos en cartelera.

A estos títulos siguieron otros muchos como la citada *La casa de Troya* de Florián Rey (1925), *Boy (El marino español)* de Benito Perojo (1926), *Pilar Guerra* de José Buchs (1926), *Rocío del Albaicín* de Mario Roncoroni (1927), *Los vencedores de la muerte* de Antonio Calvache (1927), *Estudiantes y modistillas* de Juan Antonio Cabero (1927), *El rey que rabió* de José Buchs (1929), *Las estrellas* de Luis R. Alonso (1930) o *El misterio de la Puerta del Sol* de Francisco Elías (1930). De hecho, García Fernández (1985) comenta que en 1928 los lectores de una revista dedicada al celuloide (lamentablemente, no específica de cuál se trata) lo nombraron por votación popular la primera *star* masculina de nuestra cinematografía. De esta forma, y sin abandonar nunca los teatros, el galán madrileño fue haciéndose un nombre en la industria del cine llegando incluso a recibir -siguiendo de nuevo a Nieto Jiménez (2012)- ofertas para trabajar junto a cineastas europeos consagrados (Jean Vigo le ofreció un papel en *Naná*) o marcharse a colaborar con los estudios norteamericanos, proyectos yugulados entre otros motivos por su incorporación al servicio militar de la Marina de guerra.

Además, a esta progresiva inmersión de Juan de Orduña en la interpretación cinematográfica -faceta de la cual se distanciará desde el inicio de la década de los cuarenta, aunque nunca la abandonará por completo²⁸³- se suma también en estos años sus pinitos como director y productor. Siguiendo la línea entonces aplicada en el llamado Cinema Teatro²⁸⁴, Orduña debutó oficialmente en la dirección en 1927 con *Una aventura*

²⁸³ Juan de Orduña realizó breves cameos en su *Zalacaín el aventurero* (1955) y en *Al diablo, con amor* de Gonzalo Suárez (1973).

²⁸⁴ Nieto Jiménez (2012) resume el objetivo y fundamento de esta compañía -fundada por Juan de Orduña y el cineasta Sabino A. Micón Goicoechea en 1927- comentándonos que el teatro era heredero de una época más sosegada y, en consecuencia, su ritmo era más lento que el del cine, nacido en una época más vertiginosa. La salvación del teatro para algunos intelectuales como Azorín o Valle-Inclán residía, pues, en imitar ese dinamismo con recursos visuales que aminoraran el peso de la palabra, es decir, en fusionar elementos literarios propios del texto con recursos visuales propios del cine. Se trataba, en definitiva, de puestas en escena con efecto sorprendentes, cambios de escenografía, acciones vertiginosas... Durante las representaciones se alternaban fragmentos teatrales -tanto piezas escritas ex proeso para la compañía como clásicos recuperados del repertorio conocido ya por Orduña- con algunas proyecciones de la etapa silenciosa como las referidas en el texto *Boy (El marinero español)*, *Pilar Guerra* o *Estudiantes y modistillas*.

de cine, una adaptación de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, que suscitó opiniones favorables y no tan favorables entre la crítica, incluida la del propio escritor:

Había imaginado un asunto deliciosamente irónico. La fabula tendía a presentar una fina caricatura de la película norteamericana. Un cuento encantador, interesante, lleno de gracias, con una leve dosis de emoción. Pero ¡ay! que quienes conocían el asunto y asistieron a la prueba de la película se encontraron ante una lamentable interpretación (Nieto Jiménez, 2012, p. 135).



[Fig. 81] Libreto de *Alonso XIII de Bom-Bon*.
Fuente: Antigüedades y Coleccionismo
(Todocolección)

Proclamada la II República, encontramos al joven madrileño trabajando con el mismo ritmo y constancia que en los años previos, tanto en la Compañía de Propaganda Republicana como en la de Alcoriza (*Rosas de sangre o el poema de la República* de Álvaro de Orriols), en la de José Isbert y María Gámez, en la de Fanny Brena (*Juanita La Loca* de Enrique Suárez de Deza, *Labios pintados* de Juan León Bengoa, *Más allá de la razón* de Román Musoles o *La señorita mamá* de Louis

Vernevil) y finalmente en la de Casimiro Ortas (*Jabalí, La tela o La voz de su amo* de Muñoz Seca y Pérez Fernández; *¿Qué da usted por el conde?* y *Soltero y solo en la vida* de Antonio Paso o *Fu Chu Ling* de Jacinto Capella, entre otras muchas).

Según la historiografía consultada, nuestro protagonista prefirió no pronunciarse sobre sus tendencias políticas durante estos convulsos años, y es que ciertamente igual lo

encontramos interpretando para la Compañía de Propaganda Republicana el papel de Juan de España en el drama en verso *Alfonso XIII de Bom-Bon*, un título de Ángel Custodio y Javier de Burgos, donde representaba a un rebelde antimonárquico y anticlerical (imagen que dista mucho de los valores característicos de su cine y su persona pública en las décadas siguientes), como participa en una obra humorística de Pedro Muñoz Seca sobre el reparto territorial, *La O.C.A. (Liga Ácrata de Obreros Cansados Y Aburridos)*²⁸⁵.

En julio de 1936 Juan de Orduña se encontraba trabajando en Madrid y bien pronto -como hicieron una buena parte de los actores de teatro y varietés- se hizo colaborador de la Asociación Profesional de Periodistas de la UGT, organización sindical que gestionaba la Junta de Espectáculos. Lo encontraremos, pues, hasta el final de la guerra actuando en diversos teatros según las necesidades que dicha organización (y la CNT a través de la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos) consideraba convenientes: el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Calderón o el Teatro Barral. Llama nuestra atención de esta etapa las críticas ecuanímes sobre su habilidad y perfeccionamiento en el oficio de recitador, faceta que se sumaría a la ya consagrada de actor y a la de productor novel²⁸⁶. Recordando las aportaciones de Nieto Jiménez (2012), su primera actuación como rapsoda fue la anteriormente comentada del Ateneo de Madrid en el año 1922 pero además parece ser que “solía acabar la representación [refiriéndose a sus papeles principales en los escenarios arriba referidos] con un recitado de poesías” (p. 67).

²⁸⁵ Lamentablemente este título satírico sobre la realidad de su tiempo, junto a otros como *Anacleto se divorcia*, *Marcelino fue a por vino* o *La tonta del rizo*, le costaron la calificación de conservador frívolo y el encarcelamiento y muerte por fusilamiento en noviembre de 1936 a manos de milicias anarcosindicalistas.

²⁸⁶ Aunque años más tarde Juan de Orduña se desvincularía del teatro, en 1927 lo encontramos todavía muy involucrado en este sector fundando su propia e innovadora compañía bajo el nombre de *Cinema-Teatro*, además de participando activamente en el papel de galán en la del Teatro Infanta Isabel o la de Paco Alarcón y María Cañete. Igualmente, se asoció en varias ocasiones para poder llevar a cabo proyectos escénicos como hizo, por ejemplo, con Gonzalo Delgrás y Margarita Robles (compañía Margarita Robles-Juan de Orduña) o con Paco Fuentes y Tarsila de Criado (compañía Tarsida Criado-Orduña).

Este autor también nos detalla cómo

en enero de 1930 Orduña puso en pie otra compañía que esta vez encabezaba él solito en cartel y, con la que quería explorar las comedias cuyos papeles de galán joven había representado, según sus propias declaraciones, ante la imposibilidad de montar las obras poéticas que él prefería debido al escaso tirón de estas (p. 66).

Unos “sueños poéticos” que, sin Orduña saberlo, no tardarían demasiado en hacerse realidad...

Recogemos aquí algunas de las alabanzas que la prensa le dedicó como rapsoda:

Su arte de recitador es sobrio, fino y justo. Exaltado cuando la poesía grita y canta; tenue y hondo cuando los versos son de una emoción contenida, recóndita. Exactitud en el matiz, en el gesto, en el acento, en el ademán. Una comprensión rigurosa del valor de cada palabra, del sentido de cada estrofa. Por ese milagro de adaptación y de posesión, de transfiguración, que sólo el verdadero artista tiene, Juan de Orduña, al recitar sus versos, los siente apasionadamente, y va transformando su personalidad en cada nueva interpretación

(Juan Ferragut en *El mundo gráfico*, recogida en Nieto, 2012, p.78)

Y la certera “el acierto de enfocar sus dotes hacia los recitales poéticos para que, al fin, entre tanto loco que cree decir versos, exista un auténtico recitador en las variedades” (Serafín Adame Martínez en *ABC*, recogida en Nieto, 2012, p. 79).

Como bien saber el lector, el visionado de *Luna gitana* nos permite apreciar también estas habilidades declamatorias de Juan de Orduña -adquiridas tras muchos años de formación y experiencia en las mejores compañías de la época-, quien puso voz a los versos escritos para este cortometraje por su hermano Eduardo en homenaje a la ciudad de Córdoba.

Aunque dedicaremos unas líneas a este “poema visual” en el apartado de música e imagen de nuestro análisis, y aprovechando que ya hemos mencionado el proyecto de obras poéticas que tenía en mente el joven madrileño, consideramos interesante detenernos por un momento en marzo de 1939, días en los que Orduña representaba en el Teatro de la Zarzuela el espectáculo *Mosaicos internacionales*, una de las raíces creativas del posterior ciclo de documentales poéticos en el que se engloba *Luna gitana*.

Esta pieza teatral de Juan Antonio Cabero y Víctor Espinosa consistía -inspirándose en las actuaciones ofrecidas en Folies Bergere²⁸⁷- en una sencilla trama argumental, envuelta según Nieto Jiménez (2012) en un marco escenográfico y luminotécnico más complejo que gran parte de los espectáculos de variedades de la época, en la cual se insertaban pasajes artísticos a través de la música, la poesía o la danza:

A las evocaciones poéticas corresponden las plásticas interpretaciones. Así, la inmortal *Sonatina* de Rubén, se complementa con *Córdoba* de Albéniz; y Gabriel y Galán, en su *Montaraza*, encuentra la más adecuada réplica en el bolero español. Impecable dicción el recitador; maravilla de ritmo la danzarina

(ABC, 17 de marzo de 1939, recogido en Nieto, 2012, p. 84).

En realidad, el primer cortometraje poético de Orduña tras el derrocamiento del gobierno republicano, *Suite granadina*, fue la traslación a la pantalla de este espectáculo de fusión artística o, como bien escribe Nieto Jiménez (2012) “los cortometrajes que Juan de

²⁸⁷ Este cabaré parisino, creado en 1869, tuvo su época de esplendor entre 1890 y 1930 -siendo competencia directa del también exitoso Moulin Rouge- y vio desfilar entre sus camerinos a algunos de los cantantes, bailarines, cómicos, músicos y vedettes más reconocidos de su tiempo: Joséphine Baker, Charles Chaplin, Maurice Chevalier, W.C. Fields, Loïe Fuller, Jean Gabin, Stan Laurel, Cléo de Mérode, Édith Piaf o Carolina Otero, entre otros muchos. El fantástico Guy de Maupassant ambientó en 1885 su novela *Bel Ami* en este local: “¡Diablo! -exclamó su compañero- ¿El Folies Bergère? Nos asaremos allí como un horno. En fin, sea. Aquello siempre es divertido” (<https://www.foliesbergere.com/fr>)

Orduña produjo y dirigió en la inmediata posguerra deben verse como la prolongación de su actividad como rapsoda en el teatro [...] (p.195).

Una vez vista la trayectoria actoral de Orduña, tanto en los escenarios teatrales como delante de las cámaras, así como sus inicios en las áreas de dirección y producción -facetas todas ellas que, recordemos, se manifiestan en *Luna gitana*-, nos acercamos hacia el final de nuestro trayecto. A pesar de que la mayoría de las publicaciones consultadas centran su discurso tras la guerra en los largometrajes, algunos autores como, por ejemplo, Pérez Gómez (1979) sí hacen referencia -aunque de forma incompleta- a sus cortometrajes documentales posbélicos, aclarando que, tras el paréntesis de la guerra civil, Orduña dirigió los corto *Ya viene el cortejo* (1940) y *Nostalgia* (1942); siendo poco después animado por Casanova, el dueño de CIFESA, para que dirigiese algunos largometrajes. Así, en 1941 rodó su primer filme sonoro, *Porque te vi llorar*.

Una vez más, pues, seguimos las aportaciones más detalladas de Nieto (2012 y 2014) para ahondar en estos llamados cortometrajes poéticos, una serie de cintas realizadas entre 1939 y 1941 con las que Orduña cimentó su carrera como realizador y consiguió “ganar confianza para emprender mayores empresas y convencer a los productores como Vicente Casanova de que podían contar con él como director” (Nieto, 2014, p. 147). Este mismo autor (2012) explica que, cuando Juan de Orduña se incorporó a la industria cinematográfica tras la guerra, su intención era hacer esa misma fusión poético-musical en las pantallas (refiriéndose a la anteriormente realizada en los *Mosaicos Internacionales*), siendo el resultado una serie de cortometrajes hasta ahora poco tenidos en cuenta a la hora de analizar sus inicios como realizador, aunque estos resultan muy

interesantes por su condición de experimentos filmicos y por anticipar ciertas tendencias artísticas cinematográficamente hablando ²⁸⁸.

Este proyecto, donde se sitúa con ciertos matices *Luna gitana*, englobaba diversos títulos como *Ya viene el cortejo* -dirigido junto a Carlos Arévalo en 1939-, *Suite Granadina* (1940), *Feria en Sevilla* (1940) -codirigido con Rafael Gil-, *Nostalgia* (1941) y los posiblemente inconclusos *La isla de oro*, *Serenata del mar*, *Castilla*, *La mejor copla* y *Salamanca*. A esta lista debiéramos tal vez añadir *Luz de Levante* de Rafael Gil (1940) y *Ensayo de otoño* de Cecilio Paniagua (1941), en los cuales Juan de Orduña figura acreditado como productor, pero donde, muy probablemente, intervino como consejero en la realización ya que nótese que en realidad se trata de títulos que comparten en buena medida su equipo técnico.

Recomendamos al respecto la lectura de las aportaciones realizadas por Rafael Nieto Jiménez bajo el título *Juan de Orduña: Cincuenta años de cine español (1924-1974)* y publicadas en el año 2014 por Shangrila Ediciones. Gracias a ellas podemos conocer los equipos técnicos, argumentos y fechas de estreno de cada una de estas cintas, las cuales posibilitaron el afianzamiento de Orduña como director, en sus inicios formando parte de la plantilla de Cifesa que “se limitó a distribuirlos sin adelantar dinero, pero al menos les dio una visibilidad mayor de lo esperado para un género que no tenía demasiadas oportunidades de ser contemplado en las pantallas cinematográficas” (Nieto, 2014, p. 151).

²⁸⁸ Compartimos la opinión de este autor respecto al desdén que buena parte de las publicaciones cinematográficas parecen transmitir -tal vez de forma no consciente-, ya no solo hacia el formato de cortometraje, sino también en general hacia los años de aprendizaje -a los fracasos e incluso a las retractaciones- de los nombres más o menos relevantes de esta disciplina. Aprovechamos este inciso, pues, para reivindicar la importancia de su estudio y para reescribir, cuantas veces sea necesario, la historiografía del cine.

Sin embargo, debe recordarse que, debido a la producción masiva de este formato durante estas décadas, ciertamente la promoción de los cortometrajes debía ser compleja y, por consiguiente, resulta a veces difícil encontrar hoy en día información sobre las promociones o sobre la crítica de estas piezas, puesto que la mayoría de ellas circulaban como películas de complemento o como parte de un amplio programa de actividades junto a otras tantas producciones del mismo formato. Suele limitarse, pues, su localización en las fuentes hemerográficas consultadas a sencillas menciones tales como el título o los principales responsables del equipo artístico.

En el caso de *Luna gitana*, y a diferencia del eco que obtuvieron otros cortometrajes poéticos de la serie, tan solo hemos podido localizar algunas referencias, destacando las recogidas en los *Noticiarios Cifesa* (temporada 1939-1940 y 1940-1941) así como una ficha de esta productora que la comenta junto a *Ya viene el cortejo*:

Dos películas cortas insuperables: “Ya viene el cortejo” y “Luna gitana” [...] Inspirada en los mismos anhelos de arte que la anterior, ha surgido “Luna gitana”, en la que la belleza de Carmen Diadema presta un atractivo más a esta singular producción, que con la anteriormente citada llevan en sí una nueva orientación de nuestras rutas cinematográficas hacia las altas cimas de la belleza en la pantalla.

(Folleto de propaganda en *Noticiario Cifesa*, 27 de febrero de 1940)

También encontramos breves alusiones a esta producción, y más especialmente a las dotes como bailarina de Carmen Diadema, en el diario católico *Ya*, su edición del 2 de febrero de 1940. Por otra parte, Heinink y Vallejo (2009) nos facilitan las fechas exactas de autorización del rodaje de esta cinta el 18 de enero de 1940, la cual se llevó a cabo en los estudios Roptence (a excepción de las imágenes documentales filmadas en los exteriores

de Córdoba²⁸⁹), consiguiendo el permiso de exhibición el 10 de mayo de 1940, aunque curiosamente no se estrenó hasta finales de octubre de ese mismo año en la capital del País Vasco. Estos mismos autores, señalan en febrero de 1940 el pase privado de *Ya viene el cortejo*, estrenada finalmente en el teatro Rialto de Valencia el 9 de marzo de ese año, datos que esclarecen que, en realidad, el primero de los cortometrajes poéticos iniciado es *Luna gitana*, aunque según las fechas de estreno el anterior documental de claros tintes bélicos (*Ya viene el cortejo*) esté clasificado en muchas publicaciones como el primero de la serie. Esta puntualización nos permite entender mejor algunos aspectos del desarrollo estilístico del cine de Juan de Orduña.

Pero, regresando al conjunto de cortometrajes poéticos²⁹⁰, y sin ánimo de ahondar demasiado en cada uno de ellos, citaremos a continuación algunas de sus características comunes, matizando cuales de ellas (y cuales no) están presentes en nuestro objeto de estudio. Sírvanos de avanzadilla las palabras de Valenzuela (2017) quien localiza con acierto los referentes externos de estas piezas y remarca su objetivo primordial (centrándose en los títulos de *Feria en Sevilla* y de nuestra protagonista *Luna gitana*):

Forman parte de un díptico documental que podríamos llamar poético que contienen, con las limitaciones pertinentes, elementos aceptados en el cine de no ficción de la época. Como otros cortos como *Barcelona, ritmo de un día* (Antonio Román, 1940), estamos ante pequeñas sinfonías urbanas que, sin dejar de tener presente obras señeras como *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Wañlter Ruttman, 1927), en la estructuración de la línea temporal de la diégesis, abogan por el recurso del verso, opción a la que recurre la

²⁸⁹ Córdoba consta, precisamente, como un posible provisional en su expediente.

²⁹⁰ Seguimos las aportaciones de Nieto Jiménez (2014), corroboradas o complementadas con nuestro visionado personal en Filmoteca Española, de los cortometrajes a fecha de hoy localizados: *Ya el viene el cortejo...*, *Suite granadina*, *Luna gitana* y *Feria en Sevilla*. En el caso de las cintas inconclusas o no conservadas (*Nostalgia*, *La isla de oro*, *Serenata del mar*, *Castilla*, *La mejor copla* y *Salamanca* –dirigidas por Juan de Orduña en 1941–, *Luz de Levante* de Rafael Gil (1940) y *Ensayo de otoño* de Cecilio Paniagua (1941) reproducimos íntegramente la información ofrecida por Nieto Jiménez (2014) y Heinink y Vallejo (2009).

Escuela Británica, como se pone de manifiesto con las letras de W.H. Auden para la fundamental *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936). Pero en ellas son los elementos folklóricos, la exaltación de las tradiciones y de la fiesta, todo con la recurrente intención de *hacer patria* (p. 51).

Entrando en el terreno de la comparativa interna, es obvio que todas ellas se estrenaron como películas de complemento: *Ya viene el cortejo* lo hizo un 23 de marzo de 1940 junto a *La marquesona* de Eusebio Fernández Ardavín - aunque este cortometraje se utilizó posteriormente en numerosos actos y celebraciones patrióticos, así como en conmemoraciones del año de la victoria (véase Tranche y Sánchez-Biosca, 2011)-; *Luna gitana* se

estrena un tardío 26 de octubre de 1940 en el

Actualidades de Bilbao; *Suite granadina* se proyectó por primera vez el 29 de octubre de 1940 junto a otros cortometrajes y noticiarios en la sala Actualidades y según Nieto Jiménez (2014), “al contrario que la mayoría de películas cortas que se sucedían en cines como este, en los que la programación cambiaba cada semana, *Suite granadina* disfrutó de cierto reconocimiento” (p. 156), palabras que justifica recopilando las críticas cinematográficas de Carlos Fernández Cuenca, José Antonio Nieves Conde y Carlos Serrano de Osma; y *Feria en Sevilla* la cual, por el contrario, estrenada en un programa múltiple el 26 de mayo de 1941, obtuvo poco éxito de taquilla y escasa repercusión mediática.



[Fig. 82] Estrenos de la temporada.
Fuente: *Noticiero Cifesa*, 1939-1940

En cuanto a la trilogía sobre los tormentosos amoríos de George Sand y Frédéric Chopin solamente *Nostalgia* vio la luz un 21 de diciembre de 1942 en el cine Rialto como complemento de *Vidas cruzadas* de Luis Marquina, ya que *La isla de oro* y *Serenata del mar* parece ser no llegaron nunca a visionarse en las salas de exhibición, aunque Jiménez Nieto (2014) sí aporta pruebas de su rodaje entre los estudios Ballesteros y Mallorca, ya que, aunque no se concluyeran, “podemos afirmar que los otros cuatro cortometrajes [se refiere a *La isla de oro*, *Serenata del mar*, *La mejor copla* y *Castilla*, todos ellos promocionados por Cifesa y producidos por P.O.F. (Producciones Orduña Films)] fueron rodados gracias a unos documentos sin catalogar encontrados en una caja de Filmoteca Española” (p. 159).

Entre las joyas de este tesoro detalla varios recibos emitidos por los responsables de fotografía y de los laboratorios de revelado y positivado, así como dietas de alojamiento y comida, tal y como ocurre con el también inconcluso Salamanca, un documental rodado en julio de 1941. Esta información completa la aportada por Tranche (1996), quien, al no hallar detalles específicos en los Registros Mercantiles ni copia alguna de los mismos, no podía confirmar la existencia de estos títulos. A pesar de ello y de los más de veinte años transcurridos, insistimos en sus palabras genéricas respecto al cortometraje de la época:

Ni se conserva ninguna copia de ellos ni existe una fuente fidedigna, ni siquiera a través de los expedientes administrativos, que aclaren qué cortometrajes se acabaron efectivamente y si se llegaron a estrenar. Es un problema que se extiende a toda la producción de cortometrajes de la época y que la historiografía no ha conseguido solucionar (p. 211).

Por otra parte, ya hemos mencionado la dificultad en algunos casos para delimitar la autoría del filme como, por ejemplo, la compartida con Carlos Arévalo en *Ya viene el*

cortejo o con Rafael Gil en *Feria en Sevilla*, dando la sensación en muchos de estos títulos de un trabajo colaborativo en el cual se entrelazan los estilos y aportaciones de sus principales responsables de dirección, producción y fotografía. En esta línea se sitúan también las confusas *Luz de levante* y *Ensayo de otoño*. Por cierto, refiriéndose a *Feria en Sevilla*, Nieto Jiménez (2014) afirma que “La autoría de este cortometraje también plantea dudas ya que Rafael Gil aparece como director en los títulos, mientras que Juan de orduña figura en el expediente de censura [Archivo General de la Administración, Cultura, Censura Cinematográfica, caja 36/03171] como argumentista y director en solitario” (p. 158).

También, como lógicamente su nombre indica, es un punto común en la mayoría de estas creaciones la presencia de la poesía, tanto a nivel visual como mediante recitales. En nuestra opinión, las más de las veces, el protagonismo excesivo de la poesía verbal (grandilocuente y artificiosa por momentos, a nuestro gusto) resta mucha fuerza a la plasticidad y belleza del montaje de unas imágenes ya de por sí sin demasiado valor expresivo. Pero no olvidemos que estamos ante un cineasta novel, que aunará en estas piezas su formación y experiencia teatral (de donde proceden muchas escenas) con sus primeros ensayos en el uso del lenguaje cinematográfico de una forma aún ruda y un tanto encorsetada.

Así, por ejemplo, en *Ya viene el cortejo* la voz de Orduña recita con exaltada emoción “La marcha triunfal” del boliviano Ricardo Jaime Freyre, en *Luna gitana* hará otro tanto con el poema escrito por su hermano Eduardo de Orduña junto a A. Giménez, y en *Suite granadina* recita “Las fuentes de Granada”, un fragmento de la obra teatral *El Alcázar de*

las perlas de Francisco Villaespesa en 1911²⁹¹. Para *Feria en Sevilla* se eligió una poesía de Luis Fernández Ardavín y en su recitado -siguiendo nuevamente a Nieto Jiménez (2014)- “la voz de Orduña es omnipresente [...] y muestra una mayor variación de tonos en consonancia con los campos de registro que se suceden en la descripción de la feria” (pp. 158-159), poeta que volverá a estar presente en *La isla de oro*. La retórica de Ricardo León, extrayendo un fragmento de su novela *El amor de los amores*, será la escogida para *Castilla*; mientras que los versos de “La mejor copla” de los hermanos Álvarez Quintero serán los protagonistas del documental homónimo de 1941.

Sin embargo, Juan de Orduña también experimentó rechazando cualquier presencia de la palabra (diálogos y declamaciones) en la más alabada por la crítica *Nostalgia*, así como en *Serenata del mar* y en la nada poética *Salamanca*, donde parece ser el cineasta también renunció a una belleza forzada de las imágenes, acercándose más al estilo estricto de un documental, aunque basado en una sencilla trama argumental: el enlace matrimonial de dos jóvenes campesinos que festejarán el acontecimiento en la ciudad salmantina, en la cual -ya de paso- se recuerda con entusiasmo la proclamación de Francisco Franco como Jefe del Estado Español.

Y es que el uso de una excusa argumental para la inclusión de imágenes documentales o números musicales es también un recurso aprovechado en algunos otros títulos de esta serie de cortometrajes como *Luna gitana* o *La isla de oro* y *Nostalgia* –en esta última actuaron Luis Peña y Maruchi Fresno-, así como en *La mejor copla*, en la cual según Nieto Jiménez (2014) “aunque fuera otro poema el motivo de inspiración, en este cortometraje Orduña entraba más en el terreno narrativo, quizá anticipando momentos de

²⁹¹ Al respecto de este título, Nieto Jiménez (2014) comenta acertadamente que “Orduña experimenta con las imágenes sin salirse nunca de los renglones del texto, lo que resta espontaneidad a una propuesta que se ajusta de ese modo a su ampuloso estilo declamatorio. Este proceder lo aleja del cine poético preconizado tradicionalmente por los intelectuales, donde la palabra era un estorbo para encontrar la verdadera esencia poética de la imagen cinematográfica” (p. 154).

la posterior *¡A mí la legión!* (1942), pero, perdido el cortometraje, no podemos hacer más que suposiciones” (p. 162).

Ciertamente, se trata de una apreciación interesante y probablemente bien encaminada puesto que el análisis de estas piezas, contrastado con la revisión de la posterior filmografía clave de Juan de Orduña, nos permite entrever otros puntos o referencias del estilo característico de este director como su no oculta inspiración en el teatro, su interés por los temas históricos -por supuesto, con predilección por aquellos que enaltecían el pasado de España según la ideología franquista- o su preocupación por dotar de legitimidad al folklore andaluz como una (muy discutible) señal identitaria de la nación.

Por último, observemos que la preferencia por este folklore no sólo está presente en la selección de ambientes para sus cortometrajes como Sevilla, Córdoba o Granada –por cierto, aunque *Luna gitana* transcurre en una población desconocida, la vestimenta de los personajes y el deje dialectal también nos recuerdan al sur de la península²⁹²-, sino que en tres de ellos (*Suite granadina*, *Feria en Sevilla* y nuestra *Luna gitana*) el flamenco y la danza española son protagonistas. En el apartado correspondiente dedicaremos unas líneas a la actuación de Carmen Diadema para *Luna gitana*, pero vale la pena recordar aquí la comparativa que Nieto Jiménez (2014) hace de este número musical con el de Mari Paz (actriz que también había compartido escenario con Juan de Orduña en los espectáculos de variedades) en la posterior *Suite granadina* donde

Un fundido encadenado nos lleva de esas gitanas hasta Mari Paz, que despliega su arte de bailarina flamenca sobre un escenario exterior para culminar el cortometraje, tal y como hacía en el teatro de la Zarzuela tras el recitado de Orduña. De este modo, el realizador parece querer expresar cómo el arte flamenco nace del gemido o el llanto que emana de

²⁹² A modo de curiosidad, Valenzuela Moreno (2017) nos desvela que el decorado de la plaza de *Luna gitana* se reaprovechó de *Leyenda rota*, un filme coetáneo de Carlos Fernández Cuenca, donde también participaban Manuel Arbó, Juan de Orduña y Rafael Gil, este último en su faceta de guionista.

las fuentes de la Alhambra. *Suite granadina* sería así una evocadora visión del origen mítico del flamenco, donde el esquema poema-baile de Orduña y Rafael Gil habían ensayado en *Luna gitana* encuentra un sentido más unitario que en aquel (pp. 155-156).

De manera similar, a parte de los bailes celebrados en las casetas de la feria, la cámara en *Feria en Sevilla* registra la actuación de Manolita Morán quien, con bastante desparpajo y acompañada de los acordes de la música del Maestro Alonso, le canta a la “perla del Guadalquivir: “Chiquilla, si me quieres ven conmigo, a mi barrio de Sevilla y verás qué maravilla, chiquilla, chiquilla... Chiquilla, los claveles en las rejas, de mi amor tendrán envidia...”.



[Fig. 83] Cartel de *Porque te vi llorar* (1941). Fuente: Todocine

Existen además otras constantes en los cortometrajes visionados como, por ejemplo, el motivo de las nubes en el cielo –en *Luna gitana* sustituido por una curiosa animación de la luna haciendo las veces de tocadiscos-, recurso utilizado por el cineasta para evocar cierta inspiración divina. Y es que, como ya hemos comentado anteriormente, estos cortometrajes debieron servirle a Juan de Orduña como campo de pruebas en cuanto a la dirección fílmica; una fase experimental que como bien resume Nieto

Jiménez (2014) y que es para nosotros de especial atractivo a lo largo de toda nuestra investigación, hubo de abandonar al dar el salto definitivo al largometraje con el drama familiar *Porque te vi llorar* (1941):

La ausencia de narrativa y las evocaciones poético-paisajísticas podían ser desarrolladas en un formato de bajo coste, pero debió abandonarlas para

incorporarse a una industria cinematográfica de largometrajes donde cualquier experimentación era improcedente ante la prioridad de encontrar un público que garantizara el beneficio económico de la película (Nieto, 2014, p. 164)²⁹³.

A partir de este momento, Orduña se sumergirá de lleno en las dirección y producción de largometrajes²⁹⁴, haciéndose poco a poco un hueco entre los cineastas de mayor renombre afines al régimen con títulos como *A mí la legión* (1942), *Deliciosamente tonto* (1943), *Tuvo la culpa Adán* (1943), *Misión Blanca* (1945), *Un drama nuevo* (1946), *Serenata española* (1947) o *Locura de amor* (1948). Tal vez -si entramos al inocente juego de parcelar su vida en etapas- la de más éxito a nivel profesional fue la década de 1950, años en que vieron la luz títulos clave del género histórico como *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1950) o *Alba de América* (1951), alcanzando –según García Fernández (1985)- la cúspide de la fama en el sector cinematográfico con

En 1957, el gran “boom”: *El último cuplé*, con la proclamación definitiva de Sara Montiel, y obra, por cierto, en la que, excepción hecha del propio Orduña, nadie había creído. Cayeron pulverizados los anteriores “records” de taquilla y los espectadores fueron asediados por un verdadero alud de réplicas, muy raramente soportables, del modelo (p. 145)²⁹⁵.

Observamos, pues, su versatilidad para trabajar con diferentes formatos –con más o menos acierto- tales como la alta comedia o las adaptaciones literarias, aunque –siguiendo

²⁹³ *Porque te vi llorar* constituye el primer largometraje sonoro de nuestro protagonista, quien ya se había atrevido en 1927 con un largometraje, pero en aquella ocasión silente, titulado *Una aventura de cine*.

²⁹⁴ Afirma Nieto (2012) que “la ausencia de narrativa y las evocaciones poético-paisajísticas podían ser desarrolladas en un formato de bajo coste, pero debió abandonarlas para incorporarse a la industria cinematográfica de largometrajes, donde cualquier experimentación era improcedente ante la prioridad de encontrar un público suficiente que garantizara el beneficio económico de la película. Pese a ello, veremos que seguirán deslizándose en sus largometrajes efluvios poéticos con alguna frecuencia” (p. 219).

²⁹⁵ Esta producción inició una nueva tendencia en el cine musical, localizada en torno al género del cuplé, obteniendo un éxito de taquilla insospechado y permaneciendo 52 semanas consecutivas en cartel en el cine Gran Vía de Madrid.

a Pérez Gómez y Martínez Montalbán (1979)- sintió siempre gran debilidad por el género chico, al que debía muchos triunfos como actor, filmando algunos títulos como por ejemplo *La tirana* (1958) o una nueva versión de *Nobleza baturra* (1965), y realizando años más tarde para TVE una serie de trece zarzuelas caracterizadas por su “sentido musical, buena planificación, atención especial a las protagonistas femeninas, sensibilidad para el tipismo e intuición del gusto popular” (p. 235), rasgos que ya podemos intuir en las actuaciones musicales de los cortometrajes poéticos que nos ocupan.

Rafael Gil

Al igual que comentábamos respecto a Juan de Orduña, la figura del también madrileño Rafael Gil Álvarez (1913-1986) tiene tras de sí una extensísima y premiada trayectoria – cerca de noventa títulos como director, casi sesenta como guionista y tres como productor- así como una desigual valoración historiográfica según las corrientes políticas mayoritarias de cada momento.

De esta forma, como acertadamente sintetizó Téllez. (1998)

durante seis lustros largos, resultaría favorecido por las autoridades (premios del SNE, licencias de importación, envío de sus películas a festivales extranjeros), elogiado por los críticos respetuosos y, en general, considerado el más cualificado representante del cine de calidad a la española, dada la utilización casi obsesiva de textos literarios de prestigio, servidos con una puesta en escena asaz académica, apoyada frecuentemente en dos valores sólidos: la fotografía de Alfredo Fraile y los decorados de Enrique Alarcón (p. 441).

Pero esta visión enaltecida casi unánimemente durante el franquismo – Fernández Cuenca (1955) dijo de él que su humanidad artística era un producto de su propia intimidad humana, sencilla, profundamente cordial, y que su nombre estaba ligado a los términos

de seriedad, capacidad e inteligencia- tuvo ya sus primeros detractores durante la transición democrática y, al igual que vimos en el caso de Juan de Orduña, ha sido objeto de una evaluación más imparcial durante las últimas décadas.

Sin ahondar en esta dualidad, nos limitaremos de nuevo en los próximos párrafos a reseñar sus inicios y a profundizar con mayor detalle en los años inmediatamente previos y posteriores a la filmación de *Luna gitana*.

Para comenzar, y si Shakespeare estaba en lo cierto, y “el destino es el que baraja las cartas, pero nosotros somos los que las jugamos”, la partida de Rafael Gil debió estar determinada desde su más tierna infancia. Este ser apasionado de las historias imaginadas nació en el seno del Teatro Real, del cual su padre fue administrador y conservador antes de responsabilizarse del Instituto Cervantes, llegando a disfrutar de una biblioteca personal que alcanzaba los dos mil volúmenes y estando desde bien pequeño en contacto con escritores y artistas de su tiempo:

Embelesado, el joven escuchaba de boca del anciano²⁹⁶ episodios y anécdotas de su fructífera existencia: le hablaba de España, de sus andanzas con sus amigos Pío y Ricardo Baroja, de sus incansables aventuras viajando por todo el mundo. Ahí nació, en palabras del futuro director, ‘mi gran amor por las tierras de mi país y la enorme admiración por los hombres que escribían’ (fragmento de la entrevista a Rafael Gil publicada en el *ABC* con fecha de 29 de enero de 1966, recogida en Valenzuela, 2017, p. 23).

No parece, pues, casual que –como afirman sus familiares y comisarios de la exposición *Rafael Gil y Cifesa (1940-1947). El cine que marcó una época-* fuese “el director español más entusiasta de llevar temas literarios de nuestro acervo cultural al cine” (Rubio Gil y

²⁹⁶ Se refiere al bohemio traductor y escritor Ciro Bayo y Seguro, quien desde aproximadamente el año 1927 se alojaba en la residencia para ancianos de la Asociación de escritores y artistas españoles, entonces conocida como el Instituto Cervantes, que administraba el padre de nuestro protagonista.

Gil López, 2006, p. 18), llegando a adaptar a la gran pantalla obras de Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Wenceslao Fernández Flórez, José Santugini, Enrique Jardiel Poncela, Jacinto Benavente, Pedro Antonio Alarcón, Palacio Valdés, Miguel Mihura, Vicente Blasco Ibañez, Manuel Halcón, José Echegaray, Torcuato Luna de Tena, Alejandro Pérez Lugín, Agustín de Foxá, José Virós, Rafael Sánchez Mazas, Carlos Arniches, Emilio Romero, Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdós, Azorín, Ana Disosdado, Antonio Gala o Fernando Vizcaíno Casas, entre un largo etcétera.

Y esta afición por la lectura se transformó pronto —como viene siendo habitual entre los más ensoñadores— en una pasión por el cine, dedicándose desde los doce años a escribir y editar sus propias revistas cinematográficas, que en ocasiones también ilustraba, ya que como él mismo confesó en una entrevista realizada por Manuel Meseguer en 1972: “mi afición por el cine me desbordó y me dediqué completamente a él... pues al llegar a la edad en que se depuran los gustos, encontré en el cine todos los valores que me habían entusiasmado de la literatura” (Rubio Gil y Gil López, 2006, p. 17). De forma similar, en una entrevista para *Popular Film* (264), el 3 de septiembre de 1931 nuestro protagonista explicaba que

El cinema, desde que nació hasta los momentos presentes, ha ido, e irá, fraternalmente unido a la literatura. Muchos, queriéndose pasar por listos, consideran absurda y perjudicial para el arte esta unión. Nosotros no opinamos así. Nos parece sencillamente lógica y natural. Algo inevitable, al mismo tiempo. Las artes, dentro de su maravillosa independencia, se ayudan y apoyan mutuamente para conseguir la máxima perfección, sin perder por eso nada de su pureza (pp. 32-33).

Igualmente, en *Cámara*²⁹⁷ (143) insistiría una década más tarde en comparar el cine con la literatura recordando que el primero es como una novela en imágenes y que, aunque no carezca de valor estético, un filme interesa cuando está bien contado.

Pero, regresando a 1931, pocos años restaban para que ese pasatiempo juvenil se convirtiese en un medio de vida, ya que con tan solo diecisiete primaveras nuestro protagonista publicaba ya sus impresiones en revistas de diversa índole como, por ejemplo, las crónicas deportivas en los diarios *Gran Sport* y *Campeón*, y las reseñas sobre películas nacionales y extranjeras progresivamente en el *ABC*, *Claridad*, *La Voz*, *Nuestro Cinema*, *Film Selectos*, *Cinema Sparta* y *Popular Film*.

Esta vertiente teórica, marcada por un ávido consumo de textos y producciones cinematográficas, le diferenciaba de su colega Juan de Orduña, cuya experiencia como hemos comentado provenía más de la propia interpretación en la escena, disparidad que definirá la posterior evolución estilística de cada cineasta. Ahora bien, retomando las aportaciones teóricas de Rafael Gil y siguiendo a Valenzuela Moreno (2017), estos textos

fundamentalmente los comprendidos en el período 1930-1936, revelan la visión genérica que tenía del Séptimo Arte. Amante incondicional del cine clásico de Hollywood, en especial de los filmes de directores como King Vidor, Frank Borzage, Ernst Lubitsch o Frank Capra, su huella se dejó recibir en muchas de sus películas [...] paralelamente también se deleitaba con los grandes panfletos cinematográficos soviéticos (p. 31)

O, como décadas antes había afirmado García Fernández (1985):

Con ello, Rafael Gil cubría una importante etapa de experimentación teórica y crítica, que había de jugar poderosamente en el hecho de su progresiva formación profesional, al permitirle, sobre todo, ahondar en el conocimiento de los grandes maestros del cine, como

²⁹⁷ *Cámara. Revista Cinematográfica Española* (143).

Vidor, Ford y Capra, sobre los que siempre mantendría una despierta veneración, y por los que tímidamente se dejaba influenciar (p. 171).

Debieron ser, pues, para el cineasta años de muchas tardes en salas de exhibición y en cinefóruns —siendo además del programador del cineclub Proa-Filmófono entre 1931 y 1933, el encargado de la cinemateca situada en el interior del cine Tivoli²⁹⁸—, así como de incontables horas delante de la máquina de escribir para poner en orden sus pensamientos y redactar sus críticas, artículos y ensayos, entre los cuales sin duda destaca el titulado *Luz de cinema*²⁹⁹. Al inicio de esta juvenil pero prometedora reflexión sobre el panorama de la industria cinematográfica nacional e internacional de comienzos de 1930, Gil argumenta las razones que le llevaron a fundar junto a Antonio Barbero, Luis Gómez Mesa, Benjamín Jarnés y Manuel Villega López el Grupo de Escritores Independientes (GECI), del cual será secretario hasta el 1936. Entre otras actividades, GECI gestionaba un cineclub y una cinemateca donde se pasaban películas un tanto ajenas al circuito comercial, además de poseer una sencilla biblioteca. Fue, pues, una iniciativa germinal para la conservación, difusión e investigación del patrimonio fílmico (en una España donde todavía no existían las filmotecas), motivada muy probablemente por el rechazo de una visión exclusivamente comercial del arte cinematográfico:

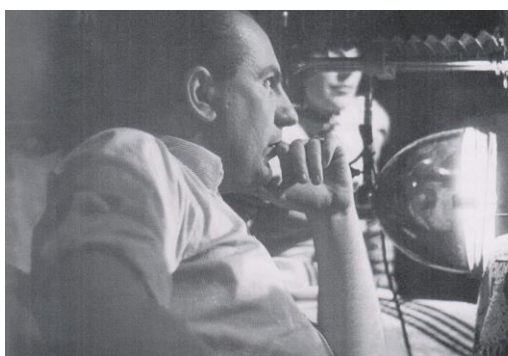
El cine no es ya una de las más poderosas fuerzas de nuestra época: un arte nuevo, un medio de cultura, un arma política, económica, social... Y está forjada por quienes no

²⁹⁸ Los beneficios obtenidos en la taquilla del Tivoli gracias a las proyecciones quincenales, y a razón de peseta y media por entrada, se destinaban a adquirir títulos para la cinemateca. Desconocemos el éxito de estas sesiones, pero, contrastando el coste de la butaca o sillón con el estudio aún inconcluso realizado por un grupo de estudiantes de Comunicación Audiovisual de la Complutense de Madrid, quienes recogen los precios de varias salas de exhibición desde 1930 hasta el 2012 (https://eprints.ucm.es/22598/1/Texto_Definitivo.pdf), indica que no debieron ser unas tarifas muy populares. También es cierto que su compleja e interesante programación parecía destinarse también más al agrado cinéfilo que no a la mayoría genérica de espectadores, aunque además del lugar predominantes dedicado a los títulos *made in Hollywood*, también se proyectaban las grandes obras de cineastas europeos de la talla de Fritz Lang, René Clair, Friedrich Wilhelm Murnau, Aleksandr Dovzhenko o Gustav Ucicky. (Valenzuela Moreno, 2017)

²⁹⁹ GIL, R. (1936). *Luz de cinema*. Madrid, España: CEGI.

ven en él más que un medio de obtener un éxito comercial [...] El público no tiene hoy más que una solución democrática: nombrar representantes que la defiendan. Estos son los críticos [...] Desgraciadamente, el crítico prevaricador que se vende a los comerciantes del cine, el seudocrítico, que escribe al dictado de las empresas productoras a tanto la línea de elogios, abunda en los medios cinematográficos de todos los países [...] Por eso, los que hemos puesto nuestra pluma al lado del cinema con el desinterés del arte, los escritores cinematográficos independientes, estimamos necesario realizar una labor coordinada que haga más eficaz la obra que hasta ahora hemos realizado individualmente en favor de un cine mejor. Una labor de orientación pública, patrocinando los films que merezcan la pena destacarse; de revalorización –en sesiones retrospectivas- de películas olvidadas, de avanzada, presentando films no accesibles al público; de cultura cinematográfica, publicando libros y folletos... (Gil, 1936, pp. 7-9).

Aprovechamos la referencia a este título para recomendar su consulta al lector, ya que nos permite conocer la valoración que estos jóvenes tenían del cine “yanqui” –con una clara oposición entre el antes y el después de la llegada del sonido sincronizado-, así como de la influencia recíproca entre este y las filmografías europeas. De todas formas, tal y como hemos visto en el capítulo pertinente, el cine norteamericano era una influencia constante en la mayoría de las producciones españolas de ficción de los años treinta independientemente de las opiniones a favor o en contra que este hecho pudiera despertar



[Fig. 84]: Rafael Gil durante un rodaje.
Fuente: IMDB

entre los críticos de la época. También la lectura pausada de este texto nos refuerza la opinión -ya referida en una nota a pie de página anterior- de Rafael Gil en torno a la asociación indisoluble del cine y la literatura (asociación clave para entender su estilo como cineasta), parecer que compartimos

sin, por supuesto, desdeñar los guiones originales ni las cintas de ficción más experimentales que prescinden de la narrativa.

Compartimos aquí tan solo sus juicios sobre el concepto de adaptación, juicios todavía polémicos y muy en boga casi noventa años más tarde:

Las artes plásticas se han puesto infinitas veces al servicio de la literatura, dando forma a lo que sólo era imaginación [...] teniendo bien presente la idea de que el cinema es el espectáculo más popular de la tierra, forzosamente hemos de admitir como lógico el deseo del espectador de ver tomar forma plástica, en la pantalla, a los sueños de sus lecturas predilectas. Claro está que la llegada de la novela al cinema crea un problema de importancia capital: la adaptación. El público pide siempre la integridad. En cuanto apercibe un cambio o una mutación, se defrauda. Y como las novelas que tienen más lectores no son precisamente las de mayor calidad artística, la prosa vacía de infinidad de novelas mediocres se está traduciendo en imágenes vacías también para halagar el gusto del espectador (Gil, 1936, pp. 69-70).

A pesar de estas palabras, cabe recordar que (al menos a nuestro entender) un texto literario y una producción plástica deben ser valorados como piezas conexas pero independientes, y que, por cierto, muchas adaptaciones de Gil modificaron -aunque generalmente debido a cuestiones censoras- las historias originales que trasladaba a la gran pantalla como fue el caso, por ejemplo, de *Huella de luz* (1943)³⁰⁰.

Esta faceta teórica de Rafael Gil se compagina desde 1933 con sus primeras experiencias en la práctica del audiovisual, iniciándose –según Valenzuela (2017)- junto a su amigo Gonzalo Menéndez Pidal en el rodaje en los estudios CEA de algunas escenas para *Don Quintín, el amargao* de Luis Marquina. A esta vivencia le seguirán los cortometrajes

³⁰⁰ Véase González García, F. (2003). Las adaptaciones de Rafael Gil para CIFESA, 1942-1945” en J.A. PÉREZ BOWIE (ed.). *La Adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*. Salamanca, España: Plaza Universitaria Ediciones (81-95).

documentales realizados junto a Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua y José Val del Omar bajo los títulos de *Semana Santa en Murcia*, *Semana Santa en Cartagena* o *Cinco minutos de españolada*³⁰¹; una vivencia que reseña en sus investigaciones Valenzuela (2017) quien afirma que

Con el futuro director de fotografía Cecilio Paniagua y el que será prestigioso documentalista José Val de Omar, hicieron, con el poco dinero de que disponían, varios viajes al Levante español para filmar sus primeros cortos en 16 mm, unos documentales sobre la Semana Santa en Lorca, Murcia y Cartagena que vendieron a la casa Kodak que, a su vez, alquilaban a las pocas personas que por aquel entonces disponían de proyector en casa (p. 36).

Pocos meses después se incorporará al equipo cinematográfico del gobierno republicano de la mano de Antonio del Amo³⁰² con la dirección de *¡Salvad la cosecha!* (1938), *Soldados campesinos* (1938) o *Resistencia en Levante* (1939), y especializándose después en documentales de carácter educativo como *Mando único* o *Industrias de guerra*, ambos rodados en 1937 por Antonio del Amo con Rafael Gil en calidad de ayudante de dirección.

³⁰¹ Según Valenzuela (2017), este cortometraje cómico fue presentado a un concurso de cine amateur en Berlín, pero, tras el estallido de la guerra, la propuesta no siguió adelante. En la actualidad solo se conserva una secuencia fotográfica en el archivo privado de Rafael Gil.

³⁰² La curiosa amistad entre este crítico, director y profesor del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y de la Escuela Oficial de Cine, así como distinguido miembro del Partido Comunista – quien llegó a pagar con pena de cárcel la realización de varios cortometrajes para el gobierno republicano (se responsabilizó junto a Fernando G. Mantilla de la sección de cine de la Brigada Líster)-, y el abierto defensor del régimen franquista, Rafael Gil, interviniendo ambos en distintas ocasiones para evitar el fusilamiento de su compañero y amigo a manos de las tropas milicianas y de los ejecutores del nuevo régimen respectivamente, no deja de parecernos un modelo ejemplar de sensatez y humanidad por encima de las diferencias ideológicas.

Se dedicará, pues, Gil de lleno a la dirección de cortometrajes documentales durante la contienda bélica (*Sanidad* en 1937, *Soldados campesinos* y *Resistencia en Levante* en 1938, o *Ametralladoras* en 1939) y tras (*Flechas*, *La corrida de la Victoria*, *La Copa del*



[Fig. 85] Cartel promocional del primer largometraje dirigido por Rafael Gil. Fuente IMDB.

Generalísimo en Barcelona y nuestra Luna gitana en 1939, *Feria en Sevilla* y *Luz de Levante* en 1940, *Canarias Orientales*, *Canarias Occidentales*, *Tierra canaria* y *Fiesta canaria* en 1941), habiendo de entregar los materiales republicanos a las sociedades clandestinas de JONS y FET para de “demostrar su adhesión al Régimen y que en tiempos de guerra se había visto obligado a trabajar para el Gobierno republicano”

(Valenzuela, 2017, p. 40).

Y es que como señala este autor, “Rafael Gil pertenece a ese grupo de cineastas que hicieron del documental un laboratorio donde poner de manifiesto el axioma de ensayo y error para su mejor incorporación al terreno de la ficción cinematográfica” (p. 48).

Paradójicamente las reflexiones del cineasta sobre este género, recogidas en “Cine documental y cine educativo”, publicado en *Popular Film* (264) y “Decadencia del documental”, en la edición del *ABC* del 22 de abril de 1936, son bastante severas, llegando a decir en esta segunda que la mayoría de los documentales que se realizaban en la primera mitad de la década eran “simples álbumes de tópicos. Las cámaras recorren el mundo con un itinerario de agencia de viajes. Siempre las mismas ciudades cosmopolitas, los mismos

monumentos históricos, los mismos mares, las mismas selvas... El paisaje del cinema documental es idéntico al de las tarjetas postales”.

Unas palabras críticas que serían difícilmente no aplicables al estilo fílmico de su políptico canario o a las piezas realizadas en colaboración con Orduña. Tal vez, tuvo algo que ver en esta contradicción entre la teoría y la praxis la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional de 24 de noviembre de 1939, que fomentaba (y de paso controlaba la imagen de la nación) la presencia en las salas de exhibición de documentales que versaran sobre la orografía, el folklore y la cultura hispana. Poco podían hacer, pues, los documentalistas españoles para apostar por unas producciones más rigurosas o experimentales, pero eso ya es harina de otro costal, sobre todo para Rafael Gil quien, al igual que Juan de Orduña, se lanzó a partir de 1941 a la dirección casi en exclusividad de largometrajes -también de la mano de Cifesa³⁰³- con la adaptación de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, *El hombre que se quiso matar*, una comedia de tintes *caprianos* que de algún modo tendrá su continuidad estilística (de clara influencia norteamericana) en *Huella de luz*, *Viaje sin destino* –ambas de 1942- o *El fantasma de Doña Juanita* en 1944. El director madrileño volverá solamente en tres ocasiones más al terreno del cortometraje documental con títulos que, a nuestro parecer, estaban más ligados a sus aficiones y creencias personales de enaltecimiento de la patria que a sus anhelos renovadores de juventud. Nos referimos a *Cincuenta años del Real Madrid*

³⁰³ En realidad, su primera relación profesional con Cifesa se produjo en 1936 cuando Rafael Gil, en calidad de ayudante del operador Fred Mandel, participó en la hoy no conservada *Nuestra Natacha* de Benito Perojo. Igualmente, sus colaboraciones con Juan de Orduña en *Feria en Sevilla* y *Luna gitana* también se enmarcan dentro de las bases de la distribuidora y productora valenciana –la cual según Nieto Jiménez (2012) facilitó la promoción de las cintas, pero sin respaldarlas económicamente- pero no será hasta el año 1941 que nuestro protagonista formalice un contrato estable con la entonces conocida “antorcha de los éxitos”.

(1952), *Historia de cinco copas* (1962) y *Sexto Centenario de la coronación de Nuestra Señora de Lledó* (1970)³⁰⁴.

Además, Gil compaginó estas primeras cintas con el puesto de ayudante de dirección de Carlos Fernández Cuenca (*Leyenda rota* en 1940)³⁰⁵ y Eusebio Fernández Ardavín³⁰⁶ (*La florista de la reina* y *Unos pasos de mujer* en 1940, y *Tierra y cielo* en 1941), con la elaboración de guiones tanto adaptados como *La florista de la reina* de Eusebio Fernández Ardavín o *La gitanilla* de Fernando Delgado en 1940³⁰⁷ (obtuvo gracias a estos textos el premio del sindicato Nacional del Espectáculo por sus adaptaciones de películas de argumento) como originales en *Unos pasos de mujer* de Eusebio Fernández Ardavín o *Un día de feria* y *La manzana encontrada* de Andrés Mejías Torres (todas de 1942); y con la colaboración a modo de crítico en periódicos y revistas como, por ejemplo, *Informaciones*, *Tajo*, *Primer Plano*, *Radiocinema*, *ABC*, *Arriba* o *La Tarde*; destacando en 1945 la publicación del ensayo *Justificación del cine español* y consolidando poco a poco su carrera junto al nuevo régimen hasta convertirse en unos de los cineastas más emblemáticos y reconocidos de este capítulo de nuestro cine.

Según muchos historiadores, los años cuarenta engloban sus mejores cintas. Curiosamente algunos de ellos, como es el caso de Pérez Gómez (1979), consideran que sus pasos previos al largometraje debieron ser en cierta manera inertes ya que “la carrera de Gil se puede dividir en varias épocas. La primera, la más destacada, va desde 1941 a 1951” (p. 140), y aunque, por supuesto, discrepamos de esta idea, bien es cierto que fue

³⁰⁴ En la opinión de Valenzuela (2017), en España no hubo realmente una escuela de documentalistas a causa de la orientación patriótica que se perseguía con las cintas documentales por parte de las instancias gubernamentales y por la falta de documentalistas *per se*, que iban incorporándose progresivamente a las filas del cine de ficción.

³⁰⁵ Según Valenzuela (2017), Rafael Gil se encargó también del guion de esta producción de Roptence junto a Manuel Abril.

³⁰⁶ Según Rubio Gil y Gil López (2006), la primera colaboración entre Eusebio Fernández Ardavín y Rafael Gil tuvo lugar recién iniciada la guerra con *En busca de una canción* (1937).

³⁰⁷ A este año pertenece también una de sus escasas incursiones en el teatro con la adaptación de la comedia de Antonio Quintero y Pascual Guillén, *La marquesona*, estrenada el 23 de marzo de 1940.

el propio Rafael Gil quien, en ocasiones, renegó de algunas producciones de su etapa de aprendiz.

En concreto, de *Luna gitana* recordemos que dijo en 1943 que se sentía insatisfecho a causa de haber abordado un tema español de una forma superficial y correr el riesgo de caer en la españolada: “Y esto no se puede perdonar jamás, por lo menos, yo no me lo perdonaré nunca... aunque sea una falta de ‘corto metraje’”.³⁰⁸

Y es que, ciertamente, si contrastamos este título con los otros cortometrajes coetáneos de este director como *Feria en Sevilla* (1940), *Fiesta Canaria* (1941) o *Tierra Canaria* (1941), da la sensación de que la autoría de la cinta se ajusta más al estilo de Juan de Orduña



[Fig. 86] Fotograma de *Fiesta en Sevilla*

tanto por esta autocrítica “españolada” (personajes estereotipados, presencia un tanto frívola del folklore andaluz...) como por el uso del lenguaje audiovisual, unos rasgos por otra parte comunes a ese naciente nuevo medio de *hacer patria*. Tal vez, Juan de Orduña, quien además interpretaba al personaje protagonista, delegó en su amigo Rafael Gil la dirección, pero dándole pocas licencias para adaptar la historia a su modo de ver y hacer una película, ya que además es de suponer que intentaría mantener un estilo homogéneo con los restantes cortometrajes poéticos.

En esta línea, llama nuestra atención, por ejemplo, al inicio de *Feria en Sevilla* el uso de angulaciones de cámara un tanto forzadas durante la filmación de los trabajos en el campo, muy al estilo de Eisenstein, cineasta admirado por el joven intelectual teórico

³⁰⁸ Desconocemos la fuente exacta de tal aseveración, puesto que Valenzuela (2017) remite en su estudio a la consulta de un ejemplar (sin fecha exacta) del diario *Marca* conservado en el archivo privado del cineasta.

Rafael Gil, un lenguaje que dista mucho del clásico más convencional y similar al teatral utilizado en *Luna gitana*, en cuyo análisis hemos profundizado en el apartado de narratividad.

A modo de cierre de esta breve y parcial reseña biográfica que nos ayuda a contextualizar *Luna gitana*, recomendamos la lectura completa de la reciente tesis doctoral de Juan Ignacio Valenzuela Moreno, *Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913-1986)*, quien analiza con acierto y en totalidad la carrera de este cineasta.

Manuel Arbó

El madrileño Manuel Arbó del Val (1898-1973) cuenta en su haber con la participación en más de doscientos títulos cinematográficos, interviniendo en la mayor parte de ellos como actor de reparto.

Tras formar parte de la compañía teatral de Ernesto Vilches, con quien debutó en la adolescencia y con quien compartió multitud de escenarios en España y América durante aproximadamente dieciséis años - conociendo en una de sus giras a su esposa, la también actriz Virginia Barragán- decidió probar suerte en las versiones que desde Estados Unidos se rodaban para el mercado de habla hispana a inicios del sonoro.



[Fig. 87] Manuel Arbó.
Fuente: IMDB

Según Borau (1998),

encontrándose en Cuba, tienen noticia de las producciones habladas en español que se ruedan en Hollywood y va hasta allí para ofrecer sus servicios, consiguiendo trabajar en los principales estudios y llamar la atención con su exótica caracterización del detective

Charlie Chan en *Eran trece* (D. Howard), así como con la del enfermero de *Drácula* (G. Melford), ambas de 1931 (p. 77).

Ahora bien, realmente lo encontramos ya en etapa silente dando sus primeros pasos para la industria española en títulos como *Barcelona y sus misterios* (1916) y *El testamento de Diego Rocafort* (1917), ambas dirigidas por Alberto Marro, o *El golfo* de José de Togores (1917).

De igual forma, sabemos de sus costosos inicios en la Fox y la Universal (*Oriente y Occidente* de George Melford y Enrique Tovar Ávalos de 1930), donde colaboró en diversos corto y largometrajes, entrando posteriormente en la Paramount Pictures con la cinta *El dios del mar* de Francisco Moreno y Edward D. Venturini (1930), donde trabajó junto a otros actores de origen español como Ramón Pereda, Rosita Moreno o Julio Villarreal o con *El comediante* del propio Ernesto Vilches y Leonard Fields (1931), así como en la cinta del chileno Carlos F. Borcosque, *Cheri-Bibi* (1931), ya para la Metro-Goldwyn-Mayer, donde compartió cartel con grandes figuras del cine norteamericano como Douglas Shearer o Cedric Gibbons, y nuevamente estuvo al lado de otros muchos actores y actrices españoles afincados por aquellos años en tierras norteamericanas como María Fernanda Ladrón de Guevara, María Tubau o Manuel París³⁰⁹. También para la MGM participó en la producción *La mujer X*, repitiendo bajo la dirección de Carlos F. Borcosque, terminando su trayectoria norteamericana de nuevo en las filas de la Fox con *Eran trece* y *¿Conoces a tu mujer?*, ambas realizadas por David Howard en 1931, y *Hay que casar al príncipe* de Lewis Seiler producida en el mismo año.

De su paso por la meca del cine nos ha quedado un testimonio escrito gracias a la entrevista realizada para el *Cinegramas* de febrero de 1935. En ella, de una parte, describe

³⁰⁹ Información extraída del diccionario biográfico en línea de la Real Academia de la Historia (<http://dbe.rah.es/>).

el ambiente de Hollywood: “aparentemente [es] risueño, alegre, cautivador; pero en su seno alberga tristeza. Yo la llamaría la ciudad de la gloria y la miseria” (*Cinegramas*, 23); los cuales, por cierto, le pagaban 300 dólares a la semana por su interpretación (a nuestro parecer un tanto artificial y estereotipada) del perspicaz y pacienzudo detective chino, mientras que Warner Oland cotizaba para la versión norteamericana (*Charlie Chan Carries On*) 2500 dólares semanales. Y además también explica en este reportaje como:

Me consiguió [refiriéndose a su manager] una prueba para la Fox. Usted ya sabe que las pruebas, tal como generalmente se realizan, hacen fracasar a muchos actores de talento. Se encuentran de pronto ante la cámara, aislados, nerviosos, intentando vivir una escena que no sienten, un momento al que le falta calor, y no dan más que una idea pálida de lo que en realidad pueden hacer. Presintiendo yo este peligro para mí, y contando con la audacia de mi manager, conseguí que nos montaran un trozo de decorado con objeto de representar ante la cámara una escena entera. Elegí para ello un momento de la comedia *El séptimo cielo*, que la Fox había llevado a la pantalla años antes, y que yo había representado, con Vilches, en muchos escenarios de América. Pedí a mis compañeros y amigos Angelita Benítez y Soriano Viosca que me ayudaran interpretando dos personajes; ensayamos unas cuantas veces y nos pusimos frente al micrófono

(*Cinegramas*, 23, recogido en Hernández Girbal, 1992)

A su regreso a España, y tras una temporada en el teatro Lara, se introdujo en la plantilla de los estudios de doblaje de la Metro-Goldwyn-Mayer instalados en Barcelona, participando por ejemplo en *Odio* de R. Harton en 1933, pero su talento natural pronto volverá a situarlo delante de la cámara y, aunque, como matiza Borau (1998), por su aspecto físico no le resultaba sencillo acceder a la cabeza de repartos, su intervención sí era solicitada continuamente en papeles secundarios de relieve. Así, este actor -rechazado como alternativa principal injustamente en muchos castings- pudo demostrar la valía de sus dotes interpretativas con creces en papeles como el de *La hija de Juan Simón* de José

Luis Sáenz de Heredia y Nemesio M. Sobrevila (1935) -donde encarna al padre de la protagonista- o en la revisión de *El cura de la aldea* filmada por Francisco Camacho en 1936. Además, iba a protagonizar la *Invasión* de Fernando Mignoni -la primera cinta procedente de los estudios Ecesa (Estudios Cinema Español), empresa creada a raíz del Congreso Hispano de Cinematografía-, título que finalmente quedó inconcluso; y, aunque los cineastas Ricardo R. Quintana y Ricardo Rodríguez le concedieron la oportunidad de resarcirse de esta contrariedad en 1940 con el papel principal de *Jalai-Alai*, no quiso el alma satisfacer los deseos del ego y tras su exitoso estreno en el Palacio de la Música de Madrid y algunos pases en los cines de Bilbao, la cinta misteriosamente desapareció³¹⁰, dejando así en nuestra memoria asociado el nombre de Manuel Arbó al de un actor secundario, pero cuya trayectoria se caracteriza indiscutiblemente por su buena calidad e ingente producción.

Citamos a continuación los títulos de algunas de sus actuaciones más destacadas: *La travesía molinera* de H.d'Abbadie d'Arrast (1934), *Leyenda rota* de Carlos Fernández Cuenca (1939), *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941), *El hombre que se quiso matar* de Rafael Gil (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* de R. Gil (1943), *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román (1945), *Rumbo* de Ramón Torrado (1949), *Pequeñeces* de Juan de Orduña (1950), *El último caballo* de Edgar Neville (1950), *Carne de horca* de Ladislao Vajda (1953), *Tres citas con el destino* de Florián Rey (1954), *Cómicos* de Javier Bardem (1954), *Zalacaín el aventurero* de Juan de Orduña (1955), *Tarde de toros* de

³¹⁰ Esta historia sobre la rivalidad amorosa de dos deportistas vascos de pelota ha sido objeto de estudio de especialistas como López Echevarrieta en *Cine Vasco: de ayer a hoy, época sonora*; José María Unsain en *El cine y los vascos*; o por Koldo Larrañaga y Enrique Calvo en *Lo vasco en el cine (las películas)*, planteando diversas hipótesis sobre su tortuosa y breve existencia (así como la de su director Ricardo Quintana quien también se alejó para siempre de las pantallas después de su estreno), todas ellas sugeridas en torno a la censura que probablemente no vio con buenos ojos la exaltación orgullosa de la raza vasca o los fragmentos de canciones en la lengua autóctona en un momento en que se estaban gestando algunos de los lemas claves del estado franquista como “¡Una, grande y libre!” o “Habla la lengua del imperio”. Información extraída de Roldán Larreta, C. (del 7 al 14 de junio de 2002). *Jalai-Alai* en busca de la película perdida. Euskonews&Media. Recuperado en <http://www.euskonews.eus/0170zbnk/gaia17005es.html>

Ladislao Vajda (1956), *El genio alegre* de Gonzalo Delgrás (1957), *Las chicas de la cruz roja* de Rafael J. Salvia (1958), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* de Luis Lucía (1959), *Vestida de novia* de Ana Mariscal (1966) y *Con el viento solano* de Mario Camus (1966).

Las Pharry Sisters y Carmen Diadema

Ya hemos visto como la seducción de Juan de Orduña por el teatro le marcó desde su más tierna infancia de forma que, y a pesar de la oposición familiar que le condicionó inicialmente en sus inacabados estudios de Ingeniería de Caminos y de Derecho, su existencia se encuentra públicamente entrelazada con la escena desde los 16 años, momento en que debutó en la compañía de Emilio Thuiller, siendo muchas las amistades cultivadas a lo largo de su vida provenientes de la dramaturgia y de los espectáculos de variedades. En este sentido, aunque Pérez Gómez y Martínez Moltalbán (1979) indican que Orduña terminó su formación en leyes, los estudios más recientes de Nieto (2012) contradicen esta información defendiendo que

Él mostró desde el colegio mayor interés por las actividades artísticas que por el estudio, y empezó a exhibir sus dotes de recitador en pequeñas funciones escolares de teatro religioso [...] Sin embargo, su atracción por la poesía y el teatro le llevó, probablemente, a abandonar también esta carrera [la de Derecho], aunque él afirmara haberla terminado simultaneando sus estudios con sus inicios cinematográficos (p. 32).

Así, se encontraban entre sus amistades las hermanas Pharry Sisters, unas artistas alemanas que habían actuado asiduamente, antes, durante y después de la Guerra Civil, en varios teatros del país como el Coliseum, el Zarzuela o el Gran Metropolitan. Fueron descritas como unas bailarinas jóvenes y bien disciplinadas por un periodista del *Ahora* (edición del 29 de mayo de 1935, página 28) y de sus éxitos -no fulgurantes, pero sí

permanentes- se hizo eco la prensa con frecuencia. Tómense como ejemplo las reseñas en el *Ahora* (10 de abril de 1936, página 32), *El Heraldo de Madrid* (8 de agosto de 1934, página 4), *La Nación* (8 de agosto de 1934, página 12), la *Luz* (el 8 de agosto de 1934, página 6) o *La libertad* (12 de agosto de 1936, página 4; 18 de marzo de 1938, página 2; y 21 de septiembre de 1938, página 2).

Además, algunas notas de prensa las sitúan participando en festivales benéficos a favor de las víctimas que luchaban por la República como, por ejemplo, leemos en *La Libertad* del 12 de agosto de 1936 (página 4) o la edición de agosto de 1936 del mismo diario donde se anunciaba:

HOLLYWOOD CINEMA. — 5,30 tarde,

festival monstruo pro heridos y hospitales, organizado por la Asociación de Artistas Españoles de Variedades, afecta a la U. G. T. Cuantos ingresos se produzcan en éste festival quedan íntegramente destinados al sostenimiento de heridos y hospitales, ya que teatro, empleados, impuestos, publicidad, organización, autores y artistas operan todos desinteresadamente por tan benéfica causa. Sensacional programa Argentinista, Fomppoff y Thedy. Pilar López, Sepepe, Estrellita Castro, Alady, custodia Romero (la Venus de Bronce), Miguel Albalcín, Amalia de Isaura. Trío América y España y Carmen Granados, Pharry Sisters, El Americano, Sableas, Pastora Soler, Moritz, Zenaray et Montela, Isabel Prados, Joaquina Carreras, Pepe Badajoz, Trío Aragón, Arsenio Becerra, Los Yerar, Nazy, Orquesta Mirecki, de la Asociación de Profesores de Orquesta de la U. G. T.

El compañero Espinosa, presidente de la Asociación, hará la presentación de sus compañeros. Nota importante. El orden de la colocación de los artistas en el cartel y el lugar de su salida a escena no representa en absoluto su categoría artística. Las localidades están a la venta en las taquillas del Hollywood Cinema hasta las cinco de la tarde del lunes. Teléfono 36.572

(*La Libertad*, 16 de agosto de 1936, p. 5).

Al igual que ocurre en otras profesiones, debemos recordar que la intervención de determinados intérpretes en estas galas no manifestaba necesariamente su tendencia política, siendo algo habitual la presencia durante la guerra en los escenarios de todos aquellos que permanecieron en España, formando parte igualmente algunos de ellos- como es el caso de las hermanas alemanas- años después de espectáculos o filmes permitidos o adscritos al régimen franquista.



[Fig. 88] Portada promocional en la revista *Mundo Gráfico*.

Asimismo, Orduña contó para este cortometraje con la participación de Carmen Diadema, una -citando a Nieto (2012)- “veterana artista de las variedades desde los años veinte, [que] despliega su arte sobre un escenario minimalista, fuera del espacio que hemos visto hasta ahora” (p. 152). A diferencia de las Pharry Sisters, un rastreo por algunos de los periódicos y revistas nacionales de los años veinte y treinta permiten

constatar con facilidad el progresivo reconocimiento de esta actriz, encontrándonos, por ejemplo, desde una discreta referencia a su actuación junto a Oterito, Bluxon Pays, Mary Leal o Alicia del Pino en el Majestic Club un 8 de mayo de 1921 (*La Voz*, 7 de mayo de 1921, p. 2) o una sencilla mención compartiendo cartel con Lilla and Santi, Lepe o Pepe Medina en el espectáculo *Ofelia de Aragón* en el Romea (*El Heraldo de Madrid*, 29 de septiembre de 1929)³¹¹, hasta -ya en otoño de 1935- una fotografía de la bailaora flamenca

³¹¹ También *El Imparcial* le dedicaba unas líneas en su edición del 16 de marzo de 1927 respecto a sus actuaciones en el teatro Chueca de Madrid, así como varios números de *La Voz* (1 de noviembre, 25 de mayo y 3 de junio de 1921; el 5 de enero de 1924; y el 18 de septiembre de 1929, entre otros).

acompañada de la leyenda “La bellísima artista Carmen Diadema, primera ‘vedette’ en la obra ‘Las de armas tomar’, en el Principal Palace, de Barcelona, que obtiene a diario rotundo y justísimo éxito”, la cual ocupa ya una página de la actualidad teatral en el *Ahora* del 29 de septiembre de 1935 (p. 46).

Continuando con la cosecha de éxitos, su nombre aparece en mayúsculas y enmarcado en la publicidad de debuts y pases de distintos espectáculos en distintas ediciones de *El heraldo de Madrid* (anuncio del espectáculo “Casanova en Estambul” el 8 de julio de 1930 y de “Lido. Un *cabaret* selecto” el 4 de septiembre de 1931; además de la mención en un reportaje de la sección “Rumores” del 15 de marzo de 1932 o años más tarde en la de “Tópicos” el 12 de junio de 1935).

También gracias a las fuentes hemerográficas sabemos de sus giras por Hispanoamérica como, por citar solamente algunas muestras, las líneas dedicadas a su compañía en *El Heraldo de Madrid*:

Que lo español típico sigue gustando en América, como lo demuestra la próxima salida para Buenos Aires de un espectáculo de «estampas españolas», que dirigen el maestro José María Palomo y el popular Sepepe. —Que van a estrenar allí «Claveles de España», de Flores y Palomo; «Cádiz, Córdoba y Sevilla» y «El Bocio en Triana», de Salvador Valverde y el mismo maestro; «Caireles y amoríos», «Cómo se quiere en España» y otras estampas populares. —Que el próximo día 25 embarcan con Palomo y Sepepe algunos de los elementos de estas estampas, como son Pepita Llaser, Carmen Diadema, la Niña de Córdoba, el célebre cantaor Perosanz, Salvador Marín, el gran actor y recitador flamenco, y otras figuras españolas, que, con las que esperan en Buenos Aires, forman el elenco que debutará en el Mayo hacia mediados de abril.

(*El Heraldo de Madrid*, 23 de marzo de 1933, p. 5)

Una carrera internacional también testimoniada por la fotografía promocional de su gira por Argentina publicada en el *Estampa* el 25 de marzo de 1933 o, volviendo a *El Heraldo de Madrid*, las aclaraciones sobre las intenciones de la tournée:

Antes de embarcar para América hemos tenido el gusto de saludar en nuestra Redacción a la Agrupación artística Estampas Españolas, que dirigida por Perosanz y Sepepe, los dos populares artistas, cada uno en su género, marchan directos a Buenos Aires, donde debutarán en el teatro de Mayo. En el elenco van artistas tan notables como los antedichos Perosanz y Sepepe, Encarnación Hernández (Niña de Córdoba), Pepita Lláser, Aurora Peris, Carmen Diadema, Lolita Vargas, maestro Palomo, Rafael Gálvez y Salvador Marín. Después de su actuación en la capital argentina harán una turné por diversas poblaciones del Plata, para las que ya tienen firmado contrato.

(*El Heraldo de Madrid*, 29 de marzo de 1933)

Escasamente dos meses más tarde (13 de mayo de 1933), un corresponsal del periódico liberal madrileño informaba, a través de la recién llegada prensa argentina, del éxito alcanzado por la compañía de Tapices españoles con sus obras *Como se quiere en España* de Salvador Valverde y *Claveles de España* de Hilario Flores, alabando las actuaciones de todo el equipo artístico femenino (Pepita LLáser, Aurorita Peris, Lolita Vargas y la Niña de Córdoba), así como del cantador Perosanz, el flamenco Salvador Marín de Castro, y por supuesto, la bailaora Carmen Diadema.

Además, en septiembre de 1935 la propia actriz envió unas letras al periódico *El Heraldo de Madrid* explicando su marcha del género de las variedades:

La guapísima artista Carmen Diadema nos escribe una gentil carta en la que nos comunica su decisión de cambiar de género: abandona las varietés para dedicarse a la revista. Y apenas tomada la decisión ha sido contratada como vedette para el Principal Palace, de

Barcelona, donde muy pronto debutará. Nos alegramos mucho de ello, por Carmen y por la revista. ¡A ver si pronto vemos eso en Madrid!

(*El Heraldo de Madrid*, 17 de septiembre de 1935, p. 8)

Muy probablemente, aunque no hemos podido localizar para el presente estudio referencias hemerográficas al respecto, la bailaora debió cosechar igual o mayor número de triunfos en este nuevo género, pero, teniendo en cuenta los complejos años del conflicto bélico, no volvemos a encontrar referencias suyas hasta 1939³¹², momento en el cual está ya inmersa en la gran pantalla, interpretando un papel secundario en *Don Floripondio* de Eusebio Fernández Ardavín, una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Luis de Vargas. En realidad, esta cinta estaba en plena grabación en los estudios Roptence el 18 de julio de 1936, pero los trágicos sucesos que acaecieron esos días en la capital obligaron a suspender temporalmente el rodaje. Poco después, el hecho de que uno de sus intérpretes - el actor asturiano Valeriano León- se significara a favor del bando sublevado impidió su estreno en el Madrid republicano, a la par que su tono populista -el hambre y la miseria acechan constantemente a la familia protagonista- tampoco convenció en un inicio a la Junta de Censura de las fuerzas franquistas. Así pues, hubo que esperar a los sugeridos retoques de montaje de finales de 1939, para poder llevarla por fin a las salas madrileñas en enero de 1940 y que el público pudiese disfrutar de esta comedia salpicada de actuaciones musicales como, por ejemplo, la malagueña sevillana interpretada por Carmen Diadema y otro elenco numeroso de bailaoras danzando en un curioso homenaje a la mantilla española en un chocante decorado de claras reminiscencias decó norteamericanas.

³¹² Tal vez en futuras investigaciones, puesto que no consideramos relevante para el estudio actual de *Luna gitana* conocer estos datos con extrema exactitud, podamos constatar si Carmen Diadema estuvo en activo o no durante los años de la guerra. A priori, intuimos que debió continuar en las tablas -como hicieron buena parte de los artistas españoles-, años en los que además posiblemente afianzó su amistad con Juan de Orduña.

Ese mismo año, el 26 de octubre en la sala bilbaína Actualidades (Heinink y Vallejo, 2009), se estrenó *Luna gitana*, título al que se alude en los *Noticiarios Cifesa* de las temporadas 1939-1940 y 1940-1941, siendo en el primero el nombre de la actriz el único reclamo para los espectadores, así como en un folleto publicitario



[Fig. 89] Carmen Diadema durante su actuación en la obra teatral *Las de armas tomar* en el Principal Palace. Fuente: *Ahora* (29)

-también de Cifesa- del 27 de febrero de 1940 donde dice:

Dos películas cortas insuperables: “Ya viene el cortejo” y “Luna gitana” [...] Inspirada en los mismos anhelos de arte que la anterior [se refiere al documental poético de Orduña], ha surgido “Luna gitana”, en la que la belleza de Carmen Diadema presta un atractivo más a esta singular producción, que con la anteriormente citada llevan en sí una nueva orientación de nuestras rutas cinematográficas hacia las altas cimas de la belleza en la pantalla.

Todo lo hasta aquí expuesto nos da a entender que, a pesar de que el tiempo suele condenar nuestros logros y fracasos al olvido, las aportaciones artísticas de Carmen Diadema al mundo del espectáculo -sin alcanzar, por supuesto, el estatus idealizado en el cine de otras actrices como, por ejemplo, Imperio Argentina o Estrellita Castro- debieron ser moderadamente reconocidas entre sus conciudadanos. Aun con ello, parece ser -según las bases de datos de diversas filmotecas de España- que la actriz no volvió a participar en ninguna otra producción fílmica. Sí debió actuar, sin embargo, sobre las tablas a lo largo de las décadas siguientes, aunque tan solo hemos encontrado noticias suyas a través de unas fotografías llevadas a cabo en abril de 1946 en una actuación de flamenco en San Sebastián, imágenes custodiadas en la Biblioteca Nacional de España.

Cecilio Paniagua

La fotografía al servicio del cine constituye uno de los puntos sobre los que se apoya la acción y todo lo que sucede en la pantalla. No puede ni constituir un divismo ni tampoco eludir su capacidad para crear una atmósfera, el clima que requiere cada escena. La verdadera labor del jefe de fotografía es la de crear este clima, ya que en definitiva el operador es el responsable de lo que se ve en la pantalla, es decir, de cómo lo vemos y de cómo hay que hacerlo ver. (Llinás, 1989)

Estas palabras pronunciadas por el operador de cámara Cecilio Paniagua durante una entrevista realizada pocos años antes de su fallecimiento, resumen bastante bien su concepción general sobre la función de la fotografía en el cine, así como su particular trayectoria profesional en dicha área. Paniagua ha sido reconocido por muchos especialistas como un fotógrafo que supo adaptarse a los nuevos tiempos, dotando de una notable calidad y distinción a sus creaciones, pero, sin embargo, amoldándose siempre al estilo y la voluntad última del realizador. Clasificado por Sánchez-Biosca (1989) como miembro de la escuela de Enrique Guerner (Heinrich Gärtner), en la cual suele incluirse “a tres profesionales nada equiparables entre sí que se incorporarán a la dirección de la primera unidad a comienzos de los cuarenta: Cecilio Paniagua (*El camino de Babel* de Jerónimo Mihura, 1944), José Fernández Aguayo (*Castañuela* de Ramón Torrado, 1945) y Alfredo Fraile (*¡Harka!* de Carlos Arévalo, 1940)” (p. 58)³¹³, Paniagua realmente se

³¹³ Sánchez-Biosca (1989) destaca la heterogeneidad de escuelas de fotografía en España durante estas décadas, diferenciando los operadores europeos activos en los años treinta tales como Guillermo e Isidoro Goldberger, Henri Barreyre o Heinrich Gärtner; los ya mencionados herederos de este último (Alfredo Fraile, José Fernández Aguayo o Cecilio Paniagua); los operadores de estilo realista -más asentados hacia finales de los cuarenta- como, por ejemplo, Francisco Sempere o Juan Mariné; o algunos autores de naturaleza más experimental como es el caso de Salvador Torres Garriga. De todas formas, matiza que no se trata de grupos o estilos lineales, sino de figuras encabalgadas en el tiempo, superponiendo y cruzando su formación y sus tendencias estilísticas entre sí y con aquellas -más determinantes en el resultado final- de los realizadores de los filmes donde colaboran.

definió en varias ocasiones como discípulo de este fotógrafo austriaco³¹⁴, además de un gran deudor del estilo de Michel Kelber, gracias a los cuales aprendió la técnica y el arte de la fotografía, recordando el terqueño³¹⁵ con especial cariño los conocimientos adquiridos junto a ellos durante la filmación de documentales (Llinás, 1989, p. 362).



[Fig. 90] Cecilio Paniagua durante el rodaje de *Hoy no pasamos lista* de Raúl Alfonso y Rafael Alonso (1948)]. Fuente: Llinás (1989)

Arquitecto frustrado por sus dificultades con las matemáticas, se decantó desde su juventud por el dibujo artístico y, más especialmente, por la fotografía (disciplina que no deja de ser también, a nuestro entender, un saber jugar con los volúmenes, aunque debajo de la luz).

Como él mismo relató en la entrevista antes citada, su relación con el cine fue totalmente fortuita:

El salto al cine fue interesante. Me vino sin proponérmelo. Entonces desarrollaban una gran labor las Misiones Pedagógicas, en las que llevaban la parte cinematográfica Gonzalo Menéndez Pidal y José Val de Omar. También estaba Rafael Gil. En estas misiones debuté en el cine. Fue una Semana Santa por Lorca, Totana, Cartagena, Murcia... Rodé 16 milímetros, como todos los filmes que se hacían para las Misiones. Aún recuerdo aquella afición que nos animaba a todos, tan desinteresada. Todos éramos *amateurs*. Nadie cobraba nada. Había un espíritu muy bello e idealista y sentíamos un

³¹⁴ Tal vez el legado principal de Guerner no fue tanto el uso de un sugestivo e inteligente juego de contrastes lumínicos, sino -como matiza Sánchez-Biosca (1989)- la adquisición de la humildad necesaria para colocarse al servicio de la historia, de la escenografía, de las imágenes construidas al gusto del director.

³¹⁵ Cecilio Paniagua nació en 1911 en el municipio de Terque, provincia de Almería, en el seno de una familia acomodada.

gran placer en colaborar en una labor pedagógica en la que creíamos firmemente. (Llinás, 1989, p. 341).

Nos detendremos, pues, un momento en esta época previa a la Guerra Civil, así como en las vivencias del almeriense durante e inmediatamente después del conflicto bélico, al tratarse de la contextualización histórica más próxima a *Luna Gitana*. Siguiendo principalmente las aportaciones de Fernández Colorado (2000), comprendemos cómo se entretejió el entramado de relaciones personales y profesionales de Cecilio Paniagua con otros técnicos y realizadores del mundo del cine, hecho que posibilitó no solo su entrada en este sector artístico sino también el devenir de prácticamente toda su trayectoria como operador de cámara y director de fotografía en las décadas siguientes.

A este respecto cabe recordar que

La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 había traído consigo notables vientos de cambio para el ámbito fotográfico español. De hecho, puede incluso afirmarse sin grandes exageraciones que esa fecha señala -quizás por mera coincidencia cronológica, antes que por la propia actitud proteccionista y de fomento que pudo mostrar el nuevo régimen político- el punto de inflexión más evidente en la entrada sin apenas barreras de las modernas tendencias fotográficas europeas acuñadas desde comienzos de los años veinte [...] empezó de este modo a dejar paso al torrencial ingreso de una joven generación formada por artistas interesados en superar la tradición mediante los usos de

la vanguardia, o en el menos radical de los casos -donde de hecho se adscribiría Paniagua- por mezclar elementos estéticos de uno [pictorialismo] y otro [vanguardias] ámbito.

(Fernández Colorado, 2000, p. 24).

Formaba, pues, Paniagua parte de un grupo de jóvenes interesados por el cultivo simultáneo e intradisciplinar de artes como el dibujo, la pintura, el cartel, el diseño o la fotografía. Nos referimos a nombres como Josep Massana, Pere Català Pic, Ramon



[Fig. 91] Cartel promocional del Patronato Nacional de Turismo. Fotografía de Cecilio Paniagua- Fuente: Llinás (1989)

Batlles, Gabriel Casas, Josep Renau o Nicolás de Lekuona, entre cuyos objetivos estaba “el deseo de acercar la obra fotográfica a la colectividad” (Fernández Colorado, 2000, p. 24), liberando a la fotografía de los espacios limitados y estancos de los museos para introducirla en publicaciones de consumo mayoritario como el patronato o la prensa popular, en la cual se englobaban títulos como *Mirador*, *Diablo Mundo*, *Estampa*, *Crónica*, *Blanco y Negro* o *Imatges*.

En lo relativo al Patronato Nacional de Turismo y conforme a las aportaciones de Lázaro (2015 y 2018), Cecilio Paniagua formó parte de esta institución (fundada en 1928 con un doble objetivo; por un lado, la obtención de ingresos para la renta nacional y, por otro, la promoción de una imagen exterior renovada del país en plena dictadura de Primo de Rivera), manteniéndose después en sus filas al reconvertirse esta institución en la Dirección General de Turismo (DGT) durante el gobierno franquista. Aquí trabajó junto a otros profesionales de la fotografía como, por ejemplo, Sibylle von Kaskel, Otto

Wunderlich, Miguel Marín Chirite, Adolf Zerkowitz, Joaquín Ruíz Vernacci o José Loygorri, quienes

se ocuparon más o menos profusamente de la temática arquitectónica a lo largo de sus trayectorias [...] Las imágenes de todos ellos, además de servir para componer carteles turísticos, se utilizaban igualmente para ilustrar otro tipo de trabajos integrados en la intensa labor de edición que llevaba a cabo la entidad. Algunos de ellos, como Sybille von Kaskel, Cecilio Paniagua o Gabriel Casas, presentaron obras que eran expresión de las nuevas tendencias fotográficas, buscando explotar los valores plásticos de los elementos arquitectónicos gracias a los efectos contrastados de luces y sombras (Lázaro, 2015, p. 151).

Además, según las investigaciones de Fernández Colorado (2000), antes de entrar en el Patronato Nacional de Turismo, y gracias a la posesión de un pase gratuito para viajar en todos los ferrocarriles del país que había obtenido gracias al cargo de su padre, el almeriense ya trabajaba en series de paisajes de una amplitud y resonancia incomparables puesto que “Cecilio Paniagua viajaría a los más apartados e ignotos lugares de la geografía peninsular hasta conformar un vasto archivo que en buena medida se perdería durante la Guerra Civil” (p. 31).

Ahora bien, sería precisamente en las publicaciones seriadas, como las citadas *Mirador*, *Diablo Mundo*, *Estampa*, *Crónica*, *Blanco y Negro* o *Imatges*, donde Cecilio Paniagua desarrollaría el grueso de una intensa actividad profesional que pronto le condujo al éxito (Fernández Colorado, 2000, p. 25). Así, por ejemplo, desde 1933 Paniagua ya despunta como joven promesa en la sección de Fotografía Artística del periódico *ABC*, siendo un colaborador estable de las revistas arriba mencionadas, más de la *Revista Ford*, además de un participante asiduo -tanto a nivel individual como en obra colectiva- en certámenes

internacionales gracias a sus fotoseries especializadas de carácter urbano, paisajístico y deportivo.

El año de 1934 estuvo marcado por la obtención de diversos premios como el *Accésit* por su cuadro del religioso Antonio María Claret, el primer premio de la Exposición Nacional de Bellas Artes del Círculo de Bellas Artes de Madrid o, un año más tarde, la Medalla de Oro Internacional de Viena. Todo apuntaba a que Cecilio Paniagua se convertiría en un célebre fotógrafo artístico, pero en 1934 su amigo José Val de Omar le introdujo en Misiones Pedagógicas y, probablemente sin saberlo, marcó su historia personal y la del cine español para siempre.

En las Misiones formó parte de la organización del área cinematográfica junto a Rafael Gil y Gonzalo Menéndez Pidal -encargados de diseñar cada serie documental-, responsabilizándose junto al citado José Val de Omar de su exhaustivo archivo fotográfico. Durante estos meses aprendió a pasar de la imagen fija a la animada:

la rapidez de las filmaciones, las dificultades para controlar desde un punto de vista luminotécnico todos los elementos presentes en la escena o la necesidad de someter su creatividad personal a los dictados del trabajo en equipo, le forjaron sin duda definitivamente como profesional (Fernández Colorado, 2000, p. 34).

Desgraciadamente, se conserva muy poco de lo realizado estos años, aunque -seguimos las investigaciones de Fernández Colorado (2000)- “según diversos testimonios es probable se encuentren [las fotografías fijas y los rollos de película] parcialmente localizables en algún desconocido archivo de Puerto Rico o Estados Unidos” (p. 34). Debió tratarse de un buen número de reportajes documentales fotográficos, según este autor “una acertada síntesis entre temáticas tradicionales e iconos de la modernidad más sofisticada” (p. 25), donde destacaron fotógrafos como José Suárez, Juan José Pedraza

Blanco, José Val de Omar o Agustín Centelles, muchos de los cuales tenían notables lazos de amistad con Paniagua y colaboraron con él incluso en varios proyectos como la puesta en marcha de las secciones fotográficas de las revistas *Galería*, *Las cuatro estaciones* y *Arquitectura Contemporánea*.

Paralelamente, en 1934 el entonces director *amateur* Antonio Román, tras visitar una exposición fotográfica de nuestro protagonista y atraído por su singular empleo de los filtros, la composición de los encuadres y la fuerza de unas imágenes en las que se mezclaban la tan de moda estética del ‘realismo socialista’ con la sofisticación del mundo urbano, solicitó su participación en el cortometraje *Canto de emigración* pero otros compromisos laborales de Cecilio Paniagua no le permitieron colaborar en el proyecto.

Aún así, no habremos de esperar mucho para descubrirlos juntos detrás de la cámara, ya que en 1935 ruedan *Ciudad encantada*, una sencilla trama amorosa que sirvió como excusa al realizador gallego para plantear un debate ya complejo y polémico en aquellos años: el progresivo despoblamiento de los núcleos rurales en favor de unas ciudades cada vez más irrespetuosas e incontroladas con el ambiente paisajístico, al igual que más deshumanizadas, “un necesario contraste entre el estatismo de las tradiciones y el dinamismo de la modernidad, sin tomar partido por ninguno de los elementos de esta presunta dicotomía” (Fernández Colorado, 2000, p. 37). Esta cinta no logró estrenarse hasta junio de 1936, de forma que el público general no pudo ser consciente del buen hacer del fotógrafo quien, asevera este especialista, “continuaría siendo durante un tiempo un perfecto desconocido cuyo nombre no dejaba sin embargo de sonar en publicaciones especializadas como una de las promesas más brillantes entre los jóvenes técnicos españoles que estaban comenzando” (p. 37).

En definitiva, formó durante estos años parte de un regenerador cine nacional, así como de un colectivo de documentalistas conocidos popularmente como el Grupo de la Semana

Santa por la casual eufonía de sus apellidos: Carlos Velo, Fernando Mantilla y Cecilio Paniagua. A este grupo pertenecen títulos -algunos inacabados u hoy en día no conservados- como *Galicia*, *Santiago de Compostela*, *Tarragona*, *La Alhambra*, *Los faraones de Albaicín*, *Tarraco Augusta* o *Finis Terrae*.

El estallido de la guerra le sorprendió participando en *Asilo Naval* de Tomás Cola³¹⁶ -un antiguo boxeador que había ejercido como ayudante personal en Hollywood de Rex Ingram-, a bordo del buque-escuela Juan Sebastián Elcano. Las circunstancias obligaron a suspender totalmente el rodaje, requisándose el equipo técnico por los sublevados franquistas para filmar el desembarco de las tropas marroquíes y, aunque algunos miembros, según Fernández Colorado (2000), optaron “por integrarse sin mayores dilaciones en la estructura propagandística de los insurrectos, Cecilio Paniagua prefirió aguardar acontecimientos en Cádiz a la espera de que el temporal bélico amainase y de poder reencontrarse con toda su familia, que estaba en Madrid” (p. 43).

Con este objetivo, se asentó en Jerez de la Frontera y abrió un sencillo estudio de fotografía, pero, ante las premuras económicas para sobrevivir, volvió a trabajar en el cine, participando esta vez en filmes de propaganda al servicio del franquismo como, por ejemplo, *Romancero Marroquí* de Carlos Velo (1939). Más tarde se trasladó con otros muchos compañeros a Burgos para pasar a formar parte de las filas del Departamento Nacional de Cinematografía, dedicándose plenamente a *Noticiario Español* hasta el final de la guerra, a excepción de un breve paréntesis para concluir un proyecto de Hispania Tobis, *Celuloides cómicos* de Enrique Jardiel Poncela en 1939.

³¹⁶ En Del Amo e Ibañez (1996) se recoge -siguiendo a Fernández Cuenca (1972)- la referencia de que el rodaje de este filme se inició el día 8 de julio en Cádiz, a bordo del buque-escuela ‘Juan Sebastián Elcano’, pero que se interrumpió el rodaje el 17 de ese mes y ya no volvería a reiniciarse. A partir de ese momento, el quipo se dispersó, marchándose algunos a Marruecos donde participarían en el rodaje de *Romancero marroquí* de Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño (1939).

El joven artista ya no se alejará nunca de los platós, formándose tras la guerra como ayudante de cámara de Enrique Guerner, alternando este quehacer en los estudios con una constante práctica y experimentación en el campo del cortometraje junto a nuestros también protagonistas, Juan de Orduña y Rafael Gil³¹⁷, e incluso atreviéndose puntualmente con la dirección en *Ensayo sobre otoño* (1940).

Su afiliación al Departamento Nacional de Cinematografía de Burgos³¹⁸ le permitió su debut como primer operador en 1944 con *Una herencia de París* de Miguel Pereyra³¹⁹, y el consiguiente centenar de colaboraciones junto a directores de renombre como Carlos Velo, Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Benito Perojo, Florián Rey, Ladislao Vajda, Luis García Berlanga, Antonio Bardem o José María Forqué, con cuyos trabajos obtuvo en dieciocho ocasiones el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, cinco medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos y otros premios varios como, por ejemplo, la Dama del Paraguas por *Cariño mío* de Rafael Gil y Hans Grimm en 1961. Siguiendo a Tranche (2007), “recordemos que (pese a la improvisación y la precariedad de medios) éste [refiriéndose al Departamento Nacional de Cinematografía de Burgos] se configura con un equipo de reconocida solvencia ideológica y profesional” (p. 53), el cual contó entre sus filas con figuras como García Viñolas, Antonio de Obregón o José Manuel Goyanes, además de -como hemos

³¹⁷ Además del título que nos ocupa, también coincidieron en *Ya viene el cortejo* y *Suite granadina*.

³¹⁸ El Departamento Nacional de Cinematografía, dirigido inicialmente por Manuel Augusto García Viñolas, constituía -junto al Servicio de Radiodifusión de Antonio Tovar- un departamento dependiente de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior, creado en 1938 dentro del llamado bando nacional para el control de los distintos medios de comunicación existentes en el país (prensa, radio, fotografía y cartelería), los cuales bajo la premisa de la Orden del 14 de enero de 1937, promulgada por la Delegación de Prensa y Propaganda, surgen porque se “aconseja reglamentar los modos de propaganda y difusión a fin de que se reestablezca el imperio de la verdad, divulgando al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido”

³¹⁹ En realidad, su asentamiento definitivo en el campo del largometraje se produjo con *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941), una producción en que, según Fernández Colorado (2000), no se escatimaron medios para su magnificencia visual, participando en varias escenas los principales técnicos del momento, desde Eduardo García Maroto y Bienvenida Sanz en el montaje hasta Luis Feduchi y Siegfried Burmann en los decorados, pasando por el mítico fotógrafo Heinrich Gärtner.

comentado- con un buen número de “técnicos que venían de CEA y Cifesa [quienes] pasarían después por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS como Enrique Guerner, Cecilio Paniagua, Andrés Pérez Cubero, Mariano García Ruiz Capillas, Fernando Bernáldez o Ramon Saiz de la Haya” (p. 53).

Así pues, en los años circundantes al rodaje de *Luna gitana*, la acreditación de Paniagua está presente en numerosos documentales junto a Rafael Gil y Juan de Orduña como *Ya viene el cortejo ...* (1939), *Suite granadina* (1940), *Luz de Levante* (1940), *Feria en Sevilla* (1940), *Tierra Canaria* de Rafael Gil (1941), *Fiesta Canaria* de Rafael Gil (1941), *Islas de Tenerife. Canarias occidentales* de Rafael Gil (1942) o *Islas de Gran Canaria* de Rafael Gil (1942)³²⁰.

A pesar de que en la década de los cincuenta - época en la cual se inicia en las creaciones a color³²¹ y trabaja asiduamente con directores de renombre como Juan Antonio Bardem, Luis Lucia y José María Forqué-, Paniagua era ya un director de fotografía más que consolidado, quien además impartía clases en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, este no desdeñó



[Fig. 92] Cecilio Paniagua, de pie mirando a cámara, junto al gato, en el rodaje de *Los restos del naufragio* de Ricardo Franco (1978). Fuente: Llinás (1989)

nunca participar en proyectos más arriesgados junto a jóvenes realizadores como fue el caso en 1952 de Fernando Fernán-Gómez con su opera prima *Manicomio*, o con Ricardo Franco en 1978 en *Los restos del naufragio*. De hecho, según Fernández Colorado (2000), su actividad docente “le pone en contacto con varios realizadores jóvenes, algunos de los

³²⁰ Durante una de sus colaboraciones en las regiones canarias conoció a quien más tarde sería su esposa, María Concepción García.

³²¹ Aunque logró excelentes resultados con el color, Paniagua reconoció en múltiples ocasiones su predilección por la fotografía en blanco y negro ya que consideraba que en esta gama de color residía la auténtica creación artística.

cuales afirmarían posteriormente que habían aprendido más con Cecilio Paniagua que en todos sus años de estudio en la EOC” (p. 661). Muy probablemente este aprendizaje era mutuo y animaba a nuestro fotógrafo a formarse en los nuevos avances técnicos y medios audiovisuales, encargándose, por ejemplo, en calidad de segunda unidad de algunas superproducciones norteamericanas como *La caída del imperio romano* de Anthony Mann (1964) o *Patton* de Franklin J. Schaffer (1970), así como colaborando en la serie *El Pícaro* de Fernando Fernán-Gómez (1973), y en algunos capítulos de *Los libros y Cuentos y leyendas*, todas ellas producidas para TVE.

A modo de cierre, nos gustaría comentar una curiosidad que, aunque está alejada del mundo de la gran pantalla, permanece estrechamente ligada al imaginario colectivo de varias generaciones de españoles. Y es que, a pesar de que Paniagua no destacó en exceso en su vertiente como diseñador gráfico, sí tuvo la oportunidad de colaborar como fotógrafo (e incluso como dibujante) en diversos proyectos de amigo suyos pertenecientes al sector como, por ejemplo, Juan José Pedraza Blanco, Hipólito Hidalgo de Caviedes o Luis Pérez Solero, y precisamente para este



[Fig. 93] Diseño publicitario de Tío Pepe. Fuente: www.malestylewithatwist.com

último diseñaría en 1934, lo más reseñable dentro de esta faceta al participar en la gestación de uno de los iconos más populares del diseño gráfico español del siglo XX: la botella de Jerez Tío Pepe, vestida con chaquetilla roja corta, sombrero y guitarra (Fernández Colorado, 2000, p. 31).

El discurso fílmico

El lenguaje

Nos encontramos ante una producción en blanco y negro, con un formato de 35 milímetros, una duración original de dos boninas y con sonido sincronizado.

Por otra parte, cabe señalar que la cinta se llevó a cabo en los estudios y laboratorios de Roptence, considerado en la época como uno de los mejores del país junto a CEA (Cinematografía Española Americana), Estudios Ballesteros Tona Films, Estudios Cinematográficos Chamartín y Sevilla Films. Estos estudios utilizaban el aparato de sonido homónimo, creado por los ingenieros Antonio F. Rocas y Miguel La Puente, y presentado al público en agosto de 1931 en el cine Maravillas, siendo comparado por la prensa de la época con la eficacia de los sistemas de sonido extranjeros, alabándose su excelente relación calidad-precio:

Ha llegado a un grado de perfección... que nada tiene que envidiar a las casas más importantes de Europa y América pues el éxito obtenido ayer de los ya acreditados como ROPTENCE es de los que no se puede, ya no igualarse, sino superar ninguna otra firma de las conocidas hasta la fecha

(La libertad, septiembre de 1932).

Inicialmente estos estudios, sitos en la madrileña calle de Francos Rodríguez, se limitaban al doblaje de películas y a la fabricación de aparatos sonoros, pero cuatro años más tarde, el 27 de junio de 1935, se trasladaban a la calle Príncipe de Vergara de Madrid con un proyecto arquitectónico ejecutado por José Sanz de Bergue y José Fonseca Llamado (Sanz y Fonseca, 1935), el cual albergaba además un pequeño estudio de grabación y varias salas de orden técnico, ampliándose por última vez la propiedad en 1941 con un terreno colindante para el rodaje de exteriores. A fin de alejarse del bullicio cotidiano del

barrio de Salamanca, Roptence desarrolló unos novedosos sistemas de ventilación y de aislamiento del sonido, incluyéndose para ello soluciones complejas como las de la fórmula de Beljajew o las curvas de Vern O. Knudsen. Además, disponía de un moderno sistema de iluminación Weinert, de una maquinaria para la sala de montaje procedente de la empresa berlinesa Union y de avanzadas cámaras tomavistas de la firma Cinephone, los modelos Parvo y Super Parvo³²². Es presumible, pues, que se utilizaran todos o parte de estos avances técnicos en el título que nos ocupa; una cinta rodada en interiores (se reconstruye la plaza y las casas adyacentes de un pintoresco y prototípico municipio andaluz) y -como ya hemos comentado- de una buena calidad visual para la época.

Centrándonos de nuevo en el lenguaje, y basándonos en el *decoupage*, veamos a continuación los movimientos de cámara más comunes y el tipo de planos escogidos, así como los rudimentarios recursos técnicos o artísticos utilizados para dotar a algunas escenas de un cierto matiz onírico.

En líneas generales, podemos afirmar que -en consonancia con el estilo de filmación predominante en la época- se hace uso de un lenguaje que bien podríamos clasificar como “clásico” o, en palabras de Benet (2012), internacional; pese a que el inmovilismo de la cámara -característico de las décadas anteriores- continúa presente en la actuación de Carmen Diadema, muy probablemente porque comparte con aquellas cintas su origen teatral, un aspecto que explicaremos con detalle más adelante.

Así, por ejemplo, es representativo de este modo de filmación el uso del plano y contraplano en las interacciones de los personajes como apreciamos en la acalorada discusión entre el “sacamuelas” y el flamenco (planos 54 y 55), o en la cálida conversación entre este y su enamorada (planos 64 y 65). El escaso metraje de la cinta y

³²² Recomendamos la consulta de Valero, E. (2017). “Estudios cinematográficos Roptence-Madrid 1935”, en el blog Historia Urbana de Madrid (<http://historia-urbana-madrid.blogspot.com/>).

los no muy abundantes diálogos de la historia limitan la utilización de este mecanismo a los ejemplos citados. Igualmente, se emplea de forma convencional y moderada los travelling, tanto los horizontales como los verticales, bien sea para encuadrar los movimientos de los personajes (planos 25, 29, 38, 50 y 53) o bien para dirigir nuestra mirada sobre la belleza del patrimonio artístico y natural de la ciudad de Córdoba (planos 70, 71, 78, 84 y 85). Asimismo, no hay a nuestro entender una clara finalidad estética en el uso de las angulaciones de cámara, contabilizándose dos ligeros picados (planos 26 y 40)³²³ y tres suaves contrapicados (planos 14, 33 y 47), siendo la naturaleza de estos últimos puramente funcional ya que se corresponde con las imágenes encuadradas de un balcón y dos campanarios. Además, se utiliza el fundido en negro o el fundido encadenado como mecanismos para facilitar la elipsis espacial o temporal, es decir, los cambios de escena en los planos 1, 12, 50, 87 y 108.

Por otra parte, observamos que el uso de los diversos tipos de planos tampoco difiere del “clasicismo” más convencional. El desglose nos posibilita obtener porcentajes de cada uno de ellos, aunque se debe tener en cuenta que en algunos casos las diferencias de encuadre son muy leves y que, por lo tanto, bajo la mirada de otro estudioso, esta clasificación y sus resultados podría sufrir ligeras variaciones.

Indicamos a continuación los porcentajes extraídos³²⁴: poco más de un 27% son planos de conjunto, cerca de un 25% son planos medios (de los cuales un 14% se corresponden con medio cortos, algo más del 7%, medios estrictos, y aproximadamente un 4%, medio

³²³ En el picado del plano 40, un plano de conjunto de la plaza con los habitantes del pueblo, vemos como estos se aproximan con cautela al fonógrafo. Tal vez, además de la practicidad de enfocar a un grupo de personas con claridad para el espectador desde un punto de vista algo elevado, se intentase transmitir cierta sensación de miedo gracias a la suave angulación. De todas formas, el uso tan sutil de este recurso nos infunde grandes dudas al respecto.

³²⁴ Los resultados, calculados en este caso sobre el 100% de los planos no pertenecientes a los créditos (96 en total), no dan lugar a números enteros, ni siquiera a decimales exactos, con lo cual hemos optado por redondear los porcentajes a fin de agilizar la lectura y facilitar la comprensión de los datos.

largos) y casi un 24% son planos enteros. En menor medida, poco más de un 8%, se utiliza el plano general y el plano de detalle (aproximadamente un 6%), siendo más limitado el uso del primer plano (poco más del 5%) y del plano americano (cerca del 3%). Solamente se emplea en una ocasión el plano cenital (1%).

Del análisis de estos porcentajes y si nos mantenemos en el uso más convencional de los planos, podemos concluir que aquellas tipologías más utilizadas sirven para encuadrar a los personajes en mayor o menor tamaño (planos enteros y planos medios), incluyendo en algunas ocasiones parte del decorado en que se hayan (planos de conjunto), de forma que nos resulta más sencillo como espectadores involucrarnos en la trama sin perder los detalles de la interpretación.

Por otra parte, nos percatamos de que todos los planos generales pertenecen al fragmento documental, puesto que el rodaje en interiores -y más en una cinta de aspiración y presupuesto limitados- no daría lugar a un mayor uso de esta tipología. Asimismo, se utiliza el plano de detalle para centrar nuestra atención sobre algún elemento arquitectónico o, en mayor medida, sobre el objeto – de naturaleza visionaria para unos y diabólica para otros- que genera la disputa entre los habitantes del pequeño municipio: el gramófono. Destacan, además, algunos primeros planos -hemos optado en determinados casos por esta clasificación frente a la de plano medio corto aunque las imágenes abarcan la parte superior del pectoral mayor, ya que son momentos de mayor dramatismo- y algunos planos americanos, dos de los cuales posibilitan el encuadre del cortejo entre el galán y su amada a través de una reja, un arquetipo simbólico en los rituales amorosos de la cultura europea. Finalmente, encontramos un único plano cenital (plano 48) durante la actuación musical de las Pharry Sisters. Esta tipología que -entre sus variables funciones- ha sido muy utilizada en el género musical, especialmente en la década de los treinta, y

que en esta ocasión nos permite disfrutar mejor de las acrobacias de la pareja artística, no alcanza -al menos en nuestra opinión- mayores pretensiones ni grandes logros estéticos.

Comprobamos, pues, que no hay nada especialmente novedoso en el uso de la cámara en esta producción. Se reutilizan además algunos planos de exteriores (véase los planos 90 y 91), no tanto según nuestro parecer por razones económicas – en la actualidad desconocemos el coste de la cinta, así como si Juan de Orduña tuvo dificultades o no para su financiación³²⁵-, sino como mecanismo de reafirmación del vínculo existente entre la belleza de la ciudad cordobesa y la de su folklore musical más característico.

Por último, dedicaremos unas líneas a analizar los medios técnicos utilizados en las escenas oníricas, coincidentes con las dos actuaciones musicales: el vals colectivo en el patio andaluz y el pase flamenco interpretado en solitario por la afamada bailaora Carmen Diadema.

Por supuesto, aunque *Luna gitana* no puede llegar a describirse con el término de cine onírico, estos números musicales nos recuerdan en cierto modo los *ballets* oníricos presentes en otros títulos de la época (en diferente estilo y de muy sencillas pretensiones en la obra de Orduña, por supuesto), ya que en ambos casos se traslada a los personajes - y por ende al espectador- a ambientaciones de ensueño, integrándose las fantasías o visiones individuales y colectivas en la esencia narrativa del relato, ejemplificándose así una vez más la antiquísima relación entre los sueños y el cine. Con este fin, se dispone técnicamente -y como no podía ser de otra manera- de la increíble capacidad evocadora de la música que nos traslada a otros espacios y transforma nuestras emociones

³²⁵ Aplazamos para un tiempo futuro una búsqueda minuciosa entre los aproximadamente 1000 documentos del archivo personal de Juan de Orduña custodiados por Filmoteca Española (3 cajas y 31 carpetas organizadas en tres series: documentación sobre películas; documentación legal, jurídica y mercantil; y obra ajena), una pesquisa de la que tal vez se pueda extraer alguna información complementaria sobre este filme.

(incidiremos más adelante sobre su protagonismo casi absoluto en este filme), así como del uso de unas simples sobreimpresiones, gracias a las cuales se expone de manera simultánea durante escasos segundos dos imágenes sobre el soporte de la pantalla. En nuestra opinión, este efecto resulta más intenso en la actuación flamenca, no solo por ser la misma actriz quien interpreta en ambas “realidades”, sino también porque se cuida el detalle de que la bailaora mantenga exactamente la misma postura física y la mirada amorosa sobre su conquista en la apertura y cierre de la escena.

La animación

Estudio aparte requiere el uso de las técnicas de animación en algunos fragmentos de la película, en los cuales se nos muestra un dibujo de la luna que hará las veces de gramófono, tomando partido así por el amor de los jóvenes y ambientando las escenas bajo el embrujo del flamenco (planos 58, 59, 68, 93, 106 y 107). Su aparición viene siempre anunciada por unos bellos acordes de arpa, reforzando así lo ilusorio de la escena.

Según Heinink (2009), los responsables de estos sencillos dibujos animados fueron los dibujantes Carlos Tauler y José María Maortua, quienes -junto a Antonio Bellón- se hicieron un hueco en la historia del cine de animación español gracias a su incipiente proyecto sobre la importancia de los dibujos animados con fines didácticos:

Nosotros quisiéramos que nuestras películas de dibujos tuviesen también un fin educativo. Nuestra preocupación es crear, dentro del carácter general, alado, ligero, infantil, películas que desarrollen la imaginación de los chicos y despierten su curiosidad, en forma amena, hacia los temas científicos. Algo así como lo realizado por Julio Verne en ficción literaria, solamente que más graciosamente expresado, y a veces más ajustado a la verdad científica (Candel, 1993, p. 27).

La figura de Carlos Tauler ha sido objeto de estudio de varios autores como, por ejemplo, Pelta Resano (1996) o Hernández Cava (2012), especialmente en su faceta como ilustrador (libros y cartelería), tanto en su vertiente humorística (bajo los pseudónimos de Don Clotilde, El Chato, Don Craso, Polito o Politos publicó asiduamente en las revistas *Buen humor*, *Gutiérrez y Blanco y negro*) como en el estilo más formal presente en sus dibujos para el suplemento *Cosmopolis*, el semanario *Ellas* o la serie *La novela de hoy*. Definido por Pelta Resano (1996) como un artista decó,

En los años previos a la guerra integrará referencias del cubismo o de la geometrización y simplificará sus formas, aunque sin apartarse de lo figurativo, se muestra ahora, unas veces, dentro de un Art Decó mucho más suave que en su etapa anterior (cuando por ejemplo ilustra en *Y*), y otras (como cuando colabora en *Sí*, suplemento del diario *Arriba*) dentro de unas formas que ponen su acento en la pintura de historia, en Velázquez, Goya o El Greco, considerados como raíces de un arte auténticamente español (p. 404).

se ganó también el apelativo de “pintor del Sahara” tras viajar comisionado por la Dirección General de Marruecos y Colonias a diversos lugares de África.

Por otra parte, Candel (1993)³²⁶ añade a estos títulos la creación íntegramente o en coautoría de *La naranja española* (1940), *Los primeros pobladores de la tierra* (1941), *Cuevas de Altamira* (1942)³²⁷, *Edad de piedra* (1944) o *Civilización cuaternaria* (1944), así como -al igual que en el caso que nos ocupa- de cintas híbridadas con figuras humanas como *La gran cosecha* de Manuel Hernández Sanjuán (1946)³²⁸.

³²⁶ El autor no cita la fuente.

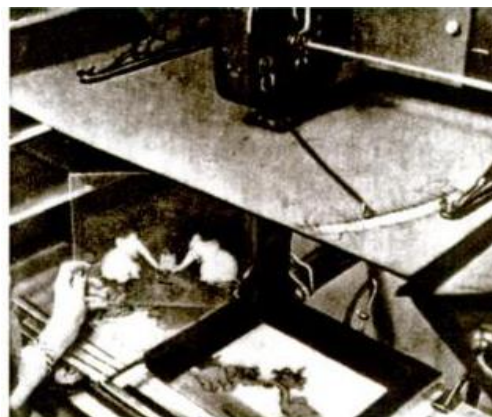
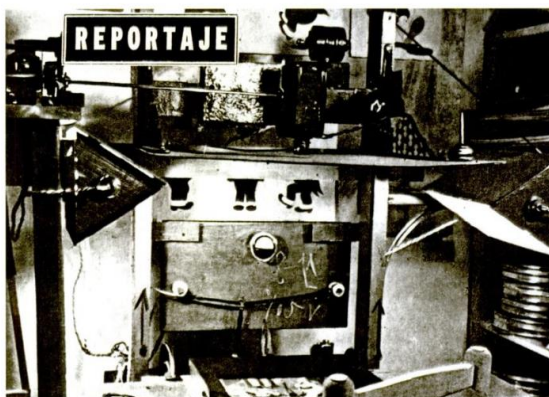
³²⁷ Martínez Barnuevo (2003) les atribuye también la autoría de *Los primeros pobladores de la Tierra* (1941), *Edad de piedra* (1944), *Civilización cuaternaria* (1944) y el cortometraje publicitario *Dibujo Tanisol* (1941). Lamentablemente, no se conserva ninguno de estos títulos, al menos en las instituciones públicas a las que tenemos acceso.

³²⁸ Este cortometraje documental de apenas 9 minutos de duración fue llevado a cabo por Hermic Films (acróstico de Hernández Sanjuán y Lamberto Micangeli), productora que desarrolló una trayectoria

Curiosamente en el mencionado texto de Candel no se hace referencia alguna a *Luna gitana* -tampoco en su indiscutible deudor, el de Martínez Barnuevo (2003)-, aunque sí se nos ofrecen otros detalles sobre el estudio fundado en Madrid por estos reputados dibujantes (Tauler y Bellón procedían de las filas de *Buen Humor* y *Gutiérrez*) y el mencionado Maortua, con quien Tauler colaboró más adelante (paradójicamente pese a sus pretensiones iniciales como divulgador científico), responsabilizándose de los efectos especiales y dibujos en la serie documental dirigida por Jerónimo Mihura sobre los sacramentos de la fe católica: *La Iglesia Católica*, *Los mandamientos de la Iglesia*, *Las oraciones: el Avemaría, la Salve y el Rosario*, *Las oraciones: el Padrenuestro y el Credo*, *Los sacramentos: Bautismo y Confirmación*, *Los Sacramentos: La Eucaristía*, todas en 1946, y *Los mandamientos de la ley de Dios* en 1947.

También formaban parte del equipo de estos estudios, considerados por la prensa coetánea como los más pequeños del mundo, los artistas Arturo Ruiz Castillo, Esteban Torres, Ramón Espiguero, Juan José Mantecón, Manuel Abril, Fernando Jiménez Placer y, en palabras de Candel (1993), “unas cuantas muchachas”, las cuales probablemente –tal y como era costumbre en otros estudios de animación de la época- trabajarían en la sección llamada “de relleno”, encargándose del coloreado de acetatos, y a las cuales parece ser la historiografía no ha tenido a bien dotarlas de identidad y valía.

actualmente poco conocida pero cuyo legado abarca más de 600 títulos, muchos de ellos testimoniando el pasado colonial de Guinea. Contó con las aportaciones de Santos Nuñez (comentarios), Segismundo Pérez de Pedro (dirección de fotografía), el propio Manuel Hernández Sanjuán (guion) y Luis Torreblanca (montaje), todos ellos miembros también del equipo destinado a filmar entre 1944 y 1946 las expediciones en África (se realizaron 33 cortometrajes de propaganda y cerca de 6000 fotografías gracias a la subvención de la Dirección General de Marruecos y Colonias) cuyo éxito posibilitó la realización de otras series documentales en Marruecos (fechados de 1947 a 1949), en el Ifni y en el Sahara español (temporada de 1950-1951). Por *La gran cosecha* obtuvo el Premio Nacional de Cinematografía a mejor documental en 1946.



[Fig. 94] La Truca. Fuente: Candel (1993)

Pero, lo más destacable de este estudio madrileño fue el diseño y fabricación de “la Truca”, una cámara tomavistas con un disparador automático que el propio Tauler describía como un aparato que

funciona automáticamente gracias a su conexión con el mecanismo de un fonógrafo eléctrico, y que su foco es regulado, dada la posición del objetivo hacia abajo, por una transmisión con “nonius” para la abertura del diafragma; una resistencia primitiva a la que di apariencia de máquina eléctrica; un voltímetro colocado encima y un recuadro con funcionamiento lo más automático posible, el inefable pedal que lo abre y lo cierra, un fondo movible y las posibilidades amplísimas para realizar toda clase de trucados. Por último, un soporte de madera pintada en gris que une a todas estas distintas piezas” (Candel, 1993, p. 43).

El hecho de que este equipo fuese el responsable de las escenas animadas de *Luna gitana*, y no se encargase Cifesa –supuesta productora de la cinta-, la cual había pronunciado públicamente su interés (al final, de corto alcance) en la inversión y desarrollo de este género, y contaba entre sus filas con profesionales como Carlos Rigalt o José María Reyes, aporta mayor credibilidad a la idea de que fue Juan de Orduña quien se responsabilizó plenamente de la producción de la cinta, a excepción de la tarea de

distribución por las salas españolas para la cual sí debió contar con la ayuda de la empresa valenciana.

Recordemos que, aunque las primeras producciones nacionales de animación se localizan en la primería del siglo XX, *El apache de Londres* de Juan Solá Mestres (1915), *El toro fenómeno* de Fernando Marco (1917), será Joaquín Xaudaró con cintas como *La fórmula del Doctor Nap* o *Las aventuras de Jim Trot* (1917 y 1921)³²⁹, el considerado (al menos por buena parte de los especialistas) como el auténtico introductor de los dibujos animados en España, puesto que recordemos que además fue el primero en darle continuidad y firmeza a su iniciativa con otras creaciones posteriores y con la fundación -junto a Antonio Got y Ricardo García (K-Hito)³³⁰- de la Sociedad Española de Dibujos Animados (SEDA) en el año 1932.

Lamentablemente, la temprana muerte de Xauradó y las discrepancias estilísticas entre los miembros de su equipo en torno a la imitación o no del estilo de animación norteamericano llevaron a la disolución de esta sociedad unos pocos años más tarde, legándonos algunas curiosas obras como *Falsa noticia de fútbol*, *La vampiresa morros de fresa*, *Serenata*, *Un drama en la costa*, *El Rata primero*, *Francisca, la mujer fatal* o la analizada en el presente estudio *En los pasillos del congreso*.

Recordemos también cómo en la década de los treinta surgieron diversos núcleos creativos en España interesados en dar forma a una escuela de animación a pesar de la escasez de infraestructuras y las dificultades derivadas del conflicto bélico. Nos referimos a, por ejemplo, las productoras catalanas Diarmo Films, Dibsono Films o Hispano Grafic

³²⁹ Según las aportaciones de Marcos Molan -contenidas en el prólogo a Yébenes (2002)-, estos títulos serían los primeros en llevarse a cabo bajo la intención y concepción de filme de dibujos animados puesto que, en realidad, hay muestras de diversos efectos de animación en fechas anteriores tal y como ejemplifican algunas cintas de Émile Reynaud, Segundo de Chomón o Ladislav Starewitch.

³³⁰ Años más tarde se añadirían al proyecto Antonio Bellón, José López Rubio, Manuel Alonso y Ricardo Yust.

Films³³¹; la unión de los creativos Fernando Morales, Andrés Mejías, Rafael Casanova, Juan Antonio Acha o Juan Francisco Aguirre en la capital castellana; o la levantina Cifesa que apostó por incluir entre sus planes de trabajo el género de la animación, destacando entre sus filas la pareja formada por José María Reyes y Carlos Rigalt y el artífice de la serie de éxito protagonizada por Quinito, Joaquín Pérez Arroyo.

Son años de experimentación y esfuerzo continuo cuyos resultados se consolidarán a inicios de los cuarenta –de hecho, algunos especialistas estiman *Garbancito de la Mancha* de Arturo Moreno (1945) como el cenit de esta evolución³³²- pero que, por desgracia, se verán truncados por diversas razones. Por un lado, la censura –implacable en los iniciales tiempos de postguerra- no contempló tampoco con buenos ojos a algunas inocentes criaturas animadas, negándole por ejemplo los derechos de exhibición a los episodios de *Pipo y Pipa en busca de Cocolín*, una creación de Adolfo Aznar, por llevar el personaje principal un gorro de papel construido con una hoja del *Ahora*, diario de tirada nacional de la etapa republicana. Además, ya hemos comentado que los organismos de control instaurados por el régimen concedían en raras ocasiones ayudas o premios estatales a los títulos de animación (la citada *Garbancito de la Mancha* constituye una excepción) ya que –según la opinión de Yebenes (2002)- por su contenido y adecuación al público infantil no dejaban demasiado espacio a la exaltación de los nuevos valores nacionales; una opinión discutible ya que el visionado de algunos de estos títulos así como la lectura de los tebeos, cuentos y relatos infantiles de la época –qué decir de los libros de texto- descubren con facilidad la red de mecanismos de adoctrinamiento, sesgados o manifiestos, que el franquismo desplegó sobre su ciudadanía más joven. Menos

³³¹ Dibsono Film e Hispano Graphic se fusionaron en 1942, naciendo así la Sociedad de Dibujos Animados Chamartín, empresa clave en el desarrollo del género durante los años cuarenta.

³³² Esta producción de Ramón Balet y José María Blay está considerada un hito del cine de animación al ser la primera cinta en color realizada fuera de los Estados Unidos, el primer largometraje del género dentro del territorio nacional y el primer título europeo que utilizó la técnica de animación coloreada con celuloide, conocida como Dufaycolor.

cuestionable es la notable competencia que el cine norteamericano ejercía sobre las producciones de animación nacionales. Frecuentemente, la escasez de cintas propias se suplía con la importación de las famosas *Silly Symphonies* y de los primeros largometrajes de Walt Disney como *Blancanieves y los siete enanitos* de David Hand (1937) o *Pinocho* de Norman Ferguson (1940)³³³.

En palabras de De la Rosa y Martos (1999), había

poca consideración de los censores y funcionarios de la época hacia el dibujo animado español. Constantemente veremos frases como ésta [se refiere a la clasificación de *Tarde de toros* de Ladislao Vajda (1939) el 16 de mayo de ese mismo año bajo el término de “autorizable pese a su mala calidad artística”] sobre muchas películas de dibujos animados de este periodo. A nuestro entender estos comentarios eran injustos y se basaban en comparaciones ridículas y fuera de lugar con producciones norteamericanas, que en este momento ya copaban los cines de nuestro país porque eran en color y desde luego “mejores”; pero, sin pararse a pensar que, si desde niveles oficiales no se protegía ese género, terminaría por desaparecer, como ocurrió con muchos animadores anónimos y voluntariosos [...] la ruina de unos hombres que autodidactas y sin medios pretendieron crear dibujos animados en nuestro país, así como una mínima infraestructura capaz de competir con la animación extranjera (p. 88).

Sirva como muestra de esta actitud despectiva hacia las producciones locales, la estimación del coetáneo Ángel Falquina Bartolomé, quien, a pesar de ejercer como guionista, actor, historiador, ayudante de producción, ayudante de dirección y crítico, consideraba que en el campo de la animación eran “los americanos, como siempre, los que en este aspecto se llevan la palma” (Falquina, 1946, p. 228). Pero, y una vez más,

³³³ En la codirección del cuento de hadas de los hermanos Grimm participaron también William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sharpsteen; y en la versión para la pantalla de la marioneta viviente ideada por Carlo Collodi se conformó un amplio equipo de directores de secuencias: T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts y Ben Sharpsteen.

dicha influencia no se limitaba al consumo de sus creaciones artísticas, sino que muchos títulos de origen nacional evocaban las grandes figuras (humanas o no) del cine yanqui: Don Dedos, el perpetuo enemigo de Don Cleque, se asemejaba descaradamente al Brutus de Popeye; el torito Civilón y su compañera, la vaquita Civilina, repetían los roles de los interminables Mickey y Minnie Mouse; y muchas portadas de la ya mencionada revista *Garabatos* -una revista animada definida por Martínez Barnuevo (2003) como un cinetebeo- caricaturizaban iconos del star-system estadounidense³³⁴.

Por otro, la llegada a las salas de exhibición españolas del NO-DO, obligatorio a partir de 1943, agravó la crisis de esta técnica de forma que el impulso creciente por la animación se vio frenado en las décadas siguientes, pero no sin dejarnos el legado de un buen número de interesantes cortometrajes animados, entre los cuales se incluye, a pesar de su enorme sencillez, *Luna gitana*.

³³⁴ Recomendamos al lector la consulta de los divertidos ejemplares de esta publicación dedicados, por ejemplo, a Greta Garbo, Mickey Rooney, Oliver Hardy, Claudette Colbert o Imperio Argentina.



[Fig. 95] Fotograma de *Garabatos* Greta Garbo (1943)
 “Ahora verá usted como tengo ojos de mujer fatal”



[Fig. 96] Fotograma de *Luna gitana* de Rafael Gil (1940)

Recordemos que Juan de Orduña, gran amante de la poesía y de la música, ya se había hecho un nombre en el mundo del espectáculo como recitador antes de 1940 y que su serie de documentales poéticos -en la cual se engloba este título a pesar de su diferenciadora hibridación con una trama argumental- se gestó precisamente a lo largo de la celebración de una velada musical:

Durante la guerra, en la casa que Orduña tenía en la calle Ventura de la Vega, cercana al teatro Calderón donde actuaba, se producían tertulias y veladas artísticas a las que asistían gentes del teatro y de la música [...] En ese ambiente de efervescencia artística es donde Orduña conoció a Juan Quintero. Las hermanas Muñoz Sampedro, compañeras de Orduña en el teatro Barral, y a la vez vecinas de Quintero, propiciaron el encuentro entre el músico y el actor. Posteriormente, en una de esas reuniones musicales, Orduña quedó fascinado al escuchar la *Suite granadina* de Quintero, compuesta para piano entre 1938 y 1939, por lo que, acabada la guerra, le pidió al músico que realizara su orquestación para realizar un cortometraje (Nieto, 2014, p. 153).

Así pues, la autoría musical de Quintero está patente en los dos primeros cortometrajes del proyecto, *Ya viene el cortejo* y *Luna gitana*, siendo estas cintas según Nieto (2014) una especie de ensayo para el joven músico, todavía inexperto en el ámbito cinematográfico, pero quien comenzaría en estos años una larga trayectoria profesional ligada al mundo del cine y también estrechamente vinculada al actor, productor y director madrileño para quien llegaría a componer la banda sonora de diecinueve largometrajes.

Resulta, pues, indispensable remarcar la importancia que la música -la cual, ya de por sí, constituye un binomio casi inseparable de la imagen desde los orígenes del cine- tiene en este conjunto de cortometrajes.

Por una parte, encontramos el reaprovechamiento de una fantástica pieza de Isaac Albéniz en algunos fragmentos de la trama de *Luna gitana*. Nos referimos a *Córdoba* (*Córdoba Opus 232 nº4*), una composición escrita originalmente para piano como parte de *Cantos de España*³³⁵, convertida tras su transcripción por Miguel Llobet en una de las piezas básicas para guitarra clásica.

En este sentido, cabe recordar que Isaac Manuel Albéniz Pascual (1860-1909) fue uno de los compositores y pianistas más destacados de la historia musical española, siendo un introductor de los movimientos de vanguardia de su época. En la extensa entrada publicada en Casares (1999), se intenta reconstruir la agitada y bohemia vida de este barcelonense que vivió, estudió y trabajó en diversos países europeos y americanos, incluyendo un epígrafe a sus composiciones para piano –como la utilizada por Orduña en este filme- de las cuales se afirma que son presididas por “una acusada personalidad, no sólo por su directo apoyo en el elemento popular español, las más de las veces andaluz, [...] llega al virtuosismo pianístico de una forma muy distinta a la de los compositores románticos o impresionistas” (p. 192), de muchos de los cuales fue discípulo o admirador.

Por otra parte, encontramos los números musicales del vals coral protagonizado por las Pharry Sisters y de la actuación flamenca de Carmen Diadema. Ambos, juntos, duran cerca de seis minutos y medio³³⁶, lo cual se traduce en un 39% del metraje. Dedicaremos las siguientes líneas a analizarlos con detalle.

³³⁵ *Cantos de España* (Op. 232) es una suite de tres piezas para piano, *Prélude*, *Orientale* y *Sous le palmier*, publicada en 1892, a las que posteriormente se añadieron *Córdoba* y *Seguidillas*. El musicólogo Walter Aaron Clark considera esta pieza clave en la evolución profesional del músico catalán.

³³⁶ Exactamente 16’25”.

Sin embargo, antes de profundizar en ellos, nos detendremos unos instantes en otros aspectos curiosos de este filme. Uno de ellos, y aunque el talento y la gracia de los movimientos de Carmen Diadema son sin duda ensalzados en las distintas escenas protagonizadas por la actriz, consiste en que el “objeto de deseo” que mueve la acción y



[Fig. 97] Fotograma de *Luna gitana* (el duelo entre la tradición y la modernidad)

enfrenta a los protagonistas masculinos de esta historia (el gallardo flamenco y su antagonista el vendedor ambulante) no es -como se acostumbra en el amor romántico patriarcal- una mujer, sino precisamente la música. Este arte de combinar los sonidos y los silencios, una de las manifestaciones artísticas y culturales de mayor peso en la

identidad de un pueblo y uno de los principales medios de expresión del pensar y sentir inherente a la naturaleza humana es -como apuntábamos unas líneas más arriba- el protagonista más distinguido de esta historia, que manifestará su belleza a través de dos estilos enfrentados: el vals y el flamenco.

Podemos, pues, disfrutar de su compañía, bien en las bucólicas imágenes arquitectónicas y paisajísticas de Córdoba durante el recital de Orduña, bien al compás de una de las danzas de mayor arraigo popular en España o bien como portadora de los nuevos ritmos modernos –téngase en cuenta que la trama debe estar ambientada a principios del XX- y de sus singulares medios tecnológicos para la reproducción. Por cierto, cabe percatarse también que esta rivalidad entre la música característica del folklore nacional y la de los

modernos estilos importados de Europa³³⁷ se refuerza en la escena posterior a la actuación de las Pharry Sisters, cuando el vendedor y el joven andaluz se enzarzan en una disputa verbal sobre las bondades del fonógrafo: “En este año de gracia de 1900 van ustedes a oír la maravilla más maravillosa del siglo. Ni cuando Nabucodonosor inventó la pólvora, ni cuando Ja*³³⁸ halló en un puchero la máquina del vapor, se armó tanta bulla en el mundo”, a lo cual añade también el primero que “Usted no sabe lo que dice. La guitarra es cosa plebeya. El fonógrafo, en cambio, es civilización, progreso, mecánica ‘aplicá’ al arte de la música”. La descabellada conversación terminará con las acusaciones respectivas de franchute y bárbaro, y con la enérgica expulsión del comerciante ambulante –así como del resto de los candorosos habitantes del pueblo quienes en realidad parecían disfrutar con el invento- por el altanero flamenco, el cual, a gritos -un gesto aparente de hombría- ordena bailar a su bella conquista “para limpiar las impurezas del aire”.

Esta inocente frase, pronunciada en un ambiente jovial impregnado por una historia de amor un tanto sensiblera, tal vez no se corresponda con un pensar tan inocente y libre de cargas ideológicas como puede a priori suponer el espectador. A nuestro parecer -y desde luego podemos estar en un engaño-, además de reflejar Juan de Orduña el rechazo real que generó este estilo musical en su momento y que describiremos un poco más adelante, esta imagen de la “necesidad” de purificar un ambiente contaminado por la modernidad, por todo aquello tildado de progresista y regenerador (en este caso las nuevas músicas de comienzos de siglo), tal vez por todo cambio o extrañeza que turba nuestro inconsciente, entronca bastante bien con las ideas falangistas (muy presentes en los primeros años de postguerra en los engranajes del Departamento Nacional de Cinematografía) que

³³⁷ En consonancia las vestimentas de los habitantes del pueblo y del “sacamuelas” se corresponden respectivamente con los trajes regionales andaluces y las modas más afrancesadas.

³³⁸ Por deficiencias en la copia del sonido, no podemos transcribir este término de la grabación, aunque tal vez se refiera a James Watt, el inventor de la máquina de vapor.

defendían, en palabras de Tranche (2007) que “el sentido castrense de ocupación debe ir unido a la purificación ideológica de la población” (p. 55).

Este autor explica como había una perspectiva común entre los dirigentes de la nueva cinematografía consistente en

recurrir a la idea obsesiva de una España rota por los separatismos, enferma por haber olvidado su pasado intentando modernizarse y destruida por la barbarie roja y atea. A cambio se postula la idea de un Estado nuevo basado, paradójicamente, en recuperar las esencias de España, su tradición imperial y al volver al momento fundacional de la España de los Reyes Católicos. En esta lógica se establece la identificación de lo nacional con la idea de unidad y todo ello vinculado a un mito de los orígenes convertido en un término histórico fatal: Reconquista o “cruzada” en su dimensión religiosa (Tranche, 2007, p. 54).

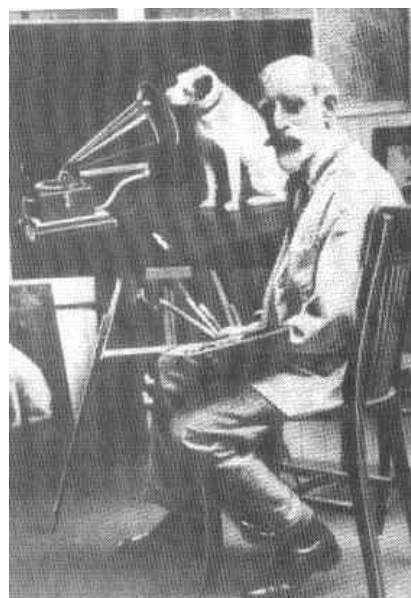
Se trataba, pues, de una máxima rastreable en varias producciones de la época como, por ejemplo, *La ciudad universitaria* de Edgar Neville (1938), un cortometraje bélico de poco más de diez minutos filmado en Madrid y custodiado por Filmoteca Española, sobre el cual el propio director escribió en la revista *Vértice*:

Madrid, llena de encanto, de olor a acacias, de estilo. Tú sabes que no luchamos contra ti, sino por ti, Te das cuenta de que nuestras granadas son para defenderte de los que te invadieron [...] Son para esos isidros que se quedaron, para esas gentes de fuera que habían transportado como gitanos, sus pueblos a tus alrededores, a Tetuán, a Vallecas, a las Ventas y con ellos su rencor y su envidia por tu pureza diáfana [...] Decididamente, cuando la pesadilla acabe, habrá que pedirle a Santiago de Compostela el “botafumeiro” histórico para hacer la radical purificación de los hogares, de los casinos y los cines de Madrid.

(*Vértice*, diciembre de 1937)

En esta línea, pues, no sería de extrañar que los afines al nuevo régimen José González de Ubieta y Rafael Gil (y, por supuesto, Juan de Orduña) pusieran en boca del protagonista de *Luna gitana* estas contundentes y transmutables palabras.

En otro orden de cosas, debemos también matizar que, aunque en el cortometraje se alude continuamente al fonógrafo, el objeto utilizado no es tal, sino un gramófono. Con frecuencia estos términos se usan de forma indistinta pero el gramófono fue el primer sistema de grabación y reproducción de sonido sobre un disco plano, no sobre un cilindro como el fonógrafo, lo cual supuso bastantes ventajas respecto a su predecesor, al que lógicamente acabó reemplazando en el mercado. Por ejemplo, el gramófono –patentado en 1888 por Emile Berliner

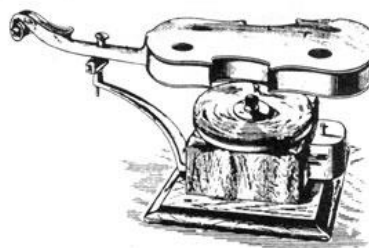


[Fig. 98] Imagen promocional del gramófono de Barraud. Fuente: www.lagalenadelsur.com

sobre el principio de la modulación horizontal de Charles Cros³³⁹-, consta de un brazo, una aguja, un motor originariamente a cuerda y un plato giratorio sobre el que se colocan los discos de goma endurecida o *vulcanite*. Miles de estos discos pueden extraerse de un único molde, a diferencia de los cilindros que requieren una fabricación individual, una mejora económica que sumada a una menor complejidad de uso, un desgaste más lento, un más fácil almacenamiento y una superior resistencia a los cambios de temperatura y humedad, posibilitó que en torno a 1910 el gramófono fuese el favorito de los *geeks* (y a algún que otro melómano) de la época. Con posterioridad, aumentaron las prestaciones del invento, vendiéndose desde 1923 discos grabados por ambas caras (Europea Odeon

³³⁹ Berliner trabajó desde 1878 en los laboratorios de Graham Bell, donde experimentó durante años en el campo de la acústica, mejorando notablemente el inicial cilindro de Edison,

Record Company conocía el mecanismo desde 1900 pero no lo comercializó hasta la década de los veinte) e impulsándose definitivamente el aparato en 1925 al imponerse la grabación eléctrica frente al tedioso registro mecánico³⁴⁰.



[Fig. 99] Maestrophone o motofón (izquierda) y *Pamodian* (derecha)
Fuente: www.funjdiaz.net

Pero, regresemos de nuevo a la “sala de baile” para recordar la melodía de un vals diegético -utilizado como reclamo de las maravillas del gramófono- que envuelve a los campechanos habitantes en un estado de ensoñación, tal y como les ha anticipado la voz del mercader: “El vals, señoras y caballeros, que es un sueño de amor enlazado por la cintura...” Y es que, ciertamente, pese a que -como apuntábamos anteriormente- estamos lejos de poder considerarla una escena onírica, la actuación de las Pharry Sisters está precedida por una notable elipsis expresiva que nos transporta desde la plaza del pueblo donde los aldeanos se mecen tímidamente al son de la música hasta un hermoso patio interior donde decenas de jóvenes parejas -ataviadas a la moda de la corte vienesa- danzan alegremente en torno a una fuente rectangular, en una mezcla curiosa entre una corte

³⁴⁰ Una peculiar variante de este invento fue el Maestrophone - fabricado por la empresa Paillard y comercializado en España con el nombre de “Motofón”-, el cual se ponía en marcha gracias a un motor de aire caliente de manera que con una sola carga de alcohol podía funcionar ininterrumpidamente durante doce horas, cualidad que le hacía muy apropiado para las salas de baile. Igualmente, llama nuestra atención la variante de autoría compartida por el músico Reginald Herbert Payne y el ingeniero Thomas Broadvent en 1903, conocida como *Le violon qui chante* o Palmodian, un artilugio de igual funcionamiento base, pero cuyo brazo y altavoz tenían forma de violín.
(Fuente: <https://www.ecured.cu/Gram%C3%B3fono>)

vieneses y un alegre patio hogareño andaluz. Al fondo de este espacio, medio encubiertas por el grupo de danzantes, se halla las famosas hermanas Pharry –una de ellas disfrazada de hombre- las cuales nos degustarán en los siguientes planos con una serie de cabriolas y piruetas que en realidad poco o nada tienen que ver con el original *waltzer* germánico. De Candé (2002) explica en su diccionario los dudosos orígenes y evolución de este baile el cual

se supone alemán, al provenir su denominación de la palabra ‘*waltzen*’ (origen de *Waltz*, de donde surge *Waltzer*), equivalente alemán del latín *volveré*, girar sobre sí mismo; esta palabra, *waltz*, se utilizaba en Alemania mucho antes de estar asociada a una danza giratoria. Cuando apareció (parece ser que en Baviera) hacia 1765-1770, se parecía a los *Ländler* austríacos y a las antiguas ‘danzas alemanas’ en tres tiempos que tan bien ilustró Mozart. Por su carácter popular, se opone al aristocrático minueto; la generación posterior a la Revolución francesa consagró su triunfo, que mezcla en su alegre remolino a todas las clases sociales (p. 285).

Y es que este baile se convirtió en una especialidad vienesa cultivada por numerosos compositores románticos y postrománticos como Beethoven, Schubert, Weber, Liszt, Chopin, Brahms, Smetana, Fauré, Berlioz, Tchaikovski, los Strauss, Sibelius, Saint-Saëns, Ravel, Schmitt, Berg, Schöberg o Shostakovich, llegando incluso a introducirse en algunas óperas como, por ejemplo, *Fausto* de Charles Gounod (1859), *Los maestros cantores de Núremberg* de Richard Wagner (1868), *Parsifal* de Richard Wagner (1882), *Salomé* de Richard Strauss (1905), *El caballero de la rosa* de Richard Strauss (1911) o *La Bohème* de Giacomo Puccini (1896); aunque también se matizaron otros estilos como el vals francés (*valse musette*), el inglés, el peruano, el mexicano, el venezolano, el chilote o el valsito criollo.

Comentábamos unas líneas más arriba que este baile, heredero de un folklore popular, hizo furor entre las generaciones más jóvenes a comienzos del siglo XIX puesto que -siguiendo a Queralt del Hierro (2018)- en cierta manera expresaba los anhelos de libertad de una nueva sociedad aburguesada, aspecto que no estaba bien visto por las mentes más conservadoras de la época. Como curiosidad recogemos la opinión de la controvertida Madame de Genlis -también conocida como Madame Brûlert³⁴¹- quien describía así esta danza: “Una joven dama, ligeramente vestida, se arroja en brazos de otro joven que la estrecha contra su pecho y la conquista de forma tan precipitada que no se puede impedir que su corazón lata desaforadamente y que la cabeza empieza a darle vueltas ¡Tal es el efecto del vals!”

Parece ser que era tanta la indefensión de estas “débiles e impresionables” mujeres victorianas que en 1815 el Oxford Dictionary lo definía como una danza indecente -que propiciaba todo tipo de rozamientos y procacidades-, llegándose en la Inglaterra de 1833 a recomendar su disfrute exclusivamente a las mujeres casadas. Sobra decir que los gustos juveniles se acabaron imponiendo, en parte gracias a la apertura de salones de baile como los londinenses Teresa Cornelys y Carlisle House, o el Sperl vienés los cuales contribuyeron enormemente a la propagación y asentamiento del vals.

De todas formas, pocos pasos de este baile rotativo pueden apreciarse con detenimiento en nuestro filme ya que la cámara centra principalmente su atención en la actuación de las Pharry Sisters, -más allá de unos planos de conjunto del patio andaluz donde se sitúan

³⁴¹ Stéphanie Félicité du Crest, más conocida como Madame de Genlis, fue la institutriz de los hijos de Luis Felipe II. Su apoyo a la Revolución francesa le obligó a exiliarse a Suiza y Alemania, pero tras su vuelta propiciada por Napoleón Bonaparte, quien le garantizaba un alojamiento y pensión generosa, se centró en la escritura de novelas históricas y manuales de renovación pedagógica. Con el ascenso al poder de Luis XVIII, sus privilegios fueron revocados y la Stéphanie se refugió en Inglaterra donde sobrevivió gracias al reconocimiento de su obra literaria.

los bailarines y un plano cenital sin demasiada originalidad-, pareja cuyas piruetas acrobáticas ya hemos dicho que poco o nada tienen que ver con esta danza europea.

Remitimos al lector al apartado de reseñas biográficas para conocer un tanto mejor a estas artistas europeas, compañeras laborales de Juan de Orduña y que estuvieron en activo durante años en los escenarios nacionales.



[Fig. 100] Fotogramas de *Luna gitana* con las famosas acrobacias de las Pharry Sisters

Por otra parte, encontramos la actuación de Carmen Diadema, escoltada por la pieza instrumental de Albéniz referida más arriba y que nuevamente se precede de una elipsis narrativa. Con ella se escenifica el baile popular español (encarnado a través de la imagen prototípica de lo andaluz), una imagen construida y estereotipada desde el Romanticismo, iniciándose –según Claver (2012)- en la literatura de cordel y la zarzuela, pero cuya influencia se ha perpetuado a través de las novelas, los títulos teatrales, la poesía, las guías de viaje, los artículos de costumbres regionales y, por supuesto, el cine (Bogas Ríos (2018).

Así, pues, desde las fonoescenas realizadas por Alice Guy y Anatole Thiberville para el catálogo de Gaumont en 1905 hasta las producciones coetáneas a *Luna gitana* ya en tiempos del franquismo, y pasando por los años de la Restauración Borbónica, la dictadura de Primo de Ribera y la II República (y en realidad hasta nuestros días) se fue gestando un modelo idílico de Andalucía y sus tipos, tanto en el ambiente rural y sus clases populares, como en las grandes ciudades deudoras visibles además del eco de un pasado musulmán³⁴², muy idealizado por los viajeros extranjeros quienes -como es bien sabido- las dotaron de una naturaleza exótica y misteriosa, asentando así un proceso metonímico que llevará a Andalucía a convertirse casi en exclusividad en la imagen de España.

En palabras de Claver (2012),

junto a la focalización de la mirada costumbrista, en una serie de acontecimientos típicos, también los operadores fijaron su atención en el paisaje urbano, subrayando aquellas escenas que ya desde el siglo XIX se habían convertido en espacios metonímicos e identitarios de los diferentes lugares de Andalucía, y que irían configurando las agencias

³⁴² Ambos mundos se encuentran reflejados en *Luna gitana*, el rural mediante la trama y el urbano gracias a las imágenes de documental.

turísticas de los viajeros. A partir de entonces, resulta obligada la visita a determinados lugares que la burguesía convirtió en lugares sagrados y totémicos identificativos de los espacios urbanos (p. 42).

Y entre estos lugares se encuentra Córdoba, población a la que Orduña declama una sentida oda -a modo de poesía visual acompañada de escenas documentales- que dice así:

“Tendida en el regazo de azules serranías,
tenida por su amante, Guadalquivir sonoro,
Córdoba, reluciente de alfanjes y *,
de noche escucha el eco de su pasado moro.

Sumida en el misterio de su nocturno ardiente,
bajo la clara luna, su desnudez recalca,
la luna que la besa romántica en la frente,
para acercar los labios a su perfil de plata.

Córdoba, la cristiana que, en las tardes de estío,
con un llanto de bronce, en su fe se recrea,
y, celosa, vigila los márgenes del río
con mirtos andaluces y lirios de Judea.

Córdoba, traspasada de mitos musulmanes,
evocación de un lírico pretérito esplendor,
Córdoba, favorita de los Abderramanes,
sujeta el arrogante caballo de Almanzor.

Cautiva entre perfumes,
tapices y acalifas,
lució la misteriosa belleza de tu cara,
tú fuiste la adorada de todos los califas,
en el mágico ensueño de Medina Azahara.

Córdoba, la silente ciudad de la mezquita,
Córdoba, la cristiana, ciudad de la pureza,
Córdoba, ensimismada, sultana nazarita,
que en sus fontanas gime y entre naranjos reza”.

A continuación, presenciamos la actuación de Carmen Diadema, quien como ya hemos comentado en el apartado de biografías, era también compañera del cineasta en las tablas y muy probablemente ejecutó en este cortometraje un número musical igual o similar a sus actuaciones como bailaora para las salas de espectáculos. En este número, y para nuestro gusto con bastante acierto, la actriz conecta la “realidad” de la plaza y de la indumentaria de diario con la evocación (tal vez una visión idílica del enamorado que la contempla) de un espacio de tendencia minimalista, donde los volúmenes se crean con un sencillo juego de luces y sombras proyectadas por las rejas, elemento arquitectónico por antonomasia del urbanismo andaluz y del cortejo amoroso más costumbrista, frente a los que Carmen, ataviada con un traje de flamenca negro, realiza unos pasos propios de este baile.



[Fig. 101] Fotogramas de *Luna gitana* con la actuación de Carmen Diadema

Recordemos finalmente que el baile flamenco, cuyo origen dudoso parece enraizarse en los tiempos de convivencia y mestizaje cultural de musulmanes y castellanos en el sur de la península, engloba numerosas variedades en base a la presencia y características de los llamados cante, toque y baile, tales como la soleá, las bulerías, las alegrías, las seguiriyas, la farfuga, las sevillanas, los tangos o las cantiñas.

Casares (1999) resalta que

no deja de ser significativa la carencia de documentos acerca de la gestación y primigenia historia del flamenco, porque es muy difícil encontrar en la literatura y en las crónicas alusiones valiosas. Efectivamente, los escritores costumbristas españoles, incluso los del mismo s. XIX, por regla general suelen confundir los estilos flamencos ya posiblemente definidos con otros puramente folclóricos, cuyos giros no han cristalizado en cantes flamencos (p.442).

Y defiende en última instancia que fue el pueblo gitano, sino ya el creador de este estilo, quien lo dotó de entidad una vez asentados en “los márgenes del río Guadalquivir, en los campos y barrios de Jerez de la Frontera, en Cádiz y en sus puertos” (p. 443). Su naturaleza única y su variada extensión por diversas regiones dentro y fuera de España (especialmente en tierras hispanoamericanas), le valieron obtener el rango de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2010 por la UNESCO.

DECOUPAGE

En el catálogo de Filmoteca Española, institución que custodia la cinta original, se indica un metraje de 18 minutos (Heinink y Vallejo, 2009, le atribuyen una duración estimada al alza de 17 minutos), aunque la copia conservada por la misma en formato DVD y consultada por nosotros para este análisis tiene una duración de 16 minutos y 25 segundos. Se trata de una copia digitalizada con una buena calidad de imagen, pero un sonido un tanto deficiente. No se aprecian cortes ni daños en el metraje.

1ª SECUENCIA: TÍTULOS DE CRÉDITO

1ª Escena: Acreditaciones

- 1 Logo de CIFESA. Fundido en negro
- 2 Créditos de producción: “Un film de Juan de Orduña”
- 3 Título
- 4 Créditos actorales
- 5 Créditos de dirección
- 6 Responsables de fotografía
- 7 Música: Juan Quintero y “Córdoba” de Isaac Albéniz
- 8 Pareja de baile: Pharry Sisters
- 9 Créditos de argumento, diálogo y poesía
- 10 Créditos de sonido, dibujos animados y vestuario
- 11 Estudios y laboratorios: Roptence S.A.
- 12 Copia sonora: Madrid Film. Fundido en negro.

2ª SECUENCIA: LA LLEGADA DE LA MODERNIDAD

1ª Escena: El gramófono

- 13 Primer plano del vendedor ambulante, conocido en el pueblo como el “sacamuelas”, tocando una campanilla para anunciar su llegada.
- 14 Plano entero de una mujer asomada en el balcón con ligero contrapicado.
- 15 Plano entero de un grupo de mujeres sentadas. Salen de plano por la derecha.
- 16 Plano de conjunto de una joven que baja presta la escalera de su casa.
- 17 Plano entero de un pozo en la plaza. Los aldeanos cruzan por delante de cámara hacia la derecha.
- 18 Plano americano del protagonista cortejando a su amada en la reja.
- 19 Plano de conjunto del “sacamuelas” con el gramófono y los habitantes del pueblo en la plaza.
- 20 Plano medio corto del vendedor ambulante.
- 21 Plano de conjunto de los habitantes escuchando con actitud guasona al vendedor
- 22 Plano medio corto de una mujer que escucha expectante.
- 23 Plano medio del “sacamuelas” anunciando su producto.
- 24 Plano de detalle del plato del gramófono
- 25 Plano medio del “sacamuelas”.
- Un breve travelling vertical descendente le acompaña mientras baja de una peana y pone en funcionamiento el aparato de reproducción de sonido.
- 26 Plano de conjunto de los espectadores con ligero picado.
- 27 Plano medio corto del vendedor.
- 28 Plano medio de los habitantes riéndose.

- 29 Plano medio largo del vendedor junto al gramófono. Entra en escena el protagonista y un breve travelling horizontal derecho le acompaña hasta colocarse junto al “sacamuelas”.
- 30 Plano medio de los espectadores.
- 31 Plano medio largo de ambos personajes
- 32 Plano de detalle de la bocina o corneta del gramófono.
- 33 Primer plano de una habitante del pueblo asustado.
- 34 Plano medio corto del sacamuelas.
- 35 Plano de detalle de gramófono.
- 36 Plano medio corto de un habitante del pueblo.
- 37 Plano medio corto de una mujer temerosa ante la “magia” del invento.
- 38 Plano de conjunto de los espectadores que huyen asustados del aparato. Un travelling horizontal derecho los acompaña en su huida.
- 39 Plano medio corto del vendedor que intenta calmarlos.
- 40 Plano de conjunto, con suave picado, de los habitantes de nuevo acercándose.
- 41 Plano medio corto del vendedor que coloca un nuevo disco en el aparato.

2ª Escena: El vals (Las Pharry Sisters)

- 42 Plano de conjunto de los habitantes moviéndose tímidamente al son de la música. Sobreimpresión que nos traslada a una escena de ensoñación.
- 43 Plano de conjunto de un patio andaluz. Parejas vestidas de época bailan un vals alrededor de una gran fuente rectangular. La cámara permanece fija.
- 44 Plano de conjunto de los bailarines. En el margen derecho la pareja artística de las Pharry Sisters.
- 45 Plano de conjunto de los mismos bailarines. Las Pharry Sisters se colocan ahora a la izquierda del plano.

- 46 Plano de conjunto del patio desde detrás de la reja.
- 47 Plano entero de las Pharry Sisters. La cámara permanece fija mientras otros bailarines entran y salen del plano.
- 48 Plano cenital del patio y los danzantes.
- 49 Plano entero de las Pharry Sisters haciendo piruetas.
- 50 Plano entero de esta pareja artística. Breves travellings verticales y horizontales las encuadran sus movimientos. Fundido en negro.

3ª SECUENCIA: EL TRIUNFO DE LA TRADICIÓN

1ª Escena: La expulsión

- 51 Plano de conjunto. Los habitantes aplauden alrededor del fonógrafo.
- 52 Plano americano del protagonista en le reja junto a su amada.
- 53 Plano americano de unos habitantes del pueblo portando una guitarra. Al lado está el aparato de sonido. Un breve travelling horizontal derecho encuadra al protagonista, quien entre en el tumulto a codazos hasta colocarse junto al vendedor ambulante.
- 54 Plano medio corto del “sacamuelas”. El protagonista está de espaldas a cámara
- 55 Plano medio corto del protagonista.
- 56 Plano medio largo de ambos personajes con el fonógrafo en medio.
- 57 Primer plano del vendedor que mira triste el disco arrojado al cielo.
- 58 Plano entero del disco girando en el cielo estrellado (animación).
- 59 Plano entero de la luna. El disco se inserta en uno de sus cuernos (animación).
- 60 Plano de conjunto de los vecinos expulsados del lugar por el protagonista.
- 61 Plano medio corto de este personaje
- 62 Plano de conjunto de los habitantes saliendo de la plaza.
- 63 Plano medio corto del protagonista.

- 64 Plano medio de la enamorada en la reja.
- 65 Primer plano del protagonista masculino
- 66 Plano entero de la flamenca saliendo garbosamente por la puerta de la casa.
- 67 Plano medio de los enamorados que dan la espalda a la cámara y miran al cielo.

2ª Escena: Córdoba, el documental poético (recital de Orduña)

- 68 Plano entero de la luna que, mediante un soplado, pone en marcha el disco (animación)
- 69 Primer plano del protagonista que mira ensimismado al cielo
- 70 Plano general de un puente sobre el Guadalquivir en Córdoba. Un breve travelling horizontal izquierdo recorre el cauce del río.
- 71 Plano entero de un portal. Un travelling vertical descendente lo encuadra.
- 72 Plano general del río con el reflejo de la luna
- 73 Plano general de un campanario y una palmera. Un contrapicado acusa su verticalidad.
- 74 Plano de conjunto de unas callejuelas.
- 75 Plano entero de una talla de Cristo en la cruz.
- 76 Plano entero de una escultura.
- 77 Plano general del cauce del río.
- 78 Travelling vertical ascendente que encuadra en plano entero a una pared donde se refleja la sombra de un monumento.
- 79 Traveling horizontal derecho por la fachada de la mezquita (plano de conjunto)
- 80 Plano de detalle de los arcos de su fachada

- 81 Plano de conjunto de las callejuelas
- 82 Plano de detalle de las almenas
- 83 Plano general de otro monumento arquitectónico
- 84 Plano de detalle de las almenas. Breve travelling horizontal izquierdo.
- 85 Plano entero de una escalinata de una iglesia. Un travelling vertical ascendente encuadra el final del campanario.
- 86 Plano general de la fachada de otra iglesia.
- 87 Plano general de las nubes en el cielo. Fundido encadenado

3ª Escena: El flamenco (Carmen Diadema)

- 88 Plano de conjunto de ambos protagonistas delante de un portal. La bailarina adopta la pose para iniciar la danza. Sobreimpresión.
- 89 Plano de conjunto de la gitana danzando, ataviada muy lujosamente, en un escenario bastante minimalista, tan solo ornamentado con la sombra de una reja al fondo. La cámara permanece fija mientras la bailaora se mueve de un margen al otro del plano. Sobreimpresión.
- 90 Imagen general del puente sobre el río Guadalquivir (repetición plano 70)
- 91 Plano de conjunto de unas callejuelas (repetición plano 74)
- 92 Plano entero de la bailaora
- 93 Plano entero de la luna girando el disco (animación)
- 94 Plano de conjunto de unas calles cordobesas.
- 95 Plano de conjunto de otras calles. Sobreimpresión.
- 96 Plano medio corto de la protagonista. Sobreimpresión.
- 97 Plano entero de un campanario. Suave contrapicado.
- 98 Plano de conjunto de la fachada de la mezquita.
- 99 Plano de conjunto de unos faroles de gas. Sobreimpresión.

- 100 Plano entero de la bailaora (cámara fija). Sobreimpresión.
- 101 Plano entero de la protagonista nuevamente ataviada con su traje “cotidiano”.
Repite la postura de inicio de la actuación.
- 102 Plano medio largo de ambos protagonistas besándose.
- 103 Plano entero de la luna que mira con picardía a la pareja para luego desviar la
mirada hacia el cielo (animación).
- 104 Plano medio de la pareja que salen abrazados por el margen derecho
- 105 Plano de conjunto de la plaza. Los personajes abrazados se alejan lentamente
- 106 Plano entero de la luna que engulle el disco (animación). Sobreimpresión
- 107 Plano entero de un corazón atravesado por unas flechas (animación)
- 108 Plano de conjunto de la plaza. Salen de escena los protagonistas. Fundido en
negro.
- 109 Créditos (fin).

Casos especiales

9.5 *En los pasillos del Congreso* de Ricardo García (K-Hito) (1933)

Título original: *En los pasillos del congreso*

Año de producción: 1933

Nacionalidad: España

Director: Ricardo García López (K-Hito)

Guion: Ricardo García López (K-Hito)

Productor: Antonio Goy (SEDA)

Música: Ricardo Yust

Fotografía: Antonio Bellón

Animación: Manuel Moyano y Manuel Espliguero

Productora/Distribuidora: SEDA (Sociedad Española de Dibujos Animados)

Duración: desconocida

Características técnicas: 35 mm, B/N

De este cortometraje animado, escrito y dirigido por Ricardo García López en 1933, e inacabado según Emilio de la Rosa (1999), apenas se conservan dos minutos de duración (concretamente 89 segundos). La cinta, custodiada por Filmoteca Española, ha sido visionada por nosotros en dicha institución, aunque editó en formato DVD (*Del trazo al píxel. Un recorrido por la animación española*) en el 2015, facilitándose aún más su acceso a través del canal público de Youtube de la plataforma Historia del Arte 2.0.

Desconocemos el metraje original de esta sátira política sobre el primer mandato de Manuel Azaña como presidente del gobierno republicano, en la cual también se caricaturiza y ridiculiza a otros políticos del momento como José María Gil Robles, Alejandro Lerroux, Álvaro de Figueroa y Torres, conde de Romanones, Fernando de los

Ríos, Álvaro de Albornoz, Gil Maura o Indalecio Prieto³⁴³; pero nos aventuramos a sugerir, en comparativa con otros cortometrajes de animación de la época -no conservados pero sí documentados por Heinink y Vallejo (2009)- que su extensión pudo ser de una bobina, es decir, de aproximadamente algo menos de diez minutos. Ciertamente, de ser acertada nuestra hipótesis, se conservan muy pocas escenas del filme, computándose además solamente en veinte segundos la actuación musical que ha llegado hasta nuestros días. Por esta razón, y ante la imposibilidad de confirmar qué porcentaje de metraje está protagonizado por el canto o la danza (la copia además carece de sonido), hemos decidido no someter esta cinta a un análisis pormenorizado, resolución que se reafirma en su pertenencia a la categoría de animación cinematográfica.

Aun así, nos parece interesante dedicar unas líneas a esta producción de Ricardo García López, más conocido como K-Hito (un pseudónimo adoptado por sí mismo de forma humorística al considerarse “el emperador de la historieta española”, al estilo del emperador japonés coetáneo Hirohito). Y es que, verdaderamente, este jienense está considerado uno de los pilares del primitivo cine de animación en España, además de una figura clave en la prensa satírica de su tiempo³⁴⁴.

³⁴³ Si nuestra memoria e interpretación de las caricaturas no nos falla, las personalidades políticas que protagonizan esta cinta en orden de aparición son: Manuel Azaña estrechándole la mano al socialista Indalecio Prieto, quien ejerciera entonces de ministro de Hacienda y con quien conversa con la complicidad propia de un amigo; Alejandro Lerroux (fundador del Partido Republicano Radical) que camina altivo por los pasillos; el recordado por su simpatía Miguel Maura, procedente de la derecha republicana y ministro de la Gobernación durante el gobierno provisional de 1931; el barbudo Fernando de los Ríos (ministro de Justicia) bailando junto a Azaña, el ministro de Fomento, Álvaro de Albornoz, y otro personaje de dudosa identificación; y finalmente un ya mayor Álvaro Figueroa y Torres, conde de Romanones, político monárquico, empresario y terrateniente madrileño, que medió entre Alfonso XIII y el comité revolucionario para pactar el traspaso pacífico al gobierno provisional de la II República (tal vez de ahí el gesto de estar ojo avizor en las instalaciones del congreso).

³⁴⁴ Ricardo García realizó a lo largo de su trayectoria profesional más de diez mil caricaturas, además de una considerable obra literaria (fue muy alabado como articulista de temas taurinos) y una profusa carrera periodística, participando en revistas y semanarios como *La Traca*, *El chorizo japonés*, *Gutiérrez*, *El guante blanco*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *Le journal*, *Pinocho*, *El Debate*, *Ahora y Gracia* y *justicia* donde ridiculizaba constantemente a Azaña. Además, fundó dos revistas infantiles, *Macaco* y *Macaquete*, siendo la primera una de las más importantes de España antes de la embrutecedora Guerra Civil (*Diccionario bibliográfico español* [versión electrónica]. Madrid, España: Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/>).



[Fig. 102] Fotograma con Manuel Azaña e Indalecio Prieto



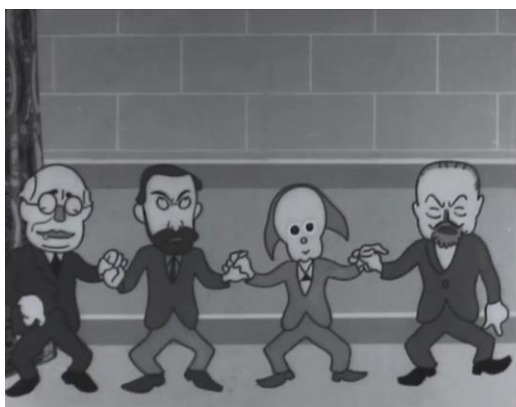
[Fig. 103] Fotograma de Miguel Maura

Cuando en 1931, Ricardo García fundó junto a Joaquín Xaudaró y Antonio Goy la SEDA (Sociedad Española de Dibujos Animados), asociación a la que se sumaron poco más tarde otros nombres como Antonio Bellón, José López Rubio, Manuel Alonso o Ricardo Yust, la industria del dibujo animado apenas se había desarrollado en el territorio español por diversas razones como, por ejemplo, la falta de infraestructura y utillaje especializado, la censura y, especialmente, la fuerte competencia de títulos procedente de los Estados Unidos (Marcos Molano, 2002). De hecho, en opinión de Candel (1993) la SEDA “más que una sociedad en sentido estricto del término era más bien un grupo de amigos llenos de entusiasmo y buena voluntad pero un tanto desorganizados” (p.23). Y más o menos así debió de ser ya que, a pesar de haber filmado varias cintas en aproximadamente dos años (*Falsa noticia de futbol*, *La vampiresa morros de fresa*, *Serenata*, *Un drama en la costa*, *El Rata primero* y *Francisca, la mujer fatal*, todas ellas escritas y dirigidas por K-Hito) tras la muerte de Joaquín Xaudaró³⁴⁵ en abril 1933 se generó un cisma a causa de una diferencia de opinión en cuanto a la línea creativa que debía continuar el equipo. En este sentido, López Rubio apostaba por seguir el estilo de influencia norteamericana imperante en la época, mientras que K-Hito -siguiendo las aportaciones de Martínez de la Rosa

³⁴⁵ La primera película de animación en España fue realizada por Fernando Marco a través de la editora Mosquito Films bajo el título de *El toro fenómeno* (1917), una parodia sobre la fiesta popular lamentablemente perdida, pero, puesto que este realizador no parece dirigiese más proyectos similares, se considera a Joaquín Xaudaró como el iniciador de este formato en España gracias a *La fórmula del Doctor Nap* y *Aventuras de Jim Trot*, fechadas entre 1917 y 1921. Igualmente, Xaudaró es el responsable de varias caricaturas animadas que cerraban los noticiarios de Publi Cine.

recogidas en Martínez Barnuevo (2003)- prefería “un tipo de dibujo duro y no redondeado, sus personajes característicos, diferentes de modelos impuestos y la huida de la utilización de animales humanizados en sus películas, era el planteamiento como respuesta al dibujo animado americano” (p. 391), una línea que en cierto sentido se puede observar en este sencillo cortometraje, alejado de posibles trazos infantiles y que no esconde una clara y directa burla de algunos de los miembros de mayor presencia pública durante el gobierno provisional de la II República.

Y es que los autores, pertenecientes al equipo de humor gráfico del diario *ABC* y de pensamiento conservador y monárquico, nos narran en esta cinta los ires y venires, con gestos astutos y guiños maliciosos a los espectadores, así como parece ser algún que otro cotilleo, el discurrir de los políticos en los corredores del congreso; incluyéndose incluso una escena de baile, que dicho sea de paso recuerda (y no creemos que sea una coincidencia banal) a las danzas tradicionales rusas masculinas, una cultura claramente denostada a causa de sus regímenes políticos por las tendencias derechistas de la época y aún, sorprendentemente, de la nuestra.



[Fig. 104] Fotograma del baile (de izquierda a derecha) con Manuel Azaña, Fernando de los Ríos, Álvaro de Albornoz y otro político sin identificar que nos recuerda a Lenin.

9.6 *Radio RCA* de Enrique Ferrán “Dibán” (circa 1935)

Título original: *Radio RCA*

Año de producción: 1935

Nacionalidad: España

Director: Enrique Ferrán “Dibán”

Música: (no identificada)

Dibujantes: Parera y Serra

Animación: Casañas

Productora/Distribuidora: Emelco (confusión)

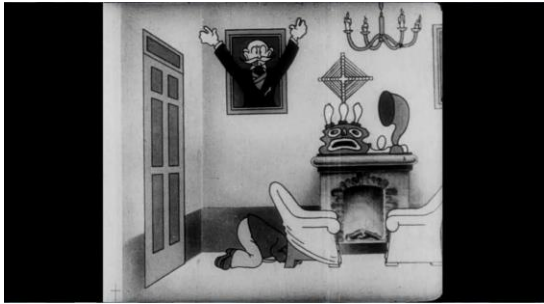
Duración: 2 minutos aproximadamente

Características técnicas: 35 mm, B/N

Esta pequeña joya del cine publicitario español, ideada y animada por el médico de profesión y dibujante de vocación Enrique Ferrán, más conocido por el acrónimo autoimpuesto de Dibán (formado a raíz de los vocablos “dibujos” y “animados”), no podía quedar excluida de nuestro corpus a pesar de pertenecer a la categoría de la animación cinematográfica. Su buena hechura y la confluencia en su interior de tres interesantes áreas temáticas del momento: los inicios de nuestro cine de animación, el desarrollo de las técnicas publicitarias y la manifestación comedida del erotismo o la liberación sexual; bien merecen dedicar unas líneas a este cortometraje de apenas dos minutos que fue recuperado y restaurado desde su nitrato original para la muestra colectiva *Del trazo al píxel. Más de cien años de animación española*³⁴⁶.

³⁴⁶ Este proyecto coproducido por el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) y el A/CE (Acción Cultural Española) ha recuperado una selección de películas animadas en distintas técnicas y datadas desde inicios del siglo XX hasta la actualidad.

Tal y como su propio nombre indica, *Radio RCA* promociona la calidad de los aparatos radiofónicos de la compañía Radio Corporation of America, una marca registrada de gran popularidad entre las décadas de 1930 y 1950, famosa por su fabricación de alta calidad, sus innovaciones tecnológicas y sus diseños estilizados y que, hoy en día, diversificados sus servicios, sigue siendo una destacada empresa del sector de las telecomunicaciones.



[Fig. 105] Fotograma del viejo salón en *Radio RCA*

En el anuncio realizado por Dibán en torno al año 1935, un hombre de mediana edad, trazado al estilo de las creaciones del estadounidense de origen austriaco Max Fleischer (padre, entre otras criaturas, de Popeye y Betty Boop), llega

a su hogar y se dispone deseoso a relajarse en su butaca escuchando la radio. Sin embargo, los continuos problemas técnicos de un primer aparato de marca desconocida le conducirán a refugiarse debajo del asiento hasta que una mano mecánica lo rescata y lo transporta atemorizado a otra estancia donde, gracias al avanzado sistema de sonido de RCA (la sensación de modernidad se desprende también de la comparativa del mobiliario y la decoración entre cada habitación), podrá finalmente disfrutar desde la comodidad de su asiento de tres composiciones musicales que, entendemos escucha de forma tan nítida y evocadora, que le invita a soñar con los intérpretes y bailarines de dichas canciones. Estas actuaciones son, por supuesto, la razón de considerar este cortometraje como musical, pero antes de dar algunas pinceladas sobre ellas, introduciremos primero unas líneas explicativas de en qué situación se hallaban el cine de animación y el publicitario en estas fechas.



[Fig.106] Fotograma de *Radio RCA* como icono de la modernidad

En lo referente al estado de la animación española de los años treinta, y centrándonos en la figura de Enrique Ferrán a fin de no extendernos demasiado en un contenido que también hemos tratado en el análisis de *Luna gitana*, nos

encontramos que, tras los pasos de algunos pioneros como Fernando Marco, creador en 1917 de *El toro fenómeno* para la productora Mosquito Films, una parodia de la Fiesta Nacional que -según Candel (1993)- se estrenó con mucho éxito en el cine Royalty de Madrid, aparecen los primeros intentos de producir cine de animación de una manera estructurada y continua como ejemplifican la fundación de S.E.D.A. (Sociedad Española de Dibujos Animados) en 1932 por parte de Joaquín Xaudaró, Antonio Got y Ricardo García K-Hito o en 1938 la de Hispano Grafic Films por el equipo de dibujantes e historietistas formado por Salvador Mestres, José Escobar, Joaquín Muntañola, Francisco García Vilella y Abadal, y Cayetano Cornet. Igualmente, ya terminado el conflicto bélico, Alejandro F. de la Reguera constituye en Barcelona en 1940 la empresa Dibsono, en la cual colabora Enrique Ferrán junto a otros artistas como Federico Sevillano, Francisco Tur, Guillermo Fresquet o Armando Tosquellas. En esta, Dibán participó en la ejecución de títulos como *S.O.S. Doctor Marabú*, *El rapto de luz*, *El viejo Don Sueño*, *Don Cleque va de pesca* o *El aprendiz de brujo*. Además, encontramos la firma de este dibujante en la serie *Garabatos*, una revista humorística animada muy innovadora en su momento, activa entre 1942 y 1945, en la cual, además de la caricatura en la portada de cada número de alguna personalidad famosa de la época que daba nombre a esa edición, se incluían otras caricaturas, gags e historietas. Para ella, Enrique Ferrán -junto al equipo compuesto por las firmas de Juan Ferrandiz, García Espluga, Yllla y Paz- realizó, entre otras, la

historieta animada “Trucos cinematográficos” de *Garabatos Oliver Hardy* en 1943 o “Fantasías de poeta” para *Garabatos Manolete* en 1945. Por otra parte, Candel (1993) lo sitúa tras la guerra desarrollando filmes animados de cariz didáctico vinculados con la disciplina médica como *La circulación de la sangre* (1945), *Fisiología de la audición* (1947) o *La excursión al laberinto: oxigenación del sistema respiratorio* (sine data). Finalmente -según este autor- Dibán cerrará su trayectoria como realizador (ejecutaba los bocetos en la sección de fondos) con el proyecto de largometraje para Estela Films en 1949 de *Cenicienta*, una producción que al final se estrenó bajo el título de *Érase una vez* puesto que coincidió con la creación homónima de Walt Disney, un gigante que por supuesto ganó la batalla legal a la entonces casi insignificante empresa española (hoy la productora de cine en activo más antigua del país y por cuyas filas han pasado cineastas de la talla de Fernando Fernán Gómez, Luis García Berlanga, José María Forqué, Mario Camus o José Luis Cuerda), pero que quizás dio pie a que la cinta española hubiera de reinventarse para diferenciarse de su competidora norteamericana en las salas. Esta situación dio lugar a un cambio en la apuesta inicial del proyecto, creándose una versión distinta del cuento de Perrault, donde un mago y un gato llamado Ulises liberan a la protagonista de los abusos de la madrastra y hermanastra, y en la que José Escobar añadió pasajes humorísticos. Además, su director, Cirili-Pellicer, con un guion de José María Aragay y Javier González Álvarez, ambientó la historia en la época renacentista. El resultado, aunque tal vez no alcanzó la perfección técnica y estética soñada inicialmente por el cineasta, fue una original producción galardonada en la Bienal de Venecia. Una inesperada pero sorprendente creación dentro de la historia del cine de animación español.

Sin embargo, volviendo a la figura de Enrique Ferrán, más bien poco se conoce de sus primeros trabajos, en los cuales experimentaba con la animación en encargos de tipo publicitario; una vertiente que, según Aguilar y Cabrerizo (2021), también desarrollaron

dibujantes como Josep Serra Massana o Fernando Perdegüero (“Mendo”) durante el periodo de la II República. En esta línea, nos resulta interesante el texto de Sánchez Galán (2010) ya que, a pesar de que su aportación sobre el título que nos ocupa se limita a referenciarlo, nos brinda en pocas páginas un panorama bastante completo de la importancia -hoy día aun poco investigada por la falta de fuentes- que el cine publicitario tuvo en las décadas de los años veinte y treinta.

En este sentido, Sánchez Galán (2010) nos recuerda que la primera filmación con intenciones comerciales fue *Les Laveuses* de Alexander Promio de 1896, en la cual se promocionaba el jabón Sunlight de la casa Lever, modernizando así una costumbre ya enraizada en el siglo XIX de colocar en las vitrinas de teatros y otras salas de espectáculos y entretenimiento rótulos o productos comerciales, siendo también bastante frecuente que se proyectaran anuncios mediante el uso de la linterna mágica. Además, esta misma autora recupera la publicación datada en 1931 de R. Bori y J. Gardó, *Tratado completo de publicidad y propaganda*, un manual de formación para publicistas donde ya se enseñaban algunas pautas para aprovechar los medios cinematográficos, poniendo por tanto de manifiesto cómo las marcas comerciales eran bien conscientes del filón económico que les brindaba la publicidad en los descansos de los programas de las salas de cine.

Según los costes que se pudieran asumir, las empresas dispusieron desde los años veinte de diversos formatos para promocionar sus mercancías, desde los más complejos -seguimos a Sánchez Galán (2010)- “filmes documentales”, los cuales escondían su intencionalidad comercial bajo argumentos narrativos como el proceso de fabricación de un producto o su método de uso al estilo de algunos títulos filmados por Ramón Baños³⁴⁷

³⁴⁷ En esta misma línea se sitúan en la época las realizaciones de Antonio de Padua Tramullans, *Fábrica de galletas Patria* y *Fábrica de Conservas El Negrito* (se desconoce la fecha exacta de su producción); las de

en 1929 como *Fábrica de cerveza El Águila* o *Catalana de Gas* (i) *electricidad de Barcelona*; hasta los más sencillos clasificados como “composiciones”, películas publicitarias de escaso minutaje con fines estrictamente comerciales que podían tener, como es lógico, distinta factura y duración

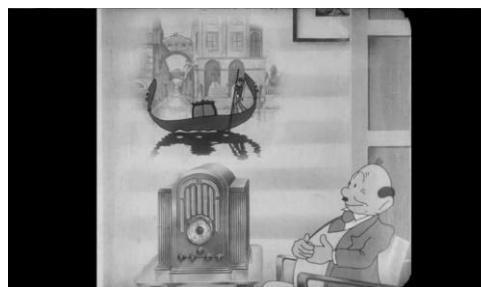
Las obras realizadas expresamente para un anunciante, generalmente de duración superior a un minuto, recibían el nombre de ‘películas publicitarias’, y a veces incorporaban, incluso, una cabecera y títulos de crédito específicos. Por otro lado, si el anuncio era de 30 segundos, se le denominaba “‘filmlet’”. En este caso las historias no siempre eran originales, y el anunciante podía ahorrarse una buena cantidad de dinero optando por utilizar imágenes e historias diseñadas para otras creatividades. Años más tarde esta fórmula se convirtió en un género específico y recibió el nombre de ‘prefabricado’. El prefabricado duraba sólo 15 segundos, y siempre estaba compuesto por imágenes ya filmadas que el anunciante elegía de un catálogo. A dichas imágenes se le añadían unas colas con el nombre del producto y de ahí se pasaban directamente al circuito de exhibición (p. 87).

Como punto medio entre ambos formatos, se encontraban las llamadas “publicidades colectivas” como es el caso de *Los apuros de Octavio* de los hermanos Mauro y Víctor Azcona (1926), o los “filmes siluetados” o “humorismos”, cintas de metraje bastante moderado que disimulaban sus propósitos mercantiles tras historietas cómicas.

En el caso de *Radio RCA* podríamos considerarla como una “película publicitaria”, con la diferencia de que sus protagonistas no son intérpretes reales sino dibujos animados, mas se trata de una apreciación personal, puesto que esta autora especializada en la materia apenas dedica unas páginas al cine de animación, restringiendo sus comentarios a las dudas existentes sobre cuál pudo ser la primera cinta de dibujos animados (tampoco

Agustín García Carrasco, *Crac y compañía* (1923), o las de Andreu i Moragas, *Fabricación de mayólica de Manises* (1923) y *Fabricación de Muebles curvados* (1924)

conoce con certeza cuál fue la primera productora dedicada al área publicitaria) y nombrando a otros profesionales que, al igual que Dibán, se iniciaron en la animación realizando spots durante los años treinta como, por ejemplo, Manuel Alonso Aniño, José María Maortua, Arturo Ruiz Castillo, Antonio Bellón, Carlos Tauler o Arturo Moreno. Entre ellos, destaca Josep Serra Massana con filmes -datados aproximadamente entre 1932 y 1936-



[Fig.107] Fotograma del protagonista de *Radio RCA*

como *Calzados Royalty*, *Colorete en polvo Tabú*, *Máquinas de coser Alfa*, *Cigarrillos Winchester*, *Cerebrino Mandri*, *Pinturas El Pato*, *Alimentos de régimen Casa Santueri*, *Polvos higiénicos Calver*, *Impermeable El Búfalo* y *Calcetines Moltfort's*.

Por otra parte, ya en los años de la posguerra y a pesar de la carestía de medios y del descenso natural en los niveles de consumo, se mantuvo esta tendencia de hacer publicidad animada, tal y como nos muestran las creaciones de la CEIDA (Compañía Española Internacional de Dibujos Animados), fundada por Joaquín Muntañola y Josep Escobar, y de cuyos talleres salieron anuncios en las temporadas de 1940 y 1941 como *En busca del príncipe* para la Unión Suiza de Relojería, *Al mal tiempo...* para el Instituto Bayer o un cortometraje publicitario de autoría desconocida diseñado para la empresa Dentiflor.



[Fig. 108] Fotogramas de las actuaciones musicales de jazz y danza exótica de *Radio RCA*

Finalmente, nos gustaría dedicar unas líneas a reflexionar en torno a uno de los aspectos que, sin duda, llama más la atención al visionar este cortometraje: la danza de una bailarina exótica con los pechos al aire que encabeza el cartel de actuaciones de *Radio RCA*.

Como mencionábamos anteriormente, el cartel se compone de tres brevísimos números musicales. Por un lado, esta danzante ligeramente vestida que se mueve sinuosa entre arquitecturas características de la India; por otro, un grupo de jazzistas afroamericanos, todavía representativos del modelo burlesco estereotipado del hombre de raza negra que bailan al ritmo de la música; y, como cierre, la imagen de una góndola deslizándose por un canal de la hermosa Venecia al son de la composición “Barcarola”³⁴⁸, creada en 1881 por Jacques Offenbach para su famosa ópera *Los cuentos de Hoffmann* y cuya duración se extiende un poco más allá de esta ensoñación hasta el fundido en negro con que finaliza la animación. El hecho de que se reaprovechara esta última pieza musical nos

³⁴⁸ El término italiano de *barcarola* se utilizaba originariamente para aludir a aquellas canciones folklóricas que, ya desde el siglo XVIII, interpretaban los gondoleros venecianos con un ritmo reminiscente a su remar, en un tempo moderato y con un compás de 6 por 8.

hace pensar que debió hacerse otro tanto con las dos anteriores, así como con la sintonía de fondo durante los créditos, ya que, además de que en estos no se deja constancia de unos responsables directos de la parte musical del filme, sería una medida que abarataría notablemente los costes de la realización. Lamentablemente, no hemos sido capaces de identificarlas.

Pero, retomando el gesto de lo que podría a priori parecer un exceso de sensualidad en la danza de la joven india, concluiremos esta reseña perfilando sucintamente qué percepción y valores tenía al menos una parte de la sociedad española del momento sobre el desnudo y sobre el erotismo. En este sentido, recomendamos la lectura de Isabelo Herreros, *La conquista del cuerpo*, en la cual se describe con más o menos detalle (y calidad literaria) la visión que del cuerpo y de la sexualidad se construía desde algunas revistas, ciertas artes plásticas o determinados audiovisuales en la Europa de los años veinte y treinta del pasado siglo.

Centrándonos en las producciones relacionadas con lo cinematográfico, y recuperando algunas ideas expuestas en el capítulo del contexto, encontramos ciertas contradicciones según los autores consultados al respecto de la tolerancia o permisividad -expresada a través de las medidas censoras- que la mentalidad dominante del momento tenía sobre algunos temas de índole moral en torno a la sexualidad como la infidelidad matrimonial, la prostitución o el erotismo. En líneas generales, sabemos que la II República reconocía la libertad de expresión y prohibía expresamente cualquier norma que limitará o prohibiese dicha libertad (artículo 34 de la Constitución española de 1931); no obstante, en la práctica las distintas organizaciones gubernamentales desplegaron una serie de

mecanismos censores³⁴⁹ que, en el área de la cinematografía, se encargaban de autorizar, prohibir u ordenar cortes previos en las películas (Paz y Montero, 2010).

Así, investigaciones como las de Caparrós (1977 y 1981), caracterizadas tal vez por una valoración un tanto más idílica de los tiempos republicanos, y a pesar de que no obvian la existencia de pautas legales constrictivas como, por ejemplo, el Decreto Oficial del Gobierno de la República de 25 de octubre de 1935 según el cual no podían exhibirse públicamente aquellos filmes que “traten de desnaturalizar los hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria”, giran su discurso en torno a aquellas producciones que reflejaban temas polémicos o ambiguos para la época y que, con mayor o menor facilidades y éxito, sí se proyectaron en las pantallas comerciales, trasluciendo así la tolerancia social hacia estos temas. Sería este el caso de títulos como *El hombre que se reía del amor* y *Susana tiene un secreto*, ambas realizadas por Benito Perojo en 1933 y que deliberaban en tono satírico -aunque moralizante- sobre la permisividad amorosa en las clases altas; del drama folletinesco de *La bien pagada* de Fernández Ardavín (1935) o de la afortunadamente recuperada comedia musical *¡Abajo los hombres!* de José María Castellví (1935)³⁵⁰, en cuya trama de constantes insinuaciones eróticas la sobrina de un rico propietario tiene la posibilidad de heredar un barco, el “Eva”, a cambio de la promesa de profesar un odio eterno a los individuos de sexo masculino. Ahora bien, este autor también se hace eco de aquellas cintas prohibidas por sus excesos como fue el caso de *El paraíso recobrado* o *El Edén de los naturistas* de Xavier Güell (1935), una producción influida por los documentales

³⁴⁹ La Ley de 18 de junio de 1931 centró en Madrid, a través de la Dirección General de Seguridad, y en Barcelona, a través del Gobierno civil, el poder censor; mientras que el 3 de mayo de 1935, ya durante el mandato del gobierno radical-cedista, se aprobó un nuevo Reglamento de Espectáculos que daba a la Dirección General de Seguridad de Madrid la competencia exclusiva en esta actividad para todo el territorio de la República, complementada con la facultad de los gobernadores civiles y alcaldes para los casos especiales.

³⁵⁰ Aunque el historiador se lamenta en 1981 de la pérdida de esta cinta, basada en la opereta *S.O.S* de Pierre Clarel, afortunadamente fue recuperada y restaurada por la Filmoteca de Zaragoza en 1996.

alemanes sobre el nudismo y que fue prohibida por el gobernador civil de Barcelona. Sobre ella añade Gubern (1977) que

en este título prometedoramente hedonista intervinieron bellas muchachas, como Mary Cortés y Miss Cataluña 1935 (Antoñita Arquer), además de un elenco de *girls* de revista. Para valorar cabalmente la presumible exaltación naturista de esta propuesta neopagana, debe recordarse que algunos films europeos de esta tendencia habían sido proyectados ya en España, como el documental alemán *Desnudismo*³⁵¹ exhibido por Studio Nuestro Cinema el 7 de marzo de 1935 (p. 104).

Asimismo, los filmes que versaban en torno al divorcio (proceso que no tiene necesariamente que relacionarse con la sexualidad, aunque con frecuencia sí lo está, bien sea por un tema de infidelidades o bien de insatisfacción) despertaron controversias entre críticos y espectadores. Algunas producciones explotadas en su vertiente cómica como *¿Quién me quiere a mí?* de Luis Buñuel (1936), protagonizada por la Shirley Temple española, Mari-Tere, gozaron de una buena aceptación; mientras que otras como por ejemplo *Madrid se divorcia* de Alfonso de Benavides (1934) tuvieron problemas judiciales antes del estreno. De esta, recoge Gubern (1977) las dificultades sufridas a través de una reseña publicada en la revista *Cinegramas* el 2 de diciembre de 1934, que hacía eco de la sentencia judicial, bajo el título de “Madrid se divorcia (Gente conocida)” y que dice así:

³⁵¹ El naturismo (*Freikörperkultur*, en alemán) arraigó con fuerza en la cultura germana desde inicios del siglo XX, ligado a la intencionalidad de alejarse de las grandes urbes y de contactar íntimamente con la naturaleza, no solo como un medio para preservar la salud y la ecología, sino también con un interés sociopolítico de igualar a los seres humanos eliminando las barreras en ocasiones creadas por las creencias ideológicas, sociales o culturales y que se manifiestan a través de nuestras vestimentas. El cine alemán se hizo promotor de estas ideas a través de películas como *Wege zu Kraft und Schönheit* (*El camino de la fuerza y la belleza*) de Wilhelm Prager (1925), un canto a la educación y la conciencia corporal a través de la gimnasia, el deporte y la danza, que recorre desde la Antigua Grecia hasta la actualidad la importancia de estas actividades, así como del contacto con el aire fresco, el agua y el sol. Aunque el gobierno bávaro solicitó la prohibición de esta cinta por sus posibles influencias perniciosas entre los más jóvenes, el Reich negó tal petición al considerar que solamente se trataba de una producción de tipo documental sobre el surgimiento y desarrollo de la gimnasia de masas.

La película de las 1000 representaciones. Esta película, popularísima ya en los Tribunales de Madrid por el cúmulo de escándalos, incidencias y procedimientos a que ha dado lugar, va a ser, por fin, estrenada en breve, merced a la resolución dictada por la Sala I de esta Exma. Audiencia, que en sentencia hoy firme, de 4 de octubre pasado, reconoce la posesión y propiedad de la misma a don J.G. Mayorga, para su explotación en España y Portugal. Tanto se ha hablado y comentado de esta película, donde se ven personas muy conocidas en sociedad, que su estreno se espera como el acontecimiento cinematográfico del año (*Cinegramas*, 2).

Curiosamente, el filme se estrenó con el provocador eslogan publicitario “¿Puede una mujer enamorada de su marido serle infiel sin ser culpable?”

Ahora bien, y a pesar de sostener también algunas de estas ideas, otros especialistas como Paz y Montero (2010) sacan a colación diversos títulos, organizados en ejes temáticos o puntos de mira de la censura oficial como la revolución comunista, la guerra de Abisinia, la liberación del General Sanjurjo u otros contenidos que podían dar lugar a discrepancias con los diplomáticos internacionales, que fueron total o parcialmente censurados por no considerarse convenientes³⁵². Muchas otras veces la censura era de orden moral y afectaba a filmes en cuya trama había más carga erótica de aquella considerada socialmente aceptable para los valores de la ciudadanía española, de forma que no llegaron nunca a las salas o lo hicieron con un metraje mutilado. A este segundo grupo pertenecen creaciones extranjeras como *La mujer desnuda* de Jean-Paul Paulin (1932), *Éxtasis* de Gustav Machatý (1933), *La mujer del puerto* de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla (1934), *Flor de noche* de Louis Valray (1934), *Hermano contra hermano* de Jean de Marguenat (1934) o *Venganza gitana* de Jacques de Baroncelli (1935) o nacionales como la ya citada *¡Abajo los hombres!*, de la cual Paz y Montero (2010) -tras la lectura de las

³⁵² Estos filmes acostumbraban además a ser clasificados como “no aptos para señoritas” o “para mayores de 18 años”.

recomendaciones del censor publicadas en el Boletín Oficial de Navarra del 28 de enero de 1936-, comenta:

Cuando el protagonista dice: ‘niñas vayan al salón’, las tijeras tuvieron que cortar la expresión ‘niñas’, por si daba lugar a equivocaciones. Una de ellas comenta que había tenido 50 novios y que estaba martirizada. La censura permite lo de los novios, pero suprime cómo se encuentra la mujer. También se redujo a la mitad la escena en la que un marinero va saliendo de los camarotes de las pasajeras y se le ve como va perdiendo fuerzas ‘por el exceso de goce’ (p. 386).

Por último, cabe tener presente que la cinematografía anarquista -seguimos principalmente a Martínez Muñoz (2008)- también reflexionó sobre estos temas (la explotación social manifestada a través de la prostitución, los estrictos roles de género exteriorizados en los casos de adulterio, la libertad expuesta a través del cuerpo desnudo...) y lo hizo desde un tono más serio y comprometido socialmente, tal y como ejemplifican títulos del estilo de *Barrios bajos* de Pedro Puche (1937). Ahora bien, y a pesar de que estos filmes variopintos reflejan una ideología libertaria, estas producciones tampoco podían escapar del pensamiento mayoritario propio de su tiempo. En este sentido, nos resulta interesante la publicación *Invertidos y rompepatrias. Marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el estado español (1868-1982)* de Piro Subrat, quien dedica varias páginas a explicar cómo se entendía en la década de los treinta la liberación sexual por los sectores más izquierdistas de la sociedad española, en los cuales -con algunas excepciones- seguía imperando unas perspectivas patologizantes o estigmatizantes sobre aquellas tendencias distintas a la heterosexualidad. De forma similar, es común leer comentarios ensalzadores del tratamiento del desnudo en películas como *Carne de fieras* de Armand Guerra (1936), donde el personaje de Marlène Grey baila desnuda en una jaula de leones como parte de un espectáculo circense, hecho que

ha sido definido por algunos críticos e historiadores como una muestra de liberalidad (el desnudo no se nos ofrece mediante planos fugaces sino a través de secuencias completas y claramente intencionadas), mas desde nuestra mirada actual -y sin discutir por ello la belleza de la escena- bien podría interpretarse como una muestra de cosificación del cuerpo femenino.

En definitiva, aunque el nivel de tolerancia o aceptación de estas nuevas maneras de entender el cuerpo, la sexualidad o el matrimonio, entre otros aspectos, no fue ni mucho menos generalizado en toda la sociedad española de la época, el hecho de que estos temas se tratasen de manera más o menos cómica y justificada en las producciones del momento -incluso en los anuncios publicitarios- revelaba un cierto aire de modernidad que desde luego sería impensable pocos años después, tras la instauración del régimen franquista. Unos años en que casi con total seguridad la danzarina de *Radio RCA* hubiese hecho su actuación con un atuendo más calentito, al menos, claro está, en las esferas públicas.

9.7 *Elai-Alai* de Nemesio Sobrevila (1938)

Título original: *Elai Alai*

Año de producción: 1938

Nacionalidad: España

Director: Nemesio Sobrevila y José María Beltrán (sin acreditar)

Guion: Nemesio Sobrevila

Productor: Antonio Goy (SEDA)

Música: coros de Eresoinka Elai-Alai dirigidos por Segundo Olaeta y armonización de Joseba Olaizola (Filmoteca Española recoge en su ficha de catalogación el nombre de todos los participantes, así como de las canciones y danzas interpretadas).

Productora/Distribuidora:

Duración: 14 minutos

Características técnicas: 35 mm, B/N

Este filme, rodado en territorio francés por el cineasta español Nemesio Sobrevila en 1938, muestra las actuaciones musicales del grupo artístico homónimo -fundado en Gernika en 1925 por Segundo de Olaeta- entonces director de la banda de música de la Villa Foral. Las imágenes rodadas en estudio -según Del Amo e Ibañez (1996) se comenzaría la grabación en Radio 31 y se desarrollaría casi en su totalidad en los estudios Gramond, finalizándose su montaje en los Laboratorios L. Maurice, todos ellos sitios en

París³⁵³- se alternan con otras de naturaleza documental, algunas extraídas de *Guernica*, un título filmado por Nemesio Sobrevila y José María Beltrán³⁵⁴.

Las actuaciones en torno a los cantos y danzas tradicionales del País Vasco ocupan gran parte del metraje de *Elai Alai* (algo más del 60 por ciento), cuya totalidad es de 24 minutos, al menos en las copias visionadas por nosotros y custodiadas por Filmoteca Vasca y Filmoteca Española que, a su vez, proceden -en opinión de Heinink y Vallejo (2009)- de la restauración llevada a cabo por la Cinémathèque française sobre una copia depositada por el propio Sobrevila, a la cual se le ha superpuesto el sonido en algunos fragmentos.

En dicha ficha se recoge asimismo con detalle tanto el equipo técnico y artístico como el contenido de cada uno de los números musicales de las llamadas Alegres Golondrinas, los cuales acompañan las trágicas fotografías de la ciudad vizcaína antes y después de los bombardeos, intercalándose también algunos planos del



[Fig. 109] Fotograma de *Guernica*. La ciudad tras los bombardeos de abril de 1937

cardenal Verdier, arzobispo de París y mecenas del grupo durante sus giras por el país galo para denunciar los crueles actos de los ejércitos fascistas, y unas imágenes finales sobre unos niños vascos despidiéndose de sus familias y pasando una revisión médica antes de ser embarcados hacia diversos destinos europeos para su supuesta protección³⁵⁵.

³⁵³ Después de actuar la asociación infantil el 28 de enero de 1938 en el teatro Marcellin Berthelot de la Rue Dominique de París, se procedió a la grabación en los citados estudios, continuando después la gira en otros tantos teatros de París, en El Gran Casino de Biarritz y en otras ciudades de Bélgica y Francia (Cava Mesa, 2014).

³⁵⁴ Aunque no se ha acreditado con certeza la participación de este último, según Del Amo e Ibañez (1996) pudo haber sido el responsable de parte del rodaje y el montaje.

³⁵⁵ Lamentablemente, las imágenes esperanzadoras del final (procedentes de *Guernica*) con la estela en el mar y el agua batiendo la orilla no se correspondieron con una infancia feliz para muchos de aquellos niños, quienes huyendo de los horrores de la Guerra Civil hubieron de enfrentarse sin sus familias a otras penurias, tal vez mayores, durante los cinco largos años de la II Guerra Mundial.

Recordemos que esta cinta fue encargada por el gobierno vasco como material propagandístico para que desmintiese la imagen de su pueblo proyectada por el ideario franquista.

Nos encontramos, pues, ante un cortometraje del año 1938, de producción española, custodiado en diversas instituciones públicas del territorio nacional (los Archivos del NO-DO³⁵⁶ también albergan una copia) y en el cual la categoría de lo musical se descubre como una protagonista indiscutible. Entonces, ¿cuál ha sido nuestro motivo para no desarrollar un análisis pormenorizado de esta interesante producción, pero sí mantenerla dentro de nuestro corpus de estudio? Sencillamente, nuestra incapacidad para afirmar a fecha de hoy y en base al metraje conservado su pertenencia o no a la modalidad de ficción narrativa.

A este respecto, la bibliografía consultada nos ofrece clasificaciones divergentes. Por ejemplo, Heinink y Vallejo (2009) afirma que “aunque algunos autores sugieren que pudiera contener elementos de ficción, el propio Sobrevila explicó por escrito [no citan la fuente] en mayo de 1938 que se trataba de un documental sobre los efectos de la guerra civil en el pueblo vasco” (p.112). Y, ciertamente, la cinta depositada por el cineasta en la filmoteca de París y cuya copia hemos podido visionar a través de los fondos digitales de Filmoteca Vasca no presenta ninguna escena argumental, aunque también debemos reseñar que son notables los cortes e imperfecciones en el metraje conservado, de manera que nos parece prudente por el momento no rehusar a los autores esbozados por Heinink

³⁵⁶ Según Del Amo, se conserva también una copia en el Archivo Histórico del NO-DO, bajo el título genérico de *Vascongadas* (signatura Ax-345) y correspondiéndose con los rollos 8 y 9 de la serie. Además, en los rollos 1, 5, 15, 17 y 18 se conservan descartes y segundas tomas de la cinta y detalla exactamente qué se contiene en cada uno de ellos. A esta información, añade Bidarte (2014) que entre dichos planos no constan los bailes con la *ikurriña* (la bandera del País Vasco), ni la parte hablada, que lógicamente debía estar dialogada en lengua autóctona y que muy probablemente no era bien recibida por el ideario del nuevo régimen.

y Vallejo, los cuales son -a tenor de la lectura de sus obras- López Echevarrieta (1984) y Santos Zunzunegui (1985).

En la búsqueda de cierta claridad sobre este tema, encontramos la publicación un poco más reciente de Bidarte (2014) donde se recoge testimonio directo de Lourdes y Miren Tere Olaeta tras la proyección en primicia de la copia restaurada en la Filmoteca Vasca. Estas dos hermanas, hijas de Segundo de Olaeta y las dos más jóvenes intérpretes del grupo musical, recordando los detalles del rodaje declaraban que “nos llevaban por las mañanas a un teatro de París en cuyo escenario se había montado un gran decorado. Representaba un bosque en el que tenía lugar una romería vasca en el transcurso de la cual se perdía una niña pequeña a la que todos buscábamos”, recuerdos que coinciden con las investigaciones de López Echevarrieta sobre una posible trama argumental.



[Fig. 110] Fotograma de la danza colectiva de Elai-Alai



[Fig. 111] Fotograma de un danzante del grupo infantil Elai-Alai

Así pues, y hasta que el destino tenga a bien (si lo tiene) sacar a la luz una copia completa de este cortometraje, preferimos ser cautelosos y, aunque tampoco compartimos la clasificación como documental al tratarse de una cinta grabada en estudio, dejar *Elai-Alai* como un escaso especial del presente corpus fílmico.

9.8 *Inspiración* de Rafael Martínez (1940)

Título original: *Inspiración*

Año de producción: 1940

Nacionalidad: España

Director: Rafael Martínez

Argumento: Manuel Bolaños

Música original: José Ruiz de Azagra

Ingeniero de sonido: Lucas de Peña

Director de fotografía: Cecilio Paniagua

Intérpretes: Anita Costa, Emilia Iglesias y Juan Artiach, y el cuerpo de baile formado por Josefina y Marisa Landete, Emilia Ardanuy, Mary Antonia Ibars, María del Carmen Gallego y Nena Barreto

Productora/Distribuidora: Cifesa

Duración: 1 bobina

Características técnicas: B/N, sonora, 35 mm

No sabemos la fecha ni el lugar de estreno de esta casi desconocida creación de Rafael Martínez, cuya autorización de rodaje -según Heinink y Vallejo (2009)- se expidió el 10 de junio de 1940, quienes asimismo datan su permiso de exhibición en octubre de ese mismo año. Es probable, pues, que su estreno escape a los límites cronológicos establecidos en este trabajo, circunstancia que nos ha llevado a excluirla del apartado de filmes analizados de forma pormenorizada. Una razón a la que se añade el deteriorado estado de conservación en el que se halla esta cinta de escasos diez minutos, custodiada por Filmoteca Española y que pudo ser visionada afortunadamente por quien escribe estas

líneas en el año 2015 a través de una moviola, pero que resulta inaccesible a fecha de hoy por razones de conservación, habiéndonos de contentar con el visionado de una copia digital realizada de forma fortuita por un técnico de la citada institución; una copia cuyas condiciones de sonido e imagen se encuentran ciertamente dañadas; aunque la ausencia de saltos y cortes en la cinta, así como la coherencia en la continuidad narrativa, parecen indicar que se conserva el metraje completo.

Por este motivo, y a fin de facilitar al lector la comprensión de su argumento (un joven pianista encuentra la inspiración para componer a través de un sueño) y aprovechando su escaso minutaje (ocho minutos y cuarenta y tres segundos en la copia digital), hemos creído conveniente compartir aquí su *decoupage*, el cual, por cierto, se nos muestra de fácil lectura puesto que este filme también se adapta al canon habitual del llamado “estilo clásico”, utilizando recursos como el uso del *raccord* o la combinación de plano y contraplano para mostrar la relación entre las acciones de los personajes. Curiosamente el diálogo, escasísimo, no hace uso de esta combinación ya que su presencia se limita a un único plano (el número 6) y consiste en la afectuosa orden de la madre: “Es muy tarde, hijo. Debes retirarte a descansar. Mañana estarás más inspirado” y en la dócil respuesta de su descendiente: “Tienes razón, madre, estoy fatigado”.

El siguiente es, pues, el resultado del desglose de escenas y planos de *Inspiración*. Observará el lector que se trata de un desglose mucho más descriptivo y detallado que los anteriores, hecho justificado en las mencionadas dificultades de visionado de este cortometraje.

1ª SECUENCIA: TÍTULOS DE CRÉDITO

1ª Escena: Acreditaciones

- 1 Logo de CIFESA
- 2 Título
- 3 Intérpretes protagonistas
- 4 Cuerpo de danza o “señoritas del ballet”
- 5 Créditos de dirección
- 6 Estudios: CEA-Ciudad Lineal
- 7 Laboratorios: Madrid Fils
- 8 Principales responsables del equipo técnico-artístico

2ª SECUENCIA: EL PROCESO CREATIVO

1ª Escena: En busca de inspiración

- 9 Plano general desde el jardín exterior de la casa. A través de una ventana iluminada se intuye la silueta del pianista.
- 10 Plano de conjunto del interior del hogar con el protagonista al piano intentado componer una melodía. Un travelling horizontal izquierdo recorre el salón y el comedor hasta llegar a la chimenea y a una butaca donde la madre del pianista está leyendo.
- 11 Plano medio de la madre sentada en la butaca. Un breve travelling vertical la acompaña al levantarse y uno horizontal derecho la acompaña caminando con lentitud hacia el piano.

- 12 Plano medio corto de la madre
- 13 Plano medio corto con travelling horizontal derecho hasta que se sitúa detrás del pianista.
- 14 Plano medio corto de ambos personajes hablando
- 15 Plano americano de ambos al lado del piano. Él se levanta de la banqueta
- 16 Plano de conjunto de la chimenea con el fuego medio encendido. Entran ambos personajes de espaldas en el plano. Él se sienta en una de las butacas mientras la madre atiza el fuego.
- 17 Plano medio corto del pianista fumando en pipa. Un travelling vertical descendente enfoca la mano que se desliza puesto que el compositor, agotado, se adormece. Desde el primer plano de la mano, un travelling horizontal derecho enfoca nuevamente a la madre que le mira con cariño desde la chimenea.
- 18 Plano de conjunto del salón. La madre sigue de pie al lado del fuego. Un breve travelling horizontal izquierdo la acompaña al acercarse a su hijo y acariciarle la frente. La cámara se va acercando hasta un primer plano del rostro del pianista. Un trucaje o efecto de nebulosa nos cambia de escenario, introduciéndonos en los sueños del compositor.

2ª Escena: La danza en el jardín

- 19 Mediante una sobreimpresión el rostro del pianista se convierte en una “flor” humana formada por las siete bailarinas, seis pétalos y el carpelo.
- 20 Plano medio de la bailarina principal saliendo del interior de la “flor” formada por el cuerpo de baile

- 21 Plano de conjunto “cenital” (un tanto ladeado por la ubicación de la grúa).
El cuerpo de baile sale de plano mientras la bailarina principal realiza varias *pirouette*
- 22 Plano entero de esta bailarina enfocada con un suave picado
- 23 Plano de conjunto con dicha *prima ballerina*
- 24 Plano de conjunto de la bailarina danzando en el interior de un círculo columnado. Mediante un travelling horizontal derecho se acerca al pianista dormido sentado sobre un banco de piedra
- 25 Plano de conjunto cenital del jardín con ambos personajes. Breves travellings horizontales acompañan los pasos de la bailarina principal. Entra en plano por la izquierda el cuerpo de baile y todas danzan girando alrededor del durmiente
- 26 Plano de conjunto del jardín. El cuerpo de baile vuelve a salir de escena y acto seguido la protagonista acompañada de un travelling horizontal izquierdo danza sola entre las columnas
- 27 Plano entero de la *prima ballerina*
- 28 Plano de conjunto de las columnas. La danzante ejecuta su actuación en el centro del círculo
- 29 Plano entero de la bailarina
- 30 Plano de conjunto del templo con la totalidad del cuerpo de baile que ha entrado nuevamente en escena
- 31 Plano entero de una bailarina moviéndose en el suelo
- 32 Plano de conjunto con de todas las danzantes
- 33 Plano de conjunto de las bailarinas desde otro ángulo y con la cámara situada casi al ras del suelo

- 34 Plano de conjunto de la bailarina principal que ha abandonado el templo y se mueve en torno al pianista dormido
- 35 Plano de conjunto del cuerpo de baile entre las columnas
- 36 Plano de la bailarina principal danzando al lado del pianista
- 37 Plano medio de ambos intérpretes. Ella se acerca y le acaricia la frente. De nuevo, mediante una sobreimpresión abandonamos la escena onírica y regresamos al interior del hogar del joven compositor

3ª SECUENCIA: EL ACTO CREATIVO

1ª Escena: El nacimiento de una melodía

- 38 Plano medio de la madre y el pianista en similar postura al anterior. La madre reposa su mano sobre la frente del hijo. Él se despierta y sonríe
- 39 Plano medio del músico caminando hacia el piano acompañado por un travelling horizontal derecho
- 40 Llega al piano (plano americano) y se sienta en la banqueta. La música, que se había interrumpido en el plano 29, vuelve a sonar esta vez de forma diegética
- 41 Plano de detalle de sus manos
- 42 Plano medio del músico
- 43 Plano de detalle de sus manos
- 44 Plano medio corto del intérprete
- 45 Plano de detalle de las manos
- 46 Plano medio tocando el piano
- 47 Plano de detalle de las manos
- 48 A través de una sobreimpresión, los créditos de Fin y Cifesa se proyectan en la pantalla

Además de las características ya comentadas sobre el estilo de filmación, destacan también determinados movimientos de la cámara a la hora de registrar la danza. Por ejemplo, en el plano 13 se enfoca al conjunto de bailarinas de forma casi cenital a fin de que se pueda apreciar la figura en flor formada por el cuerpo de baile; recordando las famosas perspectivas de Busby Berkeley, pero lógicamente en una producción menor en el sentido de medios humanos y económicos. Según las investigaciones de Heinink y Vallejo (2009) un documento interno de la compañía Cifesa cifra en 18.000 pesetas el coste aproximado de este complemento, cuyo montaje supuestamente se deba a Francisco Velilla y sus decorados a Siegfried Burmann, aunque ninguno de estos datos ha podido ser confirmado.

Igualmente, en el plano 25 se filma al conjunto de danzantes colocando la cámara a la altura, más o menos, de los muslos, lo cual nos permite percibir con más detalle los movimientos generados por el tren inferior de las bailarinas. Se trata en ambos casos de mecanismos muy sencillos pero que manifiestan por parte del realizador una conciencia cinematográfica a la hora de dirigir nuestra mirada en este ballet o poema musical.

Por otra parte, también es fundamental la presencia de la música que va alternando de diegética a extradiegética según la escena, ostentando un protagonismo absoluto en este cortometraje. Al inicio de la historia, el pianista, exhausto, continúa marcando apenas unos intervalos en las teclas. Se trata, pues, de un sonido diegético -tal vez sea un poco arriesgado considerarlo una composición musical- que cesa cuando el intérprete se levanta para descansar. Ya en la segunda escena, la melodía domina cada minuto, una composición lógicamente para piano creada por José María Ruiz de Azagra Sanz, cuya vida y obra ha sido recientemente estudiada por Traver (2015), y que será la misma que al despertar evoque y ejecute feliz nuestro protagonista.

Respecto a la figura de Ruiz de Azagra, la mencionada Traver (2015) lo señala como uno de los compositores de música para la imagen cinematográfica más destacados de la España de los años cuarenta y cincuenta, junto a otros nombres como Manuel Parada, Juan Quintero o Jesús García-Leoz. De ellos dice que “utilizaban la orquesta como vehículo expresivo (y si el compositor era pianista, normalmente sus obras eran concebidas para piano y luego orquestadas, como es el caso de Juan Quintero y probablemente también el de Azagra)” (p. 45). De igual manera, comenta que se especializó en música para comedias como también hicieron Joan Duran i Alemany o Ramón Ferrés, y que colaboró en bastantes ocasiones con Cifesa, escribiendo la música de la mayoría de sus películas entre 1939 y 1941, al igual que el período de 1942 a 1945, cuando compartía estrellato con el maestro Quintero, contabilizándose entre ambas un total de 32 filmes (p. 49).

A este periodo de posguerra pertenecen títulos como *El último húsar* de Luis Marquina (1940), *El difunto es un vivo* de Ignacio F. Iquino (1940), *¡Harka!* de Carlos Arévalo (1941), *Los millones de Polichinela* de Gonzalo Delgrás (1941) o *Su hermano y él* de Luis Marquina (1941). También Ruiz de Azagra musicalizó para el departamento de cortometrajes de la productora valenciana cintas como *Reflejos de Manises* de Alfredo Fraile (1940) o *Fiesta Canaria* de Rafael Gil (1941).

Ahora bien, sus primeras incursiones como músico lo sitúan en los escenarios teatrales de la década de los veinte -*La Alucemera* (1921), *Los claveles rojos* (1923), *Justicia Baturra* (1924), *El millón del soltero* (1924), *La chica del diecisiete* (1926) o *¡Qué viene el lobo!* (1929)-, un campo de acción en el que continuó activo en los años siguientes -*Te espero en el 4* (1931), *Contigo a solas* (1932), *La noche de las Kurdas* (1933), *La pluma roja* (1933) o *Las ansiosas* (1935), y que -seguimos a Traver (2015)- empezó a

compaginar oficialmente con la composición musical cinematográfica a partir del año 1935, momento en el cual compuso la “ilustración musical” *Embrujos* para la cinta de complemento *¡Soy un señorito!* dirigida por Florián Rey, una comedia lamentablemente hoy desaparecida que protagonizaron Miguel Ligeró e Isabelita Pradas y sobre la que hemos escrito una breve reseña en el apartado pertinente. Al parecer de esta autora, aunque no hay constancia documental de ello, Ruiz de Azagra también trabajó acompañando al piano las películas silentes, mas no especifica si lo hizo como solista o como parte de una orquesta, en qué salas lo llevó a cabo o durante cuánto tiempo.

Finalmente, nos gustaría conducir la atención sobre el cuerpo de baile, un grupo de siete jóvenes mujeres a las que Heinink y Vallejo (2009) se refieren escuetamente como “bailarinas” en su descripción argumental. Si bien es cierto, que en un primer visionado cobra mayor protagonismo la trama y la música, también lo es que en los sucesivos advertimos que ni todos los movimientos de la coreografía pertenecen al repertorio postural de la danza clásica, ni el vestuario o escenografía de la escena onírica son casuales. Los continuos planos de las danzantes entre lo que podemos interpretar como restos de un templo griego (o romano), así como las túnicas que las cubren -en vez de los acostumbrados *maillots* y *tutús*-, nos sugieren que en realidad las bailarinas están interpretando (con mayor o menor libertad) una danza griega. A esto, y se trata de una interpretación personal que por supuesto puede ser errónea, el número de danzantes así como sus similitudes estilísticas con las representaciones de algunas cerámicas griegas, grabados más recientes como, por ejemplo, el que ilustra *L’origine de tous les cultes* de Charles François Dupuis (1795) o pinturas como *L’Etoile Perdue* de William-Adolphe Bouguereau (1884), nos hace pensar que estas hermosas danzarinas representan a Las Pléyades, conocidas en otras culturas como Las siete hermanas, las cuales -según la

mitología griega³⁵⁷- respondían a los nombres de Maia, Cefeno, Alcíone, Electra, Estéroe, Tàigete y Mérope. Estas siete hijas del titán Atlas y la ninfa Pléyobe, fueron transformadas en palomas o inmortalizadas en estrellas -según la versión del mito consultada- por Zeus para ayudarlas mientras huían de Orión; motivo por el cual en la ciencia astronómica el cúmulo estelar de las Pléyades precede siempre a la constelación del cazador.

³⁵⁷ Encontramos referencias a Las Pléyades en un poema de Hesíodo datado en torno al año 700 a.C, así como en los textos de *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero.

10 Filmes no conservados

En las siguientes páginas, hemos recopilado el máximo de información posible sobre los cortometrajes musicales no conservados (o al menos sin copias conocidas públicamente) de la época. La finalidad de esta búsqueda reside en, sumando estos datos a los de los análisis de aquellas cintas que afortunadamente sí han llegado hasta nuestros días, establecer un estudio comparativo e intentar extraer algunas conclusiones que nos aproximen a una mejor comprensión de cuál fue la situación de los cortometrajes de ficción musical de estos años.

Para ello, hemos rastreado las bases de datos de archivos, bibliotecas y filmotecas nacionales en busca de todo aquel material como, por ejemplo, guiones, fotografías de rodaje o reseñas de prensa, que nos pueda ayudar a imaginar cómo eran esos filmes lamentablemente hoy perdidos.

Para una primera localización y selección de estos filmes, tal y como apuntábamos en la introducción de este capítulo, la obra colectiva (de seis investigadores) coordinada por Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, ha constituido la piedra angular del presente estudio. Este inventario, fruto de un proyecto de investigación iniciado bajo el amparo y subvención de la UNESCO en 1994 y finalmente publicado en el año 2009, excluye todos los títulos -al igual que hemos hecho nosotros- considerados de no-ficción, es decir, los documentales, los reportajes y las cintas publicitarias, así como aquellas obras de producción amateur o familiar³⁵⁸. Sin embargo, sí que incluye los filmes de animación, los cuales (como explicamos en el apartado de corpus fílmico) también han sido descartados de nuestra investigación (al menos aquellos constituidos íntegramente por dibujos animados), focalizada

³⁵⁸ Incluimos, por lo tanto, solamente aquellos filmes que se estrenaron (o al menos se gestaron con la intencionalidad de hacerlo) en las salas comerciales del país.

exclusivamente en las películas de complemento las cuales hemos tenido a bien llamar de “ficción narrativa”.

También ha sido de gran ayuda la relación de los archivos consultados por estos autores (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, el Archivo General del Ministerio de Cultura, el Archivo Urgoiti, el Arxiu Històric Municipal de Barcelona, la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt, la Biblioteca del Servei del Cinema de la Generalitat de Catalunya, la Biblioteca Nacional, la Colección Hernández Girbal, la Colección Martínez Bretón, la Colección Michelena, la Colección Perdiguier, Euskadiko Filmotegia, la Filmoteca de Castilla y León, la Filmoteca de Zaragoza, la Filmoteca Española, la Oficina Española de Patentes y Marcas y el New York State Archive), a los cuales se han sumado durante los años que ha durado la presente investigación otros tantos como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Biblioteca Digital Memoria de Madrid, la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, la Biblioteca Dixital de Galicia, l’Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (Arca), el Archivo del Sonido y de la Imagen de Baleares, la Biblioteca Bartolomé March, el CCBAE (Catálogo Colectivo de la red de Bibliotecas de los Archivos Estatales) o el Archivo Fílmico y el Archivo Gráfico de l’Institut Valencià de Cultura, entre otros.

Así pues, Heinink y Vallejo (2009), junto en menor medida a Del Amo e Ibañez (1996), han constituido nuestros manuales de referencia para rastrear inicialmente entre los cortometrajes de ficción reseñados aquellos que se vinculan a la categoría de lo musical. Una clasificación que ha sido revisada y modificada en algunos puntos posteriormente por nosotros.

Finalmente, antes de comenzar con el comentario de estas producciones consideramos necesario matizar algunos aspectos. Por un lado, que entre las 260 fichas de títulos de

ficción recogidos por Heinink y Vallejo (2009) se contempla en la mayoría de los casos el metraje en minutos -al igual que en Del Amo e Ibañez (1996)-, no obstante, en algunos filmes la duración aproximada viene marcada por el número de bobinas y de esa forma lo indicamos nosotros también en nuestras fichas. A este respecto, debe tenerse en cuenta, pues, que la proyección de una bobina (formato de 35 mm) viene a durar unos nueve o diez minutos. Por otro lado, y más allá de lo comentado en las páginas del marco teórico y el corpus fílmico sobre la construcción y deconstrucción de los géneros según tendencias historiográficas, debe también tenerse en cuenta que la clasificación terminológica utilizada para las producciones de los años treinta no coincide con otras taxonomías posteriores y que, por lo tanto, nos encontraremos con distintos vocablos para aludir a la presencia de “lo musical” en estos filmes. Así, por ejemplo, en ocasiones leemos en las fuentes hemerográficas de la época menciones a esta tipología de cortometraje ficcional bajo los epígrafes de “variedad musical”, “estampa deportivo-musical” o “variedad folklórica”. Igualmente, recordando las teorías de Altman (2010), es frecuente encontrar en estos años de inicios del sonoro el uso del término “musical” todavía como un adjetivo descriptivo y no en calidad de sustantivo categórico, de ahí que también sea habitual la lectura de expresiones como “fantasía musical”, “comedia musical” “comedia romántica-musical”, “farsa musical” o “comedia caricaturesca musical”. Una denominación que, por cierto, no nos ofrece fiabilidad real sobre el contenido del filme, máxime en una época en la cual “lo musical” se había convertido en un reclamo cinematográfico.

En todo caso, nuestro modo de proceder ante cada uno de los títulos susceptibles de entrar a formar parte de nuestro objeto de estudio ha sido siempre el mismo: visionarlo, si ha

llegado hasta nuestros días y se custodia en una filmoteca de ámbito nacional³⁵⁹ o, en los casos que ahora nos ocupan, localizar el máximo posible de referencias documentales que nos atestigüen la presencia de esta categoría en el metraje.

Dicho esto, y a la feliz espera de que aparezca algún otro cortometraje musical que amplie los límites de nuestra investigación, procedemos a continuación a describir de forma lo más minuciosa posible la información que hemos recopilado en torno a estos títulos gracias a los catálogos referenciados, las bases de datos de los distintos archivos y filmotecas (en ocasiones, de fácil acceso debido al proceso de digitalización y en otras de forma directa puesto que lamentablemente la falta de presupuesto no permite a muchas instituciones reemplazar los antiguos procesos de consulta), y las distintas publicaciones utilizadas sobre este periodo de nuestra historia cinematográfica.

Aun a sabiendas de que puede constituir una lectura densa, hemos considerado incorporar el mayor número de datos relativos a estos filmes, incluidas las principales referencias hemerográficas consultadas (las más de las veces dejando de lado las simples menciones en las carteleras de los periódicos y delimitándonos a las críticas, reseñas o reportajes de las revistas especializadas), a fin de que el lector también pueda reflexionar, contrastar y extraer sus propias conclusiones -las cuales, sin duda, coincidentes o no, enriquecerán las nuestras- sobre el formato de cortometraje musical de ficción narrativa de la época.

En consecuencia, y a fin de agilizar la lectura, hemos optado por organizar este contenido en unas fichas estándar donde se registra la información relativa a los aspectos técnicos y artísticos. Aunque Heinink y Vallejo (2009) añaden en ocasiones otros datos, hemos decidido homogeneizarlas de forma que todas nuestras fichas abarcan la información

³⁵⁹ Según Heinink y Vallejo (2009), se conserva una copia de *¡Soy un señorito!* de Florián Rey (1935) en un archivo extranjero, aunque lamentablemente no nos indican su localización y tampoco han sido fructíferos nuestros intentos de contactar con dichos autores.

referente al título, director, año, estado de conservación, productora, metraje, guion, argumento, música, fotografía, intérpretes, rodaje, estreno y clasificación, así como las distintas fuentes consultadas (fuentes hemerográficas, otras fuentes escritas, fuentes gráficas y otras fuentes visuales). Remitimos pues al lector a dicho catálogo para ampliar, si lo desea, esta información.

A su vez, estas fichas se acompañan de un breve apartado de comentarios donde aprovechamos para reproducir fragmentos de las fuentes e insertar algunas reflexiones.

Las deducciones que puedan extraerse de estas fichas, sumadas a aquellas obtenidas de los análisis pormenorizados de los títulos conservados, serán comentadas con calma en el capítulo de conclusiones.

10.1 *El nocturno de Chopin* de Ramón Martínez de la Riva (1933)

Título	<i>El nocturno de Chopin</i>
Director	Ramón Martínez de la Riva
Año	1932-1933
Estado de conservación	No conservada.
Productora	Mediterráneo Films (Palma de Mallorca)
Metraje	Indeterminado. Según Gubern (1977), se trataría de un largometraje inconcluso embargado por el Banco de Crédito Balear, pero Heinink y Vallejo (2009) apuestan, debido a la sencillez de la trama, por el formato de cortometraje.
Guión	Ramón Martínez de la Riva
Argumento	Ramon Martínez de la Riva
Música	Sin acreditar
Fotografía	Juan Pacheco, “Vandel”
Intérpretes	Joaquín Bergia, (H)Erna Rossi (Rosita Hernández) y Rufino Inglés
Rodaje	Entre diciembre de 1932 y febrero de 1933
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la recogen bajo la clasificación de “fantasía musical”. Debido a lo conocido de la trama, creemos que probablemente se trate de un filme en el cual no haya actuaciones de danza ni

	canto, pero donde la música destaque a modo de personaje protagonista.
Fuentes Hemerográficas	<i>Super-Cine. Revista cinematográfica</i> (2), diciembre de 1932 <i>El diluvio. Diario republicano</i> , 18 de enero de 1933 <i>Diario La Almudaina. Diario de la mañana</i> , 14 de febrero de 1933. <i>Super-Cine. Revista cinematográfica</i> (6), 15 de febrero de 1933 <i>Popular Films</i> (345) 23 de marzo de 1933
Otras fuentes documentales	
Referencias	En Filmoteca Española se conserva un largometraje (96 minutos) del mismo título datado en 1915 y dirigido por Magín Durià, con argumento de Julio López de Castilla y fotografía de Fructuós Gelabert. Entre su reparto destacan las figuras de Margarita Xirgu y Ricardo Puga. Se atribuye su producción a Barcinógrafo.

Comentarios

A pesar de que posiblemente este filme no llegó a estrenarse, tal vez por un embargo económico (Gubern, 1977), la lectura de las distintas fuentes hemerográficas que lo reseñan da a entender que se trató de una producción medianamente relevante tanto por el caché de su reparto, especialmente el aportado por el actor Rufino Inglés (“el conocido galán y sportman” que, como nos recuerda el periodista de *El diluvio*, venía de rodar versiones múltiples en los estudios Paramount de Joinville y que, desgraciadamente, acababa de sufrir un accidente automovilístico que obligaba a paralizar temporalmente el

rodaje), como por tratarse su director, Ramón Martínez de la Riva, de un ya afamado crítico cinematográfico de la época que unos años antes (en 1928) había publicado un texto titulado *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*, en el cual reflexionaba sobre algunos cineastas y teóricos de vanguardia del momento como Abel Gance o Jean Epstein, entre otros.

Sobre él, encontramos un texto de dos páginas en el diario matutino mallorquín *La Almudaina*. Se trata de un reportaje, firmado por B. Gaita Isern, que incluye una entrevista en la cafetería del hotel donde se alojaba el cineasta y a lo largo del cual se repasa su trayectoria profesional y se habla sobre su recién fundación de unos nuevos estudios de rodaje en la isla, así como de algunas anécdotas vividas por Martínez de la Riva durante sus estancias en Nueva York. Respecto al filme que nos ocupa, transcribe el periodista:

Mallorca se ha puesto de moda en todo el mundo y una película que se ha realizado en ella hemos creído que había de interesar y aún más si se ponía en el celuloide un asunto que hiciera referencia a su vida actual o a un capítulo de su historia. Es universalmente conocida la vida del músico polaco Federico Chopin y nos pareció oportuno intercalar en el film la historia novelesca de la estancia en Mallorca del insigne músico y de Jorge Sand. Hice un argumento ligero, cuyos protagonistas son dos turistas de la época presente. Da lugar el argumento a que desfilen las bellezas naturales de Mallorca, no a modo de tomavistas sino como escenarios magníficos de las diversas situaciones del film. En síntesis, el argumento está basado en un concertista de piano que llega a Palma y da un concierto sobre obras de Chopin. Así como va transcurriendo el concierto aparecen, en forma de evocación, las distintas escenas de la estancia en Mallorca de aquellos artistas apareciendo unidos dos aspectos interesantes de Mallorca: la vida plácida del ochocientos y el dinamismo de hoy

(*La Almudaina. Diario de la mañana*, 14 de febrero de 1933).

Este texto se acompaña de una fotografía hecha durante el rodaje de la pareja protagonista junto al director, imagen que atestigua al menos el inicio del mismo. Por lo extenso de su contenido, hemos considerado oportuno anexas esta reseña en nuestro estudio, así como la página doce de *Popular Film* (345) (véanse anexos III y IV), en la cual se reitera la idea de fusión entre la Mallorca histórica y la de 1930, esta vez mediante unas fotografías a página completa de Joaquín Bergía, caracterizado como el compositor romántico, y de “la bellísima y escultural Herna Rosi” ataviada con un traje de baño muy de la época. Nótese la adaptación, al más puro estilo hollywoodiense, del nombre original de la actriz, Rosita Hernández, a un pseudónimo más llamativo y comercial; que por cierto es referido como Rosina Hernández en *Super-Cine* (2), en cuyo apartado de Noticiario únicamente se alude a la filmación de la cinta, pero que algunos meses más tarde -*Super-Cine* (6)- ahondaría un poquito más en esta cinta a través de una entrevista realizada por Olga Farley al ya mencionado Rufino Inglés sobre sus planes profesionales tras la filmación de *El nocturno de Chopin*:

Acabo de encontrarme con Rufino Inglés. Rufino Inglés, galán cinematográfico, sportman, caballero elegante, no necesita presentación. Le conocemos todos. A pesar de ello debemos decir que triunfó en Joinville interpretando para la Paramount algunas películas habladas en castellano. Acabo de encontrarme con él. Viene más optimista que estaba. Satisfecho de la labor que ha realizado en “La isla de la Calma”. Le llevaron a Mallorca contratado para rodar el galán de “Un Nocturno de Chopin”, un papel que interpretó a las mil maravillas. Y aquí está, dispuesto a eclipsar la fama de cualquier Clive Brook, al menor descuido.

(*Super-Cine. Revista cinematográfica*, 15 de febrero de 1933)

Sin duda es esta última una valoración un tanto exagerada pero que, suponiendo como Heinink y Vallejo (2009) que este filme se concibió como cortometraje (algo razonable

si, además de la trama, se tiene en cuenta que fue la primera producción de Mediterráneo Films), manifiesta la viabilidad de este formato en el cual participaban frecuentemente artistas y técnicos de cierto renombre.

Por cierto, según estos autores pudo haberse encontrado recientemente en Mallorca, y, curiosamente, haber vuelto a desaparecer, una copia (o tal vez un copión) de este filme; una suposición que, a fecha de hoy, tras consultar con los responsables de l'Arxiu del So i de la Imatge (ASIM) del Consell de Mallorca, no puede darse por válida.

10.2 *Patio andaluz* de Hard Loeser (1933)

Título	<i>Patio andaluz</i>
Director	Hard Loeser
Año	1933
Estado de conservación	No conservada. Según Heinink y Vallejo (2009)- quienes confirman la inexistencia de copias, así como la falta de constancia de su estreno- es probable que, debido a las grandes deficiencias acústicas de los estudios Iberofilm, nunca llegara a exhibirse en público.
Productora	Iberofilm
Metraje	Indeterminado.
Guion	Sin acreditar
Argumento	Sin acreditar
Música	Sin acreditar
Fotografía	Tomás Duch
Intérpretes	Estrellita Castro. Tal vez participaron la bailarina Sandoval y el actor Jiménez de Córdoba.
Rodaje	Junio y julio de 1933
Estreno	Sin localizar
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican con la nomenclatura de “variedad folklórica”.

Fuentes hemerográficas	<i>La Libertad</i> , 11 de septiembre de 1933. Curiosamente, no conseguimos localizar ningún ejemplar de esta edición mencionada por Heinink y Vallejo (2009).
Otras fuentes documentales	
Referencias	Filmoteca española custodia un largometraje (80 minutos) homónimo dirigido por Jorge Griñán en 1952 para la productora Unión Films, mas desconocemos si puede haber alguna conexión entre las tramas de ambos filmes.

Comentarios

Este cortometraje, dirigido por Hard Loeser y Alfred Zeisler, se nos presenta como una “excusa” para aprovechar el éxito comercial que en esos momentos comenzaba a gozar Estrellita Castro. Se trataría de su debut cinematográfico, al cual seguiría el éxito de *Rosario, la cortijera* de León Artola (1935)³⁶⁰ junto a Miguel Ligeró, y en el que parece ser interpretaba la canción andaluza por seguidillas de “Mi patio”; un tema que también llevó con gran notoriedad a las tablas (estrenándose por las mismas fechas en el madrileño teatro Romea) acompañada de otras canciones que le dieron casi inmortal fama como “Carmelilla de Graná” o “Mi jaca”.

Se trata, pues, de una buena muestra de la estrecha relación existente en la época entre los espectáculos teatrales y las producciones cinematográficas, ambos frutos resultantes de la cultura popular, y que acostumbraba a ser muy bien rentabilizada por las productoras a través de estos formatos de bajo coste.

³⁶⁰ En ocasiones, la prensa de la época la adjudica a Joaquín Dicenta.

10.3 *Saeta* de Eusebio Fernández Ardavín (1933)

Título	<i>Saeta</i>
Director	Eusebio Fernández Ardavín
Año	1933
Estado de conservación	No conservada
Productora	C.E.A.
Metraje	Indeterminado
Guion	Eusebio Fernández Ardavín
Argumento	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero
Música	Sin acreditar
Fotografía	José María Beltrán
Intérpretes	Anita Sevilla
Rodaje	Agosto de 1933
Estreno	No localizado. Según Heinink y Vallejo (2009), se hizo un pase de prueba privado en Madrid el 28 de octubre de 1933, pero no se distribuye hasta la temporada 1935/1936 por Hispania Tobis.
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “variedad folklórica”
Fuentes Hemerográficas	<i>La Nación</i> , 26 de octubre de 1933
Otras fuentes documentales	

Referencias	En 1955 José H. Gan llevó a la pantalla en formato de cortometraje (aproximadamente diez minutos) una obra homónima, producida por Ultra Films e interpretada en esta ocasión por Antoñita Moreno, en la cual también se muestran las procesiones de Semana Santa. Esta cinta forma parte de los fondos de Filmoteca Española y, aunque no nos ha sido posible acceder a su visionado por motivos de conservación, no nos parece guardar relación con el cortometraje de Fernández Ardavín.

Comentarios

Según Heinink y Vallejo (2009), e igualmente leemos en Gubern (1996), este complemento musical se rodó a modo de prueba durante la instalación de los Estudios CEA en la Ciudad Lineal de Madrid, basándose en un guion de quienes fueron los vicepresidentes de la compañía, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Más allá de los datos facilitados por estos autores, son escasas las referencias halladas en torno a este título como, por ejemplo, la fotografía durante el rodaje de medio busto de la cantante, actriz y bailaora Anita Sevilla³⁶¹ (quien colaboró también con los Álvarez Quintero en títulos como *El genio alegre* de Fernando Delgado). Una imagen que se publicó en la página nueve del diario *La Nación*, acompañada de la siguiente leyenda: “La gitanísima Anita Sevilla, que ha filmado la primera producción de la C.E.A, titulada ‘Saeta’, de los hermanos Álvarez Quintero”.

³⁶¹ La biografía de esta injustamente olvidada artista, que falleció de forma prematura durante su exilio en Nueva York con solo treinta y cuatro años, puede conocerse a través de López Mohiño, José Manuel (2002). *Toda la verdad sobre Anita Sevilla*. Sevilla. Diputación de Sevilla.

10.4 *Besos en la nieve* (1934)

Título	<i>Besos en la nieve</i>
Director	Según Heinink y Vallejo (2009) está por confirmar una posible autoría atribuible a José María Beltrán.
Año	1934
Estado de conservación	No conservada
Productora	Star Film (la sincronización se llevó a cabo en los Estudios C.E.A, responsabilizándose de su distribución Star Film y Atlantic Film).
Metraje	16 minutos
Guion	Sin acreditar
Argumento	Sin acreditar
Música	Luis Patiño
Fotografía	Supuestamente, José María Beltrán
Intérpretes	Carmen Navascués y Pedro Terol
Rodaje	Entre enero y febrero de 1934
Estreno	El 19 de marzo de 1934 en los cines Capitol de Madrid.
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “estampa deportiva-musical”
Fuentes	<i>La Nación</i> , 22 de febrero de 1934
Hemerográficas	<i>Diario de Albacete</i> , 25 de febrero de 1934 <i>Cine español</i> (1), marzo de 1934 <i>Cine español</i> (2), abril de 1934

	<i>Sparta</i> , (2), 1 de septiembre de 1934
Otras fuentes documentales	Correspondencia entre Carmen Navascués y Ricardo Urgoiti, conservada en los fondos de materiales especiales de Filmoteca Española; y partitura de Luis Patiño del vals titulado “Besos en la nieve”, fechada en torno a 1928 y custodiada por la Biblioteca Nacional de España
Referencias	

Comentarios

Según atestigua la contraportada del número dos de la revista *Sparta*, en la cual se loan los logros técnicos de los antes citados Estudios C.E.A (“son indiscutiblemente los mejores de España y están a la altura, por todos los conceptos, de los mejores de Europa”), surgieron de su seno durante esa temporada largometrajes exitosos como *El agua en el suelo* de Fernández Ardavín, así como documentales de gran importancia artística, y “películas de corto metraje, entre ellas ‘Saeta’ y ‘Besos en la nieve’”.

Esta última sabemos que fue protagonizada por la pareja Pedro Terol y Carmen Navascués³⁶², cuyo retrato aparece junto a una brevísima reseña de su rodaje en la edición de *La Nación* del 22 de febrero de 1934, siendo la actriz el objeto de una más extensa entrevista -firmada por un o una tal J.R.- en el *Diario de Albacete* del día 22 de febrero de 1934. El periodista -tras alabar la mirada, la figura y las cualidades artísticas de la joven *star*- le pregunta por los inicios de su trayectoria profesional y de paso por su

³⁶² Según las investigaciones del periodista Plàcid García-Planas Marcet y la ensayista Rosa Sala Rose, publicadas en *El marqués y la esvástica*, esta artista moderna y extravagante, apodada en la época como “la de los ojos inmensos”, tuvo una hija ilegítima con Alfonso XIII, la también cantante Carmen Gravina (quien adoptó el apellido del esposo de su madre, el compositor Fernando Gravina). Por cierto, según este reputado corresponsal Carmen Navascués fue campeona de esquí de Castilla, razón por la cual no necesitó dobles para las escenas de descenso por el Guadarrama en este filme.

vinculación con la capital manchega, y la actriz, después de comentar su participación en los filmes *El teniente seductor* de Ernst Lubitsch (*The Smiling Lieutenant*, 1931), junto a Maurice Chevalier, *¿Cuándo te suicidas?* de Manuel Romero (1931) y *Un chico encantador* de Louis Mercanton (*Studenten i Paris*, 1932), se refiere a su actividad presente “como los Sketchs que estoy filmando para Star Films en unión de Pedro Terol”. A este respecto, añade el periodista que

he tenido el gusto de ver filmar las últimas escenas de ‘Besos en la nieve’, en este film la Navascués está admirable, gran artista y excelente cantante con Terol conseguirá un éxito, ya que este ‘complemento’ de programas gustará muchísimo, pues vá avalado con una partitura musical del maestro Patiño que será muy popular. Toda ella está impresionada en la sierra del Guadarrama y su ambiente de bellos paisajes no tiene que envidiar a ningún film de los extranjeros.

(*Diario de Albacete*, 22 de febrero de 1934)

Y, precisamente, una muestra de la ejecución de dicha partitura de Luis Patiño se conserva en la Biblioteca Nacional de España, catalogada como un vals y acompañada de una canción-fox titulada “Quiero un muñeco”. Se trata de un disco de dos caras fabricado por la Compañía del Gramófono de Barcelona cuya datación es de 1928 y en la cual se escucha la interpretación de estas dos piezas de moda (siguiendo las últimas tendencias musicales europeas) por Carmen Navascués y Pedro Terol, conducidos por la orquesta Moltó. Es posible, pues, que fuera este el disco que la intérprete adjuntó en su carta manuscrita a Ricardo Urgoiti (carta custodiada en los archivos de Filmoteca Española), explicándole que en él se recogen las canciones de su último filme, *Besos en la nieve*. Aunque este texto manuscrito no está datado, sí está fechada la respuesta mecanografiada dada por el productor a la actriz el 1 de junio de 1934, agradeciéndole el detalle y

felicitándola por su carrera profesional. Incluimos una reproducción de ambos escritos en las últimas páginas de la investigación (veánse los anexos V y VI).

10.5 *Romanza rusa* de Florián Rey (1934)

Título	<i>Romanza rusa</i> . Según Heinink y Vallejo (2009) se comercializó por CIFESA también bajo el título de <i>Ojos negros</i> en algunas exhibiciones ocasionales dentro del territorio español, mientras que lo hizo como <i>Danza rusa</i> en los circuitos de México donde la distribuyó CLASA.
Director	Florián Rey
Año	1934
Estado de conservación	No conservada
Productora	Ballesteros Tonafilm
Metraje	1 bobina (aprox. 10 minutos)
Guion	Florián Rey
Argumento	Florián Rey
Música	Rafael Martínez
Fotografía	Serafín Ballesteros
Intérpretes	Imperio Argentina, Rafael Martínez y Enrique Vico
Rodaje	Supuestamente en noviembre de 1934
Estreno	14 de febrero de 1935 en el cine Fantasio de Barcelona, 19 de marzo de 1935 en el cine Royalty de Valencia, 2 de mayo de 1935 en la sala Madrid-París de Madrid
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “variedad musical”.

	A pesar de no conocerse el argumento, estos autores consideran que la trama debió ser una excusa para resaltar el motivo musical, adaptado y dirigido por Rafael Martínez, un tango titulado “Ojos negros”.
Fuentes hemerográficas	<i>Sparta</i> (8), 30 de noviembre de 1934 <i>Cinegramas</i> , (24), 24 de febrero de 1935 <i>Cinegramas</i> , (43), 7 de julio de 1935 <i>Films Selectos</i> , (255), 7 de septiembre de 1935 <i>Cinegramas</i> , (97), 19 de julio de 1936
Otras fuentes documentales	Programa de mano del cine Royalty de Valencia, fechado el 19 de marzo de 1935 (colección particular). Partitura “Romanza rusa” de Manuel Salina, con letra de Florián Rey e impresa por los Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau y Bernasconi de Barcelona en torno a 1935. Custodiada por Filmoteca Española.
Referencias	

Comentarios

Nuevamente la presencia de una actriz de renombre, en este caso se trata de la admirable Imperio Argentina, denota la importancia otorgada por las productoras a estos filmes de complemento que, consumidos ávidamente por el público de las salas de exhibición, servían de promoción para casas y artistas. En este sentido, el número 11 de *Cinegramas* dedica una página (en la sección “La producción nacional y sus figuras”) a la entrevista realizada a Serafín Ballesteros -fundador de los Estudios Ballesteros Tona-Films donde

se rodó *Romanza rusa*- por un periodista anónimo (firma como PAK), quien, al ser preguntado por sus producciones actuales, comenta que

Por el momento, y esperando las ampliaciones de que le he hablado, nos limitamos a algunos noticiarios y películas cortas, aparte de doblar algunas escenas de *El novio de mamá*. También rodaremos unos sketchs musicales, con canciones de Imperio Argentina, y otro dedicado al concertista Daniel Fortea (*Cinegramas*, 11)

Aparte de la que nos ocupa, una de estas cintas musicales -según leemos un 30 de noviembre de 1934 en la revista *Sparta*- debía titularse *Escenificación de una canción*, así como aluden a un próximo rodaje con temas musicales de David Fortea, nombrándolo como *Cuento de Navidad*. Otra entrevista (o más bien un fugaz cruce de palabras) se recoge en el número de febrero de *Cinegramas*, en la sección escrita por Raúl Gallardo de “España-Film. Conversaciones de última hora”. Por lo breve y provechosa de dicha charla, la reproducimos íntegra a continuación:

Florián [Rey] a la vista.

—¿Qué hace usted ahora, Florián?

—Trabajar. Uno no para. Trabajar, trabajar...

—¿Pero en qué? ¿Qué ha hecho usted después de *La Hermana San Sulpicio*?

—Un sketcht titulado *Romanza rusa*, que se estrenará dentro de unos días.

—¿Con Imperio?

—Con Imperio, naturalmente.

—¿Y qué más?

—Más sketchs.

—Le da a usted por lo corto este año.

—Y por lo largo. Voy a hacer dos films de largo metraje.

—Vengan los títulos

—Le daré el primero: *Nobleza baturra*

—¿Con Imperio?

— Con Imperio, naturalmente.

(*Cinegramas*, 24)

Más información se extrae también del número 255 de *Films selectos*, la sección “Nueva ramificación del cine español”, con una noticia dedicada exclusivamente a la producción de películas cortas de Cifesa. Además, nos resultan de interés general para nuestro estudio las palabras de su autor por cuanto reflejan la importancia que -como comentábamos en la primera parte de este capítulo- supieron dar las grandes empresas a la producción de filmes de complemento:

La producción cinematográfica española sufría un error lamentable desatendiendo múltiples aspectos del cinema, partículas de una industria imprescindible para su mayor exuberancia. Nos hemos de referir a los films de corto metraje, en su diversidad de géneros. CIFESA, la productora española que ha salido al mercado pletórica de entusiasmos, ahondando en los problemas de la industria nacional, comprendió la necesidad de llenar rápidamente el vacío que dejábase notar en nuestro campo cinematográfico y multiplicó sus actividades para que desapareciese en el más breve espacio de tiempo. Gracias a la constancia de los hombres que animan esta empresa nacional, el cine español ha dado un nuevo paso en firme, desarrollándose con la mayor celeridad el plan de trabajo que se trazaron los dirigentes de ella. Plan que abarca todos los aspectos del ramo productor: desde la película grande a los filmes de uno, dos o más rollos.

(*Films Selectos*, 255, pp. 11-12).

Más adelante el texto habla del sketch de *Romanza rusa*, comparándolo musicalmente con otro de Florián Rey titulado *Soy un señorito* y protagonizado por otra *star* del

panorama cinematográfico español, Miguel Ligeró, diciendo que “[Imperio] nos deleita con las melodías de una inspirada romanza; como contraste, Miguel Ligeró, haciendo gala de su humorismo, canta un duetino en tiempo de chotis castizo con la gentil estrellita Isabelita Pradas”. Igualmente, este artículo reseña otro cortometraje musical de la productora, *Ir por lana* de Fernando Delgado, sobre el cual incluimos una ficha en nuestro estudio.

Finalmente, de las citadas páginas de *Films selectos* se extraen también dos fotografías del rodaje de *Romanza rusa* (véase anexo VII), una historia cuyo papel protagonista masculino recayó sobre el aventurero y polifacético chileno Enrique Vico (conocido en Estados Unidos como Henry Vico) (*Cinegramas*, 97). Una historia al parecer ambientada en una taberna moscovita, en la cual, según el autor del artículo, “se canta y se baila al compás de ricas melodías folklóricas”, a pesar de que la canción más comercial del filme -manuscrita por unas aficionadas en el apartado de Consultorios del *Cinegramas* del 7 de julio de 1935 y que asimismo podemos leer en el programa de mano del cine Royalty del 19 de marzo de 1935- era un tango titulado “Ojos negros” cuya letra, cantada por la “Sin par Imperio Argentina” y que debió ser un *hit* del momento, rezaba lo siguiente (véase anexo VIII):

“Ojos negros que fascinan,
ojos negros que dominan,
ojos negros, dulces ojos,
tan crueles y tan piadosos.

Ojos negros que arrebatan,
ojos negros que me matan,
ojos negros, dulces ojos,
triste vida de mi corazón.

Voy cruzando por la vida deslumbrada,
bajo el fuego abrasador de tu mirada;
voy cruzando por la vida
como una pobre sombra perdida.

En el fondo de mi alma ya no brilla,
más que el fuego seductor de tus pupilas,
en el fondo de mi alma
donde siempre tu amor vivirá.

Ojos negros que fascinan,
ojos negros que dominan,
ojos negros, dulces ojos,
tan crueles y tan piadosos.

Ojos negros que arrebatan,
ojos negros que me matan,
ojos negros qué encantadores son tus ojos,
triste vida de mi corazón”.

Una convivencia (cuando no mescolanza) de estilos, en definitiva, muy característica de los filmes musicales de este periodo y que, a nuestro modo de ver, alcanza uno de sus puntos más sorprendentes en el largometraje cosmopolita *El novio de mamá* de Florián Rey (1934), en el cual Imperio Argentina rompe con nuestro actual estereotipo de intérprete de arraigue costumbrista -consolidado años después gracias al éxito de cintas

como *Nobleza baturra*, *Morena Clara* o *Carmen la de Triana*-, sencillamente ejecutando unos pasos de claqué. Pero esto ya es harina de otro costal.

10.6 *Brochazos criollos de Al del Río (1935)*

Título	<i>Brochazos criollos</i> Heinink y Vallejo ((2009) recogen también el título temporal de <i>Muchachos criollos</i>
Director	Al del Río
Año	1935
Estado de conservación	No conservado
Productora	Al del Río Film
Metraje	1 bobina
Guion	Joaquín Lepiani
Argumento	Joaquín Lepiani
Música	Sin acreditar
Fotografía	Sin acreditar
Intérpretes	Portele, Porto Aragón, Ferrari y Puig
Rodaje	Se finaliza en febrero de 1935
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “variedad folklórica”
Fuentes Hemerográficas	<i>La Vanguardia</i> , 20 de febrero de 1935 <i>El Diluvio</i> (52), 1 de marzo de 1935 <i>El Diluvio</i> (76), 29 de marzo de 1935

Otras fuentes documentales	
Referencias	

“Un film corto de metraje y largo por su alta calidad”. Con estas palabras definía un periodista anónimo de *El Diluvio* (29 de marzo de 1935) a la cinta del joven Al del Río por sus progresos técnicos, destacando como una agradable sorpresa “una fotografía, magníficamente lograda tanto en interiores como en exteriores y en una técnica de toma de vistas poco corriente en films nacionales”. Una afirmación que, aunque lamentablemente no podemos comprobar, en caso de ser cierta revelaría nuevamente la importancia de este formato, el cual no siempre fue fruto de improvisaciones o bajos costes como vemos, por ejemplo, en la siguiente ficha de *¡Corre, mulilla!* Por supuesto, también alababa la calidad de los artistas argentinos participantes (especialmente del recitador Porto Aragón) quienes interpretaban folklore gaucho, tangos y vals.

Quizá fuera la misma pluma la que, a principios de ese marzo de 1935, ya se hacía eco del fin del rodaje de esta cinta, argumentada por Joaquín Lepiani, y apuntaba que se habían aplicado soluciones originales para huir de los tópicos y lugares comunes del folklore argentino. Igualmente, mencionaba a los integrantes del cuarteto criollo protagonista: Portele, Ferrari, Puig y el citado Porto.

Por otro lado, un periodista de *La vanguardia* comentaba que

Se ha constituido en nuestra ciudad una nueva firma destinada a la producción cinematográfica. Orientada en las modernas concepciones del cinema, esta nueva entidad está rodando actualmente cuatro films cortos de diferentes características, a manera de demostración de posibilidades. Dos de estos films, de dos rollos, serán una novedad dentro de nuestra producción habitual. Los otros dos, realizados según los moles

corrientes, intentan superarla por la técnica y por la novedad de procedimientos. Uno de ellos está ya ultimándose: se titula 'Brochazos criollos' y está realizado sobre guión de Joaquín Lepiani. Es un cuadro de costumbres argentinas, con los inevitables toques sentimentales, la música, vals y tangos (*La Vanguardia*, 20 de febrero de 1935).

10.7 *¡Corre, mulilla!* de Benito Perojo (1935)

Título	<i>¡Corre, mulilla!</i> Heinink y Vallejo (2009) recogen como título alternativo provisional el de <i>¡Arre, mulilla!</i>
Director	Benito Perojo
Año	1935
Estado de conservación	No conservada
Productora	Cifesa
Metraje	1 bobina
Guion	Al tratarse de una iniciativa personal e improvisada de Perojo, cabe suponer que también se debe a él la autoría del guion y el argumento
Argumento	Sin acreditar
Música	Arturo Ledesma. Letra atribuida a Fidel Prado
Fotografía	Fred Mandel
Intérpretes	Juan García
Rodaje	Julio de 1935
Estreno	14 de octubre de 1935 en el cine Callao de Madrid
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “estampa musical”, con letra de Fidel Prado y música de Arturo Ledesma
Fuentes hemerográficas	<i>Cine español</i> (17), julio de 1935 <i>Noticiario CIFESA</i> (10), noviembre de 1935

Otras fuentes documentales	Canción homónima de Fidel Prado y Arturo Ledesma interpretada por el tenor Juan García acompañado de orquesta y editada por Parlophon en Barcelona. Se custodia en el repositorio musical de la Biblioteca Digital Hispana
Referencias	

Comentarios

A pesar de que el *Noticiario Cifesa* de noviembre de 1935 solamente recoge una sencilla seña de este filme dentro del índice de material de cortometraje de la temporada 1935-1936, se trata de una página muy interesante para constatar la notable producción de cortometrajes que durante esos años llevó a cabo la productora valenciana. Durante ese periodo, se realizaron quince películas de complemento, de la cuales siete se clasifican como documentales (resulta por lo menos curioso como resalta a sus directores, en este caso, los conocidos Mantilla y Velo, R. Biadiu o Enrique Gaertner, frente al casi nulo interés que este modo de filmación despierta hoy día en las salas comerciales) y las restantes son de ficción narrativa y, de hecho, todas musicales: *Soy un señorito*, *Ir por lana*, *Romanza rusa*, *De Madrid al cielo*, *El veneno del cine*, *Cuatro ‘sketchs’ regionales* -Heinink y Vallejo (2009) no contemplan en su catálogo esta cinta sobre la cual hemos intentado localizar sin mucho éxito referencias hemerográficas- y *¡Corre, mulilla!*.

Ahora bien, según se recoge en la revista *Cine español* del mes de julio:

Aun estando “rodando” su producción “Es mi hombre” en los estudios Roptence, aprovechó el domingo para salir al campo y realizar un maravilloso film corto titulado “Arre, mulilla”, en el que toman parte nada menos que Juan García, que está formidable, y un plantel de mujercitas que forman el cuadro de honor del cantante.

Mucho y bien trabaja nuestro gran Perojo y su infatigable esposa, Carmen, que comparte con Benito las fatigas de la dura tarea que supone realizar un film en pleno campo y bajo los rayos de un calor sofocante.

La fotografía está a cargo de Mandel, y el sonido, conseguido por Chevalier. También Goyanes, Ricardo Nuñez, Banciella y Salazar tomaron también el sol de plano y pasaron un buen día de campo, aparte de trabajar junto a Perojo, que es capaz de conseguir que el más tranquilo de los hombres se convierta en una especie de campeón de “eros”.

(Cine español, 17)

Así pues, parece ser que sí se trataba en esta ocasión de un filme de iniciativa personal, tal vez fruto del capricho (o del hastío generado por las exigencias rutinarias del trabajo) de un cineasta veterano que, según el clima detallado en esta crónica de un día de julio en los “Madriles”, debía sentir verdadera pasión por el arte cinematográfico.

Lamentablemente, no parece conservarse ninguna imagen del filme o del rodaje, aunque el repositorio musical de la Biblioteca Digital Hispana permite el acceso a una grabación del mencionado tenor, Juan García, acompañado de orquesta, interpretando “¡Corre, mulilla!” y “Granada mora”, la cual -hemos de suponer- es la misma que la que se utilizó para la banda sonora musical del filme.

10.8 *Un cuento de Navidad* de José Luis Sáenz de Heredia (1935)

Título	<i>Un cuento de Navidad</i> Según Heinink y Vallejo (2009), la cinta también se bautizó de forma temporal como <i>Danza de los muñecos</i>
Director	José Luis Sáenz de Heredia
Año	1935
Estado de conservación	No conservada
Productora	Ballesteros Tonafilm
Metraje	1 bobina
Guion	José Luis Sáenz de Heredia
Argumento	José Luis Sáenz de Heredia
Música	Francisco Tárrega y Daniel Fortea
Fotografía	Serafín Ballesteros
Intérpretes	Daniel Fortea y Araceli Guijarro
Rodaje	Diciembre de 1934
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “fantasía musical”.
Fuentes hemerográficas	<i>Sparta</i> (8), 30 de noviembre de 1934 <i>Cine español</i> (10), diciembre de 1934 <i>Cinegramas</i> , (22), 10 de febrero de 1935 <i>Cinegramas</i> (23), 17 de febrero de 1935 <i>Cinegramas</i> (27), 17 de marzo de 1935

Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Florentino Hernández Girbal, figura clave de la crítica cinematográfica y musical, que publicó relatos, entrevistas y crónicas en las páginas de algunas de las más destacadas revistas de la época como, por ejemplo, *Cinema variedades*, *El cine* o *Popular Film* (además de fundar una propia en 1937, *Nuevo Cinema*) escogió esta producción del entonces director novel, José Luis Sáenz de Heredia, para ilustrar tres escritos casi consecutivos en la sección dedicada al cine nacional en la popular revista *Cinegramas* (números 22, 23 y 27 de 1935).

En ninguno de estos textos hace referencia explícita a este cortometraje, más allá de las leyendas que acompañan a las imágenes de la maquetación. Así, en el número 22 de dicha publicación leemos “Daniel Fortea y la niña Araceli Guijarro, protagonistas de tres motivos musicales llevados a la pantalla por Luis Sáenz de Heredia” como pie de una fotografía a medio cuerpo de estos intérpretes; y en el 23, encontramos una fotografía de rodaje donde se muestra a la joven actriz durmiendo plácidamente abrazada a uno de los muñecos (véase anexo IX). En este caso se alude al filme como *Danza de los muñecos*, en vez de como *Cuento de Navidad*. Finalmente, en el número 27 vuelve a retratarse a Araceli en un plano de conjunto rodeada de sus juguetes, citándose al pie a los Estudios Ballesteros (véase anexo X).

Ahora bien, y permitiéndonos la licencia de hacer un breve paréntesis, se trata de tres escritos a nuestro modo de ver muy interesantes que versan sobre ejes de reflexión

cruciales en esos años y que también han sido expuestos, aunque sea de forma transversal, en nuestro estudio. Por un lado, en “Hay que españolizar nuestro cine”, Hernández Girbal reconoce el valor de las influencias extranjeras (especialmente la francesa, la alemana y la yanqui) en cuanto a escuelas de aprendizaje o modelos de inspiración, pero reclama a los cineastas la necesidad de definir un estilo de cine propio -defendiendo en este sentido- la visión positiva de la "españolada": “El cine español ha de ser fuertemente personal, afín con nuestra psicología y nuestras costumbres, con nuestro sentimiento y con nuestra raza” (*Cinegramas*, 22). Una concepción del arte cinematográfico (y del individuo) que personalmente no compartimos, pero que constituía sin duda alguna una preocupación general en las cinematografías de la gran mayoría de los países europeos de inicios del siglo XX y sobre la que regresa en el número 27 de dicha revista con “Los elementos extranjeros en nuestro cine”.

Por otra parte, el crítico e historiador salmantino aborda otro tema candente del momento en “Hacen falta argumentistas”, un escrito en que se cuestiona la dependencia entre literatura y cine, y del cual nos gustaría compartir un fragmento por su vinculación con los filmes musicales. Dice así Hernández Girbal:

En la época del cine mudo padecimos, para tormento nuestro, un verdadero diluvio de zarzuelas fotografiadas, con música adaptada para el sexteto, coro, recitados, tambores y saetas. La pantalla iba convirtiendo en grotesco espectáculo una tras otras aquellas obras y, ya presumíamos que el frondoso *género chico* terminaría por ser reducido a campo para las hazañas de nuestros directores [...]; pero, ¿no volveremos a caer en los errores pasados? Parece que la antigua afición a las zarzuelas cunde de nuevo, pues apenas realizadas *Doña Francisquita* y *La Dolorosa*, se anuncian como futuras producciones *El caserío*, *La verbena de la Paloma*, *Bohemios* y creemos que alguna más.

(*Cinegramas*, 23)

Si proseguimos con la lectura de este artículo, comprendemos la indiferencia (en ocasiones, desdén) que el autor sentía por las adaptaciones literarias, hecho que quizás explicase el interés que esta sencilla cinta -con guion original del mismo José Luis Sáenz de Heredia- le despertaba; una historia cuya narrativa parece ser combinaba la imagen real con fragmentos oníricos a base de muñecos animados. Además, la banda sonora musical también debió ser original, rompiendo así con una tradicional forma de hacer que no era del gusto de este crítico³⁶³.

Pero, volviendo de nuevo a las referencias hemerográficas sobre *Un cuento de Navidad*, hemos aludido al rodaje en los estudios de Serafín Ballesteros con quien José Luis Sáenz de Heredia mantenía una buena amistad. Se habían conocido en una de las funciones benéficas que se organizaban desde la Cruz Roja y cuando el primero (corría el año de 1933) reconvirtió un antiguo taller de carpintería del barrio madrileño de Embajadores en unos estudios sonoros dedicados embrionariamente al doblaje y sincronización de películas, contrató a Sáenz de Heredia para poner los subtítulos. Poco después, al recibir el encargo de crear un texto breve para la realización de un filme de complemento, fue tal el empeño de este joven iniciado que lo que debía ser un sketch de unos simples minutos acabó convirtiéndose en el guion del largometraje *Patricio miró una estrella*, y a los pocos meses la filmación de este proyecto, en un inicio responsabilidad del veterano Fernando Delgado, recayó sobre él por las desavenencias entre Delgado y Ballesteros, que hacía de

³⁶³ Aunque son muchos los escritos en los que Hernández Girbal reclamaba una autonomía artística del cine para con la literatura y el teatro lírico, no creemos que ello significase un desconocimiento de dichas disciplinas, sino al contrario, puesto que, además de sus publicaciones en prensa, dedicó obras monográficas a figuras como *Manuel Fernández y González: el rey del folletín* (1931) o *Julián Gayarre: una vida triunfal* (1932), una labor que, tras cumplir su larga pena de cárcel por comunista y masón, retomó en *Amadeo Vives: el músico y el hombre* (1971), *Adelina Patti (la reina del canto)* (1979) o *Federico Chueca (el alma de Madrid)* (1992).

operador de cámara en este filme³⁶⁴. Entraba así en el mundo del cine uno de los directores más destacados de la historia de la cinematografía española.

Por último, cabe comentar que el ejemplar de noviembre de 1934 de *Sparta* deja constancia de la intención de los Estudios Ballesteros Tona-Film de rodar en breve *Un cuento de Navidad*, destacando nuevamente la figura de Daniel Fortea Guimerá, un compositor y maestro de la guitarra clásica, además de creador de la Biblioteca Fortea, cuya trayectoria se había iniciado a principios de siglo y que en los años treinta gozaba ya de renombre.

A este respecto, y tras contactar con el técnico responsable de dicha biblioteca, quien nos confirma que la pieza musical catalogada como “Cuento de Navidad” formaba parte de una colección compuesta en 1935 de tres cuentos infantiles (opus 12) y que fue escogida para el filme que nos ocupa, debemos señalar la contradicción existente sobre la coautoría musical de esta cinta. Según Heinink y Vallejo (2009), Francisco Tárrega sería también responsable de dicha creación, mientras que, según el registro de la Biblioteca Fortea, el compositor vilarrealense no habría participado en esta tarea.

³⁶⁴ Castro de Paz, J.L. y Nieto Ferrando, J. (2011) *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay).

10.9 *De Madrid al cielo* de Ricardo R. Quintana (1935)

Título	<i>De Madrid... al cielo</i>
Director	Ricardo R. Quintana
Año	1935
Estado de conservación	No conservada
Productora	Cifesa
Metraje	Cortometraje
Guion	Roberto Gálvez
Argumento	Roberto Gálvez
Música	Fernando Moraleda
Fotografía	Carlos Pahissa
Intérpretes	Pedro Terol, Pilarín Muñoz, Anita Lasalle, Carmen Ubago “Campitos”, Antonio Salazar
Rodaje	A partir de febrero de 1935
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “comedia musical”
Fuentes hemerográficas	<i>Cine español</i> (12), febrero de 1935 <i>Cinegramas</i> (24), 24 de febrero de 1935 <i>Sparta</i> (13), 2 de marzo de 1935 <i>Cinegramas</i> (30), 7 de abril de 1935 <i>Cine español</i> (16), junio de 1935 <i>Cine español</i> (17), julio de 1935

Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

En la actualidad se desconoce si llegó a su fin el rodaje de este *sketch* cómico el cual, aunque no se conoce con exactitud su trama, estaba ambientado en el sector de la aviación y, según Henink y Vallejo (2009), dependía de la colaboración de las fuerzas aéreas. En una casi estival edición de *Cine español* leemos que

el tiempo, solamente el tiempo, es el causante de que no se termine aún la película de Ricardo Quintana titulada *De Madrid... al cielo*, cinta en que tiene que aparecer la aviación, con todos sus arriesgados ejercicios. Cuando sale el sol, el protagonista no se encuentra en Madrid y, cuando éste está en la capital, el sol brilla por su ausencia y llueve torrencialmente (*Cine español*, 16)

También se hizo eco de las dificultades sobrevenidas, un periodista de *Sparta* quien describía con estas palabras una anécdota transcurrida durante el rodaje de esta cinta:

Por cierto que durante el rodaje de algunas escenas, en el campo de aviación de Getafe, estuvo a punto de producirse un accidente debido al nerviosismo del actor “Campitos”³⁶⁵ que se encontraba a bordo de un autogiro con Pedro Terol. Cuando las hélices del aparato habían comenzado a funcionar, se produjo un brusquísimo movimiento del aparato, y el consiguiente susto y griterío de Campitos, que, horrorizado, pedía que lo sacaran de allí, escena recogida por la cámara de Pahissa, para posterior deleite de los amigos.

(*Sparta*, 13).

³⁶⁵ Imaginamos que se refiere a Carlos Emilio Campos.

A este despliegue de acrobacias militares quizás se unía -al más puro estilo de comedia hollywoodiense- un conjunto de actuaciones musicales -responsabilidad de Fernando Moraleda- ya que, según un breve intercambio de palabras de un periodista con Ricardo R. Quintana para el *Cinegramas* del 24 de febrero de 1935, participaban “quince *girls* españolas para eclipsar a las de Hollywood” (*Cinegramas*, 24), aunque la protagonista era una joven debutante y promesa de la pantalla procedente del Teatro Español, Pilarín Muñoz.

Por desgracia, solamente hemos podido localizar una imagen de esta cinta a través de la crítica de Fernando Hernández-Girbal en su espacio “En torno al cinema nacional” del ejemplar del 7 de abril de 1935 de *Cinegramas* y esta no se corresponde con ninguna escena de canto o danza, ni tan siquiera con las admiradas *girls*, sino con un plano de conjunto del director y del responsable de fotografía (Ricardo R. Quintana y Carlos Pahissa), charlando con dos de los actores delante de una avioneta momentos antes de que por fin emprendiese el vuelo (véase anexo XI).

10.10 *Ir por lana* de Fernando Delgado (1935)

Título	<i>Ir por lana</i>
Director	Fernando Delgado
Año	1935
Estado de conservación	No conservada
Productora	Cifesa
Metraje	2 bobinas
Guion	Luis Patiño
Argumento	Octavio. Según Heinink y Vallejo (2009), se ignora la identidad real del firmante como “Octavio”, a quien le atribuyen las funciones de adaptador y dialoguista.
Música	Luis Patiño
Fotografía	Carlos Pahissa
Intérpretes	Raquel Rodrigo, Pedro Terol, Carmen Pradillo, Pepe Soria y Gabriel Algara
Rodaje	Febrero de 1935 en los Estudios C.E.A.
Estreno	10 de junio de 1935 en el cine Panorama de Madrid
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “comedia romántico-musical”
Fuentes	<i>Sparta</i> (12), 15 de febrero de 1935
Hemerográficas	<i>Cinegramas</i> (24), 24 de febrero de 1935 <i>Cine español</i> (13), marzo de 1935 <i>Cinegramas</i> (30), 7 de abril de 1935

	<i>Arte y cinematografía</i> , 1935 <i>Biblioteca Films</i> (600), 1935
Otras fuentes documentales	Dos fotografías del rodaje procedentes de la fototeca de Filmoteca Española
Referencias	En 1976 Miguel Ángel Díez rodó un cortometraje cómico homónimo de 11 minutos con el apoyo de la productora Zeppo Films y la actuación de Emilio Gutiérrez Caba, Carmen Maura, Mari Paz Ballesteros. Se custodia entre los fondos audiovisuales de la Filmoteca Española.

Comentarios

En esta ocasión nos encontramos dirigiendo al veterano Fernando Delgado, quien había comenzado su andadura en el periodo silente y que, tras la dirección de varios filmes documentales y largometrajes, alcanzó el éxito con *Currito de la Cruz* (1926), *Las de Méndez* (1927) y *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928). En el reparto, varios nombres de la escena del momento como Pedro Terol o José Soria³⁶⁶ acompañando a la que, a nuestro parecer fue una de las actrices más completas, más estimadas por el público e injustamente tratada por el paso del tiempo de la época, Raquel Rodrigo³⁶⁷. De ella, junto a la también actriz Carmen Pradillo, vemos una imagen del rodaje de este cortometraje musicado por Luis Patiño³⁶⁸, cuya trayectoria como compositor cinematográfico fue muy

³⁶⁶ También destaca la figura de Gabriel Algara, cuya participación en este sketch es reseñada (junto a una fotografía en primer plano) en la revista *Cinegramas* (30).

³⁶⁷ A modo de ejemplo, descubrimos en el *Cinegramas* (42), datado del 30 de junio 1935, una reseña biográfica y de la filmografía de la actriz en la sección de “Ficheros biográficos” escrita por Carlos Fernández Cuenca. Aunque su extensión es menor, obtiene el privilegio de compartir página con Henri Garat, Ginger Rogers y King Vidor.

³⁶⁸ Se puede consultar la obra íntegra de este autor en la base de datos de la Biblioteca Nacional de España.

versátil y le había ya dado triunfos como “¡¡A Hollywood!!”, un schotis ejecutado para el filme *Yo quiero que me lleven a Hollywood* de Edgar Neville (1931) o el vals para la cinta *Doce hombres y una mujer* del mismo Fernando Delgado (1935), aparte de su intervención en otros cortometraje reseñados en el presente estudio como *Besos en la nieve*.

Asimismo, localizamos una referencia velada a este título en el ejemplar de *Sparta* del 15 de febrero de 1935 al afirmar que, hablando de la temporada cinematográfica de Cifesa, “aparte de los films cortos que han sido confiados a los expertos Florián Rey y Fernando Delgado, otros jóvenes realizadores tendrán ahora ocasión de hacer sus primeras armas” (*Sparta*, 12) (anexo XII). También esta vez puede resultarnos de mayor interés el continente que el contenido porque el periodista anónimo intercala esta sutil referencia en un texto destinado a ensalzar la producción de cortometrajes de la productora valenciana, una alternativa que como ya hemos comentado en la primera parte de este capítulo, constituyó una tónica general en varias de las grandes productoras españolas de la época. Dice así el autor o la autora anónimo:

Casi exclusivamente la atención de nuestros productores había estado dedicada a los films de largo metraje, el sketch, la película cómica de dos rollos, todo ese material, en fin, llamado complemento no tenía en nuestra cinematografía más exponente que varios noticiarios y documentales de una parte. Ahora que nuestra producción va a sentir un fuerte impulso, la falta de estos films había de sentirse con mucha más razón que antes [...] La importancia de esta noticia salta a la vista, puesto que no se trata sólo de suplir una falta de producción que se venía notando en nuestra industria, sino que ofrece la oportunidad de descubrir nuevos valores del cine español.

(*Sparta*, 12)

Igualmente, el ya casi familiar Hernández Girbal utilizó un fotograma de este filme para las páginas de su texto “Los elementos técnicos españoles” en la ya anteriormente mencionada sección “En torno al cinema nacional” en el *Cinegramas* del 28 de abril de 1935, una medida que se repite -en esta ocasión con una imagen de Gabriel Algora acompañado de las actrices protagonistas en una de las escenas finales del filme- en la crítica del número 36 de dicha revista.

Sin embargo, el documento de mayor valía para conocer este filme hoy día no conservado lo constituye, sin duda, Biblioteca Films (600). Se trata de una versión novelada de la cinta de Fernando Delgado, atribuida a A.M. Dos y perteneciente a una colección de la editorial barcelonesa Alas. Se custodia en la Filmoteca de Catalunya. Gracias a ella se nos da a conocer los responsables técnicos y artísticos del filme (adaptación y diálogo, música, dirección, *cameramen*, sonido, estudios y distribuidora), así como su reparto, cuyos rostros simulaban ser estrellas en una portada donde destacan la imagen de Raquel Rodrigo. El librito de unas treinta páginas, sirviendo las últimas a la promoción de otros títulos de la editorial de las colecciones Selección filmes de amor (a 50 céntimos) y Biblioteca Films (a 25 céntimos), así como a los tomos de la Biblioteca de Aventuras Mickey (a peseta y media cada volumen ilustrado de dos historietas); narra las pericias de dos amigos un tanto frescales, Felipe Ruiz y Enrique de Rivera, que en su reprobable intención de aprovecharse económicamente de la rica heredera Lola y su doncella Anny, se enamoran perdidamente de sendas muchachas con las cuales, como no podía ser de otro modo, acaban comprometiéndose. Entre sus páginas se insertan cuatro fotografías del rodaje (más un retrato del argumentista y músico Luis Patiño), y la letra de las dos canciones creadas para este cortometraje: el vals *Cambien el disco* y la habanera *Tímido amor* (véase anexo XIII).

Por último, tal y como hemos indicado en la tabla, el vaciado del catálogo de audiovisuales de la Filmoteca Española arrojó la existencia de un cortometraje homónimo, dirigido en 1976 por Miguel Ángel Díez. Tras su visionado en moviola en el Centro de Conservación y Restauración de dicha institución, y tras la lectura de la mencionada novela gráfica, podemos afirmar que no hay ninguna conexión argumental entre ambos títulos, siendo la creación de Zeppo Films una producción de corte surrealista sobre las dificultades de la vivienda en Madrid en esa época. Una extraña cinta magistralmente interpretada por unos jóvenes Emilio Gutiérrez Caba, entonces ya reconocido en las tablas y ante las cámaras, y Carmen Maura, un año antes de lo que tradicionalmente se considera su debut cinematográfico en *Tigres de papel* de Fernando Colomo (1977), una cinta que en realidad se corresponde con su debut en el formato de largometraje. Parafraseando a Caparrós, hoy como ayer.

10.11 *¡Soy un señorito!* de Florián Rey (1935)

Título	<i>¡Soy un señorito!</i> Según Heinink y Vallejo (2009), tuvo también el título provisional de <i>Yo soy un señorito</i> .
Director	Florián Rey
Año	1935
Estado de conservación	Conservada, según Heinink y Vallejo (2009), en un archivo extranjero no especificado.
Productora	Cifesa
Metraje	2 bobinas
Guion	Florián Rey
Argumento	Sin acreditar
Música	José Ruiz de Azagra
Fotografía	Heinrich Gaertner
Intérpretes	Miguel Ligeró e Isabelita Pradas, joven ganadora del concurso organizado por el diario madrileño <i>La Voz</i> , obteniendo el título de Miss Voz ese año de 1935.
Rodaje	Entre febrero y marzo de 1935
Estreno	20 de abril de 1935 en el cine Coliseum de Barcelona
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “farsa musical”
Fuentes hemerográficas	<i>Sparta</i> (12), 15 de febrero de 1935 <i>Sparta</i> (13), 2 de marzo de 1935 <i>Popular Film</i> (455), 9 de mayo de 1935 <i>Films Selectos</i> (255), 7 de septiembre de 1935

	<i>Cinegramas</i> (33), 28 de abril de 1935 <i>Sparta</i> (16), 7 de mayo de 1935
Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Varias son las menciones halladas respecto a este cortometraje como, por ejemplo, las de *Popular Film* (455) o *Sparta* (13), probablemente porque el hecho de ser protagonizado por la joven novel que había resultado ganadora del concurso de Miss Voz organizado por Cifesa, Isabelita Pradas, debió constituir un excelente reclamo comercial. Además, se la emparejó con uno de los actores de mayor fama del momento, Miguel Ligero, poniéndolos bajo la dirección de otro prodigio en plantilla de la productora valenciana, Florián Rey (véase anexo XIV). En consecuencia, este sketch obtuvo una puntuación de once sobre veinte en la sección de “Los últimos estrenos” de *Sparta* (16), bastante por encima de otros títulos extranjeros como *En Capri nació un amor* de George Fitzmaurice (1934), que obtuvo tres puntos, *La última senda* de James Tinling (1933) (con ocho puntos), *As de ases* de J. Walter Ruben (1933), también con un ocho sobre veinte, o la igualmente comedia musical –aunque de producción inglesa- *Yo no quiero irme a la cama* de Thomas Bentley (1932), que alcanzó una puntuación de diez.

De estos datos podemos concluir que, independientemente de los siempre debatibles gustos o conocimientos de la crítica, una revista de peso como era en ese momento *Sparta*³⁶⁹ consideraba notable esta pequeña producción, una muestra nuevamente

³⁶⁹ Esta revista pasó por diversas etapas y denominaciones, publicándose originariamente como una gaceta informativa de espectáculos que abarcaba materias varias como la música, el teatro o los toros (*Sparta*.

interesante de la importancia que el formato tenía en la época. También se obtiene de esta publicación la fecha de estreno en el cine Coliseum de Barcelona.

Asimismo, como ya hemos apuntado en los comentarios de *Romanza rusa*, se hacía eco de este filme de complemento un periodista de *Films Selectos* (255), oculto bajo las siglas C.F.S, incluyéndose además una imagen del rodaje con un plano medio de Ligero y Pradas (véase anexo VII)

Finalmente, llama la atención las optimistas palabras del redactor del ejemplar de *Cinegramas* al afirmar que la intervención de la afortunada ganadora “linda de cara, preciosa de figura y espontánea de gesto, nos incita a anunciar: ¡Estrella a la vista! Aunque, por no parecer demasiado optimistas, aguardaremos para ello a otra intervención de más empeño que este debut” (*Cinegramas*, 33), una aseveración ciertamente un tanto arriesgada porque a priori esta joven y bella muchacha no parece que tuviese continuidad en el mundo interpretativo, ¿o quizás sí?³⁷⁰

Revista de espectáculos), iniciándose una segunda fase en agosto de 1934 y hasta junio de 1935 bajo el nombre de *Sparta. Revista técnica de la cinematografía*. En este periodo, y a pesar de que también destinaba algunas páginas a los cotilleos de las estrellas, se distinguió por una cierta seriedad a través de artículos de contenido técnico, una información breve de las producciones españolas o algunas firmas esporádicas de opinión como Gómez Mesa, Villegas López, Jarnés, Miralles, Augusto Ysern o Rafael Gil (García Carrión, 2013).

³⁷⁰ Probablemente (basándonos en la comparativa de fotografías extraídas de la revista *Crónica* del 10 de marzo de 1935) esta joven intérprete sea Isabelita Pradas quien, en caso de ser cierta nuestra sospecha, tendría entonces apenas 15 años y que poco después emigraría a Argentina donde se convirtió en una destacada actriz de carácter.

10.12 *El veneno del cine* de Mauro Azcona (1935)

Título	<i>El veneno del cine</i> Heinink y Vallejo (2009) recogen un título alternativo provisional, <i>La locura del cine</i>
Director	Mauro Azcona
Año	1935
Estado de conservación	No conservada
Productora	Cifesa
Metraje	2 bobinas
Guion	Ángel Antem
Argumento	Ángel Antem
Música	Ricardo Fandiño
Fotografía	Ricardo Torres
Intérpretes	Matilde Casans, Antonio Antem, Isabel Val, Diego Larrios y Luis Arnedillo
Rodaje	Durante agosto de 1935 en los estudios C.E.A.
Estreno	2 de diciembre de 1935 en el cine Rialto de Madrid y 21 de septiembre de 1936 en el Lírico de Valencia
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “comedia caricaturesca-musical”
Fuentes	<i>Cine español</i> (13), marzo de 1935
Hemerográficas	<i>Cine español</i> (19), septiembre de 1935

Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Muy escasa es la información que hemos podido recopilar sobre este cortometraje. Inicialmente se contemplaba el rodaje de este filme de complemento para el mes de febrero con música del maestro Guerrero y un distinto reparto. Además, se comunica a través de la gacetilla incluida en la edición de septiembre de 1935 de *Cine español* que la actriz Matilde Casans será sustituida por la bailarina Maty Yoneyama, la cual -según Heinink y Vallejo (2009)- debió ser la misma actriz con otro nombre artístico.

En dicha crónica, el periodista ensalza el buen hacer de esta comedia musical, cuyos técnicos, Torres como responsable de la cámara y Luis Marquina del sonido, “son suficiente garantía y no hacen necesario el comentario elogioso, que supondría una redundancia”. Asimismo, destaca a Cifesa como una “productora siempre atenta a cuanto signifique renovación y engrandecimiento de la cinematografía nacional” (*Cine español*, 19).

Menos apropiadas nos resultan las palabras de la reseña publicada anteriormente por esta misma revista en su edición de marzo de 1935, donde describen a las bailarinas como “un plantel de verdaderas maravillas del sexo femenino, que lucen espléndidas pantorrillas y deliciosos cuerpecitos” (*Cine español*, 13), pero que testimonian por igual el relieve que estos filmes de complemento tenían en la época. Al menos cinco meses antes de su rodaje, las revistas especializadas ya se hacían eco de la fase de preproducción, promocionando de una forma u otra a todos sus artífices.

10.13 *Do, re, mi, fa, sol, la, si* de Edgar Neville

Título	<i>Do, re, mi, fa, sol, la, si</i> Heinink y Vallejo (2009) recogen otros títulos alternativos como <i>La vida privada de un tenor</i> , <i>La vida de un tenor</i> o <i>La vida íntima de un tenor</i> , todos ellos a modo de subtítulo.
Director	Edgar Neville
Año	1935
Estado de conservación	No conservada
Productora	C.E.A.
Metraje	3 bobinas
Guion	Edgar Neville
Argumento	Edgar Neville
Música	Jacinto Guerrero. El acompañamiento musical a cargo de la Orquesta Leoz.
Fotografía	Heinrich Gaertner
Intérpretes	Juan García, Conchita Leonardo, Amalia Sánchez Ariño, José Martín, Alfonso Ponce de León y Pepito Mora
Rodaje	Marzo de 1935 en los estudios C.E.A.
Estreno	El 11 de marzo de 1936 en el teatro Circo de Zaragoza y el 30 de marzo de ese mismo año en el Panorama de Madrid.
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “parodia”, sin incluir ningún término alusivo a la categoría de lo musical.
Fuentes	<i>Cine español</i> (12), febrero de 1935

hemerográficas	<i>Cinegramas</i> (26), 10 de marzo de 1935 <i>El Pueblo</i> , 14 de marzo de 1935 <i>Cine español</i> (15), mayo de 1935
Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Raúl Gallardo en una reseña del *Cinegramas* del 10 de marzo de 1935 dedicada al director de fotografía Heinrich Gaertner nos informa, a modo de diálogo simulado, de que Edgar Neville se dispone a rodar una cinta cómica en torno a la vida de un cantante lírico y su familia bajo el título de *El hijo del tenor*. En ella actuarían “Juan García y ..., El caso es que el nombre de ella no está todavía acordado. Quizá sea Eva Arión”. Esta información sobre el posible reparto es ampliada por el diario *El pueblo. Diario republicano de Valencia* del 14 de marzo de ese año, el cual, tras enorgullecerse de la valencianía compartida con Cifesa, dedica ocho líneas a esta película corta cuyos protagonistas eran los arriba citados Juan García, Conchita Leonardo y Amalia Sánchez Ariño.

Aunque, por el momento, poco más sabemos de este filme, nos llama la atención la presencia en su equipo técnico de nombres como Edgar Neville, Heinrich Gaertner o Luis Marquina (a quien por cierto también hemos reseñado como técnico de sonido en *El veneno del cine*), unas figuras que atestiguan no solo -como ya hemos mencionado en varias ocasiones- el interés en la realización de piezas de calidad de este formato, sino también que -como suele ser habitual en el mundo de la producción audiovisual- servía (y sirve) de escuela, de zona de aprendizaje, ya que el coste de su ejecución es menor y

además suele conceder una mayor libertad creativa, hecho que permite desde el ensayo y el error definir un estilo de expresión propio.

De la lectura del *Cine español* del mayo de ese año, obtenemos su clasificación como *sketch* musical, así como su musicalización a manos del maestro Guerrero y su dirección por Edgar Neville, además del elenco de actores. Según el redactor de la primicia, se había pasado de prueba “con gran éxito” (*Cine español*, 15).

10.14 *Artistas precoces* de Julio Salvador (1936)

Título	<i>Artistas precoces</i>
Director	Julio Salvador
Año	1936
Estado de conservación	No conservada
Productora	Centro Estudios de Artistas Cinematográficos
Metraje	2 bobinas
Guion	Sin acreditar
Argumento	Sin acreditar
Música	Sin acreditar
Fotografía	Juan Fortuny
Intérpretes	Rosita Navarro, Maruja Cendra, Amparito Santillo, Luci España y Paquita Muñoz
Rodaje	Mayo de 1936
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “variedad musical”
Fuentes hemerográficas	<i>El Noticiero Universal</i> , 25 de mayo de 1936 <i>El Noticiero Universal</i> , 17 de junio de 1936 <i>Popular Film</i> (514), 25 de junio de 1936
Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Heinink y Vallejo (2009) recogen en sus notas la polémica sobre la autoría de este complemento, que ellos atribuyen exclusivamente a Julio Salvador, puesto que, según el reportaje publicado el 25 de mayo de 1936 en *Noticiero Universal* sobre la inauguración del Centro-Estudios de Artistas Cinematográficos (entidad fundada por Cerdà y Valentín R. González), un acto al que asistieron doce casas productoras y tras cuya clausura oficial “la fiesta tuvo una continuación en la Cueva Cinematográfica de Lyon d’Or, en donde actuaron más de sesenta atracciones, compuestas por futuras estrellas del cinema” (*Noticiero Universal*, 16377), los responsables de esta cinta de variedades fueron los citados Valentín R. González y Julio Salvador. Además, en la edición del 17 de junio de ese mismo diario se describía así la cinta:

Centro de Estudios de Artistas Cinematográficos ha terminado de filmar su primera película corta, a base de cinco artistas precoces, cinco monerías que en manos de sus directores artísticos don Valentín R. González y don Julio Salvador, harán las delicias de todo aficionado al cinema interpretando en el “sketch ‘Artistas precoces’ unos números de mímica, canto y baile, sazonados de pose y mímica cinematográfica

(*Noticiero Universal*, 16397).

Vemos, pues, cómo la prensa insistía en la codirección de este cortometraje cuyo fin de rodaje, por otra parte, se cita -esta vez sin mencionar a sus máximos responsables técnicos- en la sección de “Informaciones” de D. Travelling en *Popular Film* (514).

Debido a que no hemos encontrado ninguna otra fuente que pudiera arrojar luz al respecto, nos mantendremos cautamente al margen, y simplemente compartiremos con el lector los datos -nuevamente recogidos por Heinink y Vallejo (2009)- sobre la confusión de parte de la historiografía en torno al estado de conservación de este filme. En este sentido, Juan

Mariné y Carlos Fernández Cuenca parece ser que confundieron el copión de trabajo sin sonido de *Artistas precoces* con el cortometraje realizado un par de años más tarde por el mismo Valentín R. González, *¡Nosotros somos así!*, un título afortunadamente sí conservado y al que dedicamos un análisis específico de nuestro estudio.

10.15 *¡Quién supiera escribir!* de Raymond Chevalier (1936)

Título	<i>¡Quién supiera escribir!</i> Heinink y Vallejo (2009) recogen como título provisional el de <i>¡Si yo supiera escribir!</i>
Director	Raymond Chevalier
Año	1936
Estado de conservación	No conservada
Productora	Exclusivas Huet
Metraje	2 bobinas
Guion	J. Cuquerella (según guion técnico conservado en Filmoteca Española)
Argumento	Inspirado en la dolora homónima escrita por Ramón Campoamor en 1846
Música	Adaptaciones de Schubert y Bethoven, con música original y cantables de Azagra, Casonova y Bolaños (según guion técnico conservado en Filmoteca Española)
Fotografía	Sin acreditar
Intérpretes	Juan García, Mapy Cortés y Nieves Aliaga
Rodaje	Diciembre de 1935 en los Estudios Orphea de Barcelona.
Estreno	El 22 de mayo de 1936 en el cine Actualidades de Zaragoza y el 28 de mayo de ese mismo año en los Poliorama de Barcelona.
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “comedia musical”
Fuentes	<i>Popular Film</i> (487),19 de diciembre de 1935

hemerográficas	<i>Popular Film</i> (490), 9 de enero de 1936 <i>Heraldo de Aragón</i> , 22 de mayo de 1936 <i>Heraldo de Aragón</i> , 24 de mayo de 1936 <i>El Noticiero Universal</i> , 9 de junio de 1936
Otras fuentes documentales	Filmoteca Española custodia el guion técnico mecanografiado de nueve hojas acompañado de un folio con las canciones
Referencias	

Comentarios

Nos encontramos ante un nuevo ejemplo de adaptación de la literatura tradicional al cine, una medida que otorgaba respetabilidad a las producciones fílmicas y con frecuencia les vaticinaba el éxito comercial. En este caso, se trata del poema *¡Quién supiera escribir!* del literato y político decimonónico Ramón de Campoamor, en el cual narra el sufrimiento de una joven por la ausencia de su enamorado y como le pide a su párroco, quien ya está al cabo del romance, que le escriba una carta:

“Escribidle, por Dios, que el alma mía
ya en mí no quiere estar;
que la pena no me ahoga cada día...
porque puedo llorar.

Que mis labios las rosas de su aliento,
no se saben abrir;
que olvidan de la risa el movimiento
a fuerza de sentir.

[...]

Que es, de cuántos tormentos he sufrido,
la ausencia el más atroz;
que es un perpetuo sueño de mi oído
el eco de su voz...
Que siendo por su causa, el alma mía
¡goza tanto en sufrir!...
Dios mío, ¡cuántas cosas le diría
si supiera escribir! ...”

Al tratarse de una obra muy popular, resulta fácil acceder al texto de Campoamor para conocer la sencilla trama del filme, una historia apenas modificada por J. Cuquerella al adaptarla en 1936 para la pantalla, según se desprende de la lectura del guion técnico custodiado por Filmoteca Española.

Por desgracia, y tal vez para contrarrestar la fortuna de conservar dicho guion, no conocemos ninguna imagen de este cortometraje ya que en ninguna de las referencias hemerográficas localizadas se incluyen fotografías del rodaje o promocionales. A modo de curiosidad, cabe decir que la Biblioteca Nacional de España conserva una edición de esta obra, editada en París en 1905 e ilustrada mediante fotografías por Antonio Cánovas, pero nos parece harto improbable saber si fue consultada para la puesta en marcha de este complemento y, por lo tanto, si la recreación de dichas fotografías a nivel de vestuario o de decorados pudo influenciar a Raymond Chevalier.

Por otra parte, de la información recogida tras el estreno por los ejemplares de *El Heraldo de Aragón* del 22 y 24 de mayo sabemos de la presencia del tenor aragonés Juan García y de la calidad (según el periodista) de la fotografía y las ambientaciones del filme. A este respecto leemos en la edición del 24 de mayo que

Basado en esta dolora, se ha filmado un ‘sketch’ musical cuyos principales intérpretes son el tenor Juan García y Mapy Cortés. La película arranca en unos buenos interiores, donde un grupo de mozos celebran su despedida para incorporarse a filas, Buenamente, sin forzar la acción, llegamos al momento de la dolora, cuando la novia visita al cura de la aldea para pedirle que escriba la carta. Y aquí Juan García y Mappi Cortés se enfrentan en un despacho bien logrado, para cantar la dolora con una música muy a tono con el espíritu y el sentido de Campoamor. El film está bien logrado por lo que a fotografía y escenarios se refiere, notándose únicamente algunas deficiencias en la técnica sonora.

(*El Heraldo de Aragón*, 24 de mayo de 1936)

Además, mediante esta reseña periodística podemos constatar los modelos de programación explicados por Pérez Perucha (1996), así como la cuestionable evolución de las inquietudes culturales en nuestra actualidad, ya que el redactor -quien firma bajo las siglas E.F.- detalla el resto de la sesión de estreno del día anterior en el Actualidades de Zaragoza: un noticiario de *Eclair Journal* con los últimos acontecimientos mundiales y un documental sobre Palestina “tan ameno e interesante, que al público -y a nosotros también- nos pareció demasiado corto” (*El Heraldo de Aragón*, 24 de mayo de 1936).

Igualmente, nos posibilita conocer los modos de programación de la época los datos recogidos en el *Noticiero Universal* del 9 de junio (véase anexo XV). Según el redactor, este cartel del cine Esplai era de “los que solamente se ven muy de tarde en tarde” y aseguraba que las sesiones de esa semana “se contarán por llenos absolutos”. Estaba

constituido por dos películas de base de género cómico - *Había una vez dos héroes* de Charley Rogers y Gus Meins (Babes in Toyland, 1934) y *La vía láctea* de Leo Mccarey (The Milky Way, 1936)-, cuyos respectivos protagonistas, Stan Laurel y Oliver Hardy, y Harold Lloyd era un reclamo infalible para el gran público. Previamente, un completo paquete de cintas de complemento: *La caravana del Orégano* (Kid in Africa, Jack Hays, 1933) con Shirley Temple, tres *cartoons* de Walt Disney (*Los tres cerditos*, *El lobo feroz* y *La gallina sabia*, todas de 1934) y otros tres de Popeye el Marinero, “verdadero favorito actual que ha logrado eclipsar en punto a simpatías a los galanes más famosos” y, por fin, la presente ¡*Quien supiera escribir!*, de la cual no emite juicio de valor, limitándose a recordar la gran maestría de Ramón Campoamor y a nombrar a los miembros del reparto.

Por último, encontramos en *Popular Film* (490) la referencia al rodaje en los estudios Orphea, la cual es cuestionada por Heinink y Vallejo (2009), ya que según estos autores la buena relación mantenida entre el equipo técnico y los estudios Lepanto hace presuponer que el rodaje se hubiese realizado en las instalaciones de estos últimos. Por el momento, no nos es posible reforzar esa hipótesis porque las referencias encontradas en prensa sitúan a Orphea como el centro de producción de este cortometraje.

10.16A *Federico García Lorca* de Justo Labal (1937)

Título	<i>A Federico García Lorca</i>
Director	Justo Labal
Año	1937
Estado de conservación	No conservada
Productora	Ediciones Cinematográficas Abadal
Metraje	11 minutos
Guion	Justo Labal
Argumento	Inspirado en los poemas de Federico García Lorca: “Procedimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, “La casa infiel” y “El crimen fue en Granada”
Música	Adaptación de Isaac Albéniz
Fotografía	Alberto González Nicolau y Pablo Ripoll, según las investigaciones de Sala (1994), mas no reforzadas por Heinink y Vallejo (2009).
Intérpretes	Paquita Sardà, F. Moreno de Flores y Manolo Gómez
Rodaje	Se concluye en diciembre de 1936 en los Estudios Abadal de Barcelona.
Estreno	22 de marzo de 1937 en el cine Actualidades de Valencia, 29 de marzo en el Publi-cinema de Barcelona y el 22 de agosto en el Cine Salamanca de Madrid.
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “homenaje poético”

Fuentes hemerográficas	<i>El Noticiero Universal</i> , 26 de diciembre de 1936 <i>Films Selectos</i> (319)
Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Al consultar las fuentes hemerográficas reseñadas y, a pesar de que -como reza la expresión popular- sobre gustos no hay nada escrito, nos atrevemos a decir que quizás sea este uno de los filmes de complemento no conservados que más interés despierta en nosotros.

Por desgracia, es de sobra conocido que, durante el verano de 1936, el literato granadino Federico García Lorca fue asesinado por las tropas fascistas acusándole de socialista, masón y homosexual, un hecho negado por el régimen franquista durante décadas por el impacto internacional que habría tenido la brutal desaparición de uno de los escritores de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo XX. Tras este hecho, fueron muchos los homenajes brindados al poeta y dramaturgo en zona republicana, un sentir del que se hace eco el periodista de la sección de “Cinematografía” del *Noticiero Universal* del 26 de diciembre de ese mismo año. Él (o ella) nos habla de los numerosos homenajes que se estaban brindando a la memoria de este artista, lamentándose de su carácter efímero y ensalzando en consecuencia la decisión del cineasta Justo Labal de inmortalizar algunos poemas de García Lorca a través del cine:

Tratábase, pues, de encontrar la fórmula que perpetuara la memoria de García Lorca. Esta fórmula, finalmente, ha sido conseguida y ejecutada por el cineasta Justo Labal.

Sirviéndose de la imagen, de los motivos del poeta, de la música y de la palabra del rapsoda [Manolo Gómez], Justo Labal ha realizado un film destinado a dar a conocer a todos el valor verdadero de García Lorca.

(*Noticiero Universal*, 26 de diciembre de 1936)

Y para ello se sirvió de dos de los poemas de mayor popularidad del poeta, “El prendimiento de Antoñito el Camborio” y “La casada infiel”, (más “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado a modo de cierre), convirtiéndolos en poesía visual con un fondo musical de Isaac Albéniz.

Con la elección de estos textos, se ponían de relieve dos temas candentes de la década y sobre cuya reflexión el cine tampoco permaneció ajeno. Nos referimos a la inclusión social de la etnia gitana y a la libertad sexual de la mujer; ambos tratados de forma directa o indirecta tanto en el cine más comercial, tómense como muestra el personaje de Mapy Cortés para *El gato Montés de Rosario Pi* (1935) o el de Trini (Imperio Argentina) en *Morena Clara* de Florián Rey (1936), como en aquel más comprometido como *Carne de fieras* de Armand Guerra (1936) donde, en esta ocasión sin pertenecer a la raza calé, destacan los personajes de Aurora (Tina de Jarque) y la domadora de leones (Marlène Grey), sendas supuestas muestras de los avatares de la liberación femenina, no sólo a través del desnudo (motivo por el cual suele ser más recordado este filme), sino especialmente por su implicación activa en dos procesos más complejos y profundos: el adulterio y el divorcio.

Y precisamente en torno al adulterio gira el poema filmado por Justo Labal para este cortometraje, “La mujer infiel”, uno de los poemas más admirados de Lorca para quien escribe estas líneas y que, según opinión del redactor anónimo del artículo “Un homenaje al cinema de García Lorca” de *Films Selectos*, supo ser justamente acompañado con imágenes de gran belleza y ritmo (véase anexo XVI):

La cámara captaba unas imágenes muy bellas de plástica y de luz que Labal iba construyendo según el ritmo de las bellas poesías que en su espíritu cantaba. ¿Cinema realista? ¿surrealista? ¡Qué importa! Basta que desfilen hasta nuestros ojos una serie de admirables imágenes, de escenas de una vida intensa, gestos de un ritmo artístico sorprendente [...] Ensayo, hemos dicho. Se trata de una película de poca duración, en la que la falta de extensión queda compensada por la intensidad y el mérito artístico.

(*Films Selectos*, 319)

Por suerte, dicho reportaje se acompaña de algunas imágenes del rodaje protagonizado por F. Moreno de Flores en el papel del gitanillo Antoñito el Camborio y Paquita Sardà, la casadita infiel, a la que vemos en unas escenas cargadas de sensualidad.

A este punto, cabe recordar la fuerte presencia que el erotismo alcanzó en las esferas públicas a lo largo de los años treinta³⁷¹ (aunque muchos lo ocultasen bajo el paraguas de la rectitud moral y lo consumieran de forma clandestina), ya que a las incontables revistas eróticas y sicalípticas de venta libre (*KDT*, *Papitu*, *L'Esquella de la Torratxa* o *La Titles*, entre otras muchas), se sumaban las nuevas tendencias de la escena teatral (donde destacaron vedettes como la citada Tina de Jarque o Margot Albariño) y las reivindicaciones de algunos colectivos como el nudista³⁷².

Por supuesto, el cine también reflejó este cambio de perspectiva respecto a la concepción y disfrute del cuerpo físico, al menos por parte de los estratos más progresistas de la sociedad, aunque (no olvidemos que estamos a inicios del siglo XX) no se mostró descaradamente en los largometrajes y cintas de complemento más comerciales, sino más bien en determinadas secuencias, tramas o tratamientos de personajes. Aplazamos para otro momento la interesante tarea de revisar bajo una nueva mirada “lo erótico” en las

³⁷¹ En realidad, la literatura erótica ocupaba ya un puesto relevante desde finales del siglo XIX.

³⁷² Una visión general de este tema nos la brinda *La conquista del cuerpo: erotismo y liberación sexual en la República* de Isabelo Herreros.

producciones de la época, y nos limitaremos tan solo a mencionar dicho erotismo en algunos de los cortometrajes manejados inicialmente para nuestro estudio como, por ejemplo, el citado spot publicitario de animación *Radio RCA* de Enrique Ferrán (1935), donde hemos visto como una bailarina exótica con los pechos descubiertos danza sinuosamente al son de la música para convencer al espectador de la calidad de estos reproductores de sonido (incomprensible estrategia comercial llegada hasta nuestros días) y deleitar (como poco) al protagonista del cortometraje.

Finalmente, y volviendo a *A Federico García Lorca* de Justo Labal, no podemos resistirnos a compartir con el lector la increíble traslación que el poeta hizo de la pasión sexual a las palabras, un hermoso alegato contra los cánones e imposiciones morales que, desde luego, no debió ser del gusto de la España católica:

Y que yo me la llevé al río	me sonaba en el oído,
Creyendo que era mozuela,	como una pieza de seda
pero tenía marido.	rasgada por diez cuchillos.

Fue la noche de Santiago	Sin luz de plata en sus copas
y casi por compromiso,	los árboles han crecido,
se apagaron los faroles	y un horizonte de perros
y se encendieron los grillos.	ladra muy lejos del río.

En las últimas esquinas toqué sus pechos	Pasadas las zarzamoras
dormidos,	los juncos y los espinos,
y se me abrieron de pronto	bajo su mata de pelo
como ramos de jacintos.	hice un hoyo sobre el limo.
	Yo me quité la corbata
El almidón de su enagua	ella se quitó el vestido,

yo el cinturón con revólver
ella sus cuatro corpiños.

Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre
la mitad llenos de frío.

Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.

No quiero decir por hombre
las cosas que ella me dijo,
la luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.

Sucia de besos y arena
yo me la llevé del río,
con el aire se batían
las espadas de los lirios.

Me porté como quien soy
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
Grande, de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque tenía marido.

Me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

10.17 *Cantando y bailando* de Alberto G. Nicolau (1938)

Título	<i>Cantando y bailando</i>
Director	Alberto G. Nicolau
Año	1938
Estado de conservación	No conservado
Productora	E.A. Films
Metraje	Cortometraje
Guion	Sin acreditar
Argumento	Sin acreditar
Música	Sin acreditar
Fotografía	Alberto G. Nicolau
Intérpretes	Sin acreditar
Rodaje	No localizado
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “variedad folklórica”
Fuentes hemerográficas	<i>Mi revista</i> (44-45), 15 de julio de 1938
Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Según la única fuente hemerográfica localizada sobre este título, *Mi revista* del 15 de julio de 1936, con las dificultades propias de estar en plena guerra civil, se estaba rodando en los Estudios Lepanto este cortometraje de ambiente andaluz por “Alberto G. Nicolau, el conocido ‘cameraman’ que ha cambiado por una vez de actividad”. De él se desconoce la trama y si realmente llegó a estrenarse, mas el título sugiere que su naturaleza fuese musical.

10.18 *La danza de Paco Ribera* (1938)

Título	<i>La danza</i>
Director	Paco Ribera
Año	1938
Estado de conservación	No conservada
Productora	E.A. Films
Metraje	2 boninas
Guion	Sin acreditar
Argumento	Sin acreditar
Música	Sin acreditar
Fotografía	Agustín Macasoli
Intérpretes	Joan Magrinyà, María Luisa Nogués y Trini Borrull.
Rodaje	Julio de 1938 en Barcelona
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “variedad musical”
Fuentes	<i>Mi revista</i> (46), 1 de agosto de 1938
Hemerográficas	<i>Mi revista</i> (47), 15 de agosto de 1938
Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

De nuevo, y como es de esperar por la complicada situación social que contextualiza los filmes producidos a partir de julio de 1936, son escasas las fuentes hemerográficas que los reseñan y, por lo tanto, también lo es la bibliografía que habla de ellos. En el caso de *La danza*, disponemos de la información reflejada en la ficha adjunta gracias a las investigaciones de Fernández Cuenca (1972) y Sala Noguera (1993). Además, se conservan dos reportajes escritos para *Mi revista. Ilustración de actualidades* (46 y 47), una publicación quincenal que, según la descripción dada por el servicio de hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, nacía desde la iniciativa de un grupo de compañeros revolucionarios “en los momentos en que empieza la nueva reconstrucción de España”, en concreto lanzaban su primer ejemplar el 15 de octubre de 1936. Dirigida por el periodista de la CNT Eduardo Rubio Fernández, entre los miembros de su redacción se contaban afiliados a esta organización y de la UGT, así como comunistas y republicanos, que trataban de asuntos tan diversos como las crónicas de los frentes y la retaguardia, el mundo financiero, la mujer, el deporte o la educación, y, por supuesto, el espectáculo cinematográfico el cual -como ya hemos comentado con anterioridad- creían debía mantenerse activo por el bienestar emocional de la población española.

De hecho, en el número 46 de la citada revista leemos que “<La danza>, al mismo tiempo que un film para estudiosos, es un entretenimiento para los *profanos*”, a lo cual añade, refiriéndose a su director, el afamado cartelista y pintor Francisco Ribera, que

Ningún tema mejor para un artista como Ribera. Lo plástico juega en la danza papel principal, por no decir exclusivo. Y el artista que en este caso ha dirigido el film a puesto a contribuir su talento para poner en un mismo ambiente, en una misma dimensión, la danza, la música, la decoración, la escultura, el dibujo y el simbolismo

(*Mi revista*, 46)

Estas afirmaciones del redactor Alejo Aliaga van acompañadas de dos fotogramas que, sumados a los escogidos para la maquetación del siguiente ejemplar de la revista (véanse anexos XVII y XVIII), donde vuelve a promocionarse este complemento junto a un largometraje igualmente de E.A. Films, *Don Do-re-mi-fa-sol-la-si-do* de José Fogués (1938), nos permiten hacernos una idea de la variedad de estilos musicales que tuvieron cabida en la realización de esta cinta. Parece ser que se trataba de una sucesión de actuaciones que repasaba la historia de la danza española interpretada por “artistas notables, jóvenes, que han merecido la atención de los doctos”, con la finalidad de -y seguimos al autor del texto- expandir nuestro arte y la causa republicana más allá de las fronteras nacionales. Una obra lamentablemente no conservada que fue descrita como “celuloide musical” y “pentagrama en metros”.

Y es que, ciertamente, conociendo la obra gráfica y pictórica de Francisco Ribera Gómez –formado académicamente en la capital y docente años más tarde de la Cátedra de Dibujo natural en reposo en la Academia de Bellas Artes de San Jordi- este filme debió de destacar por su valor estético. En realidad, la relación de Ribera con el cine se remontaba a inicios de la década, puesto que en 1930 diseñó la cartelería para *La bodega* de Benito Perojo, haciendo otro tanto años más tarde para *Aventura Oriental* de Max Nosseck (1935). Además, entre medias, fue director artístico de la agencia publicitaria de J. Walter Thompson y responsable en diversas productoras discográficas de los materiales promocionales de artistas como Raquel Meller, Conchita Piquer, María Espinalt, Marcos Redondo o Imperio Argentina, de la cual además publicó varios dibujos en *Mi revista*.

Igualmente, en el ejemplar del mes de julio de 1938 de esta publicación encontramos una referencia a su debut en el cinematógrafo con *La propaganda fue buena* (*Mi revista*, 44-45) y pocos meses después una breve reseña del cortometraje musical que nos ocupa,

filmado para E.A. Films (Estudios Antifascistas Films) junto a Joan Magrinyà, María Luisa Nogués y Trini Borrull.

10.19 Sueño musical de Justo Labal

Título	<i>Sueño musical</i>
Director	Justo Labal
Año	1938
Estado de conservación	No conservada
Productora	E.A. Films
Metraje	20 minutos
Guion	Justo Labal
Argumento	Sin acreditar
Música	Sin acreditar
Fotografía	Alberto G. Nicolau
Intérpretes	Paquita Pérez
Rodaje	No localizado
Estreno	25 de julio de 1938 en la sala Publi-Cinema de Barcelona y el 7 de noviembre de ese año en el Actualidades de Valencia
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifica como “variedad musical”
Fuentes Hemerográficas	<i>Mi revista</i> (44-45), 15 de julio de 1938 <i>Umbral</i> (37), 30 de julio de 1938 <i>Nuevo Cinema: Revista cinematográfica</i> (3), agosto-septiembre de 1938. Según Heinink y Vallejo (2009) recoge una crítica del filme
Otras fuentes documentales	

Referencias	

Comentarios

De forma casi paralela a *Cantando y danzando*, el mismo equipo técnico (al menos hasta donde conocemos), con Justo Labal en la dirección y Alberto G. Nicolau a cargo de la fotografía, ruedan igualmente para la barcelonesa E.A. Films, otro cortometraje titulado *Sueño musical*. Su argumento, según testimonian Heinink y Vallejo (2009), mostraba a un grupo de negros residentes en los campos sureños de los Estados Unidos bailando rumbas al son de los cantos de aleluya entonados por sus hermanos antillanos.

También conocemos por la ficha de este catálogo que E.A. Films (Ediciones Antifascistas), responsable asimismo de *La danza* de Francisco Ribera, fue constituida el 11 de marzo de 1938 con el objetivo ya comentado de defender los principios democráticos de la II República, así como el valor social educativo y artístico que tenía el cine durante este proceso. En esta productora colaboraron profesionales como Justo Labal, José Fogués, Ángel Vilatoro, Agustín Macasoli, Alberto González Nicolau o Paco Ribera.

En cuanto a la información extraída de las fuentes hemerográficas, destaca en *Mi* revista del 15 de julio una fotografía del rodaje en la que vemos a parte del equipo técnico grabando la actuación de dos actrices ataviadas con vestidos que recuerdan a la época colonial; una imagen que puede complementarse con otros dos fotogramas de *Umbral* (37) (véase anexo XIX) en los que se aprecia mejor que los intérpretes cantan y danzan. Además, en esta segunda publicación el firmante del texto, Justo Aliaga, da a conocer los orígenes de E.A. Films y comenta como esta joven entidad había realizado, a modo de entrenamiento para producciones más complejas, dos filmes de complemento: *Valencia*,

un documental de Ángel Villatoro y *Sueño musical* de un alabado por su plasticidad y por el manejo de las figuras y los planos Justo Labal.

De esta creación dice que

Se trata de un film musical cien por cien. Es notable cómo en esta España mordida por las furias de la guerra pueden llevarse a efecto ensayos de la naturaleza de ‘Sueño musical’. Nada tiene que envidiar este rollo a los americanos del mismo corte. La música, plena de ensueños tropicales y cadencias mulatas, predispone al elogio. Y si esto fuera poco, añadamos una interpretación justa y nivelada con artistas de color, y la revelación de una estrella joven y segura en su naturalidad. Nos referimos a Paquita Pérez.

(*Umbral*, 37)

Lamentablemente el mal estado de conservación del ejemplar de *Nuevo cinema: Revista Cinematográfica* (3), custodiada en el fondo hemerográfico de Filmoteca Española, no nos ha permitido acceder a la crítica que -según Heinink y Vallejo (2009)- hizo la prensa coetánea especializada de este filme.

10.20 *Contraste* de Joaquín Cuquerella (1940)

Título	<i>Contraste</i> Heinink y Vallejo (2009) recogen como título provisional <i>Tres edades</i>
Director	Joaquín Cuquerella
Año	1938
Estado de conservación	No conservada
Productora	Cifesa
Metraje	1 bobina
Guion	Joaquín Cuquerella
Argumento	G. Bebia
Música	José Ruiz de Azagra
Fotografía	Sin acreditar
Intérpretes	María Luisa Gerona, Pilar Soler, Juana Manso y Benito Ballesteros
Rodaje	Julio de 1940
Estreno	No localizado
Clasificación	Heinink y Vallejo la clasifican como “variedad musical”
Fuentes Hemerográficas	<i>Noticiario Cifesa</i> , julio de 1940
Otras fuentes documentales	
Referencias	

Comentarios

Poca información hemos podido localizar respecto a esta cinta, cuya trama -seguimos las aportaciones de Heinink y Vallejo (2009) extraídas de la prensa- narra cómo, hacia la segunda mitad del siglo XIX, una mujer conversa con su madre en una sala de baile por sus preferencias hacia la mazurca (más tradicional) o el vals (del gusto del momento). Entonces, aparece una jovencita -nieta e hija respectivamente- que se cuestiona qué estilo musical se bailará en el nuevo siglo y, ante el asombro de las tres, aparece un hombre del futuro vestido con frac y sombrero de copa que comienza -el influjo del imperialismo cultural anglosajón es indiscutible en nuestra era- a bailar claqué.

10.21 *Noche de San Juan* de Rafael Martínez (1940)

Título	<i>Noche de San Juan</i>
Director	Rafael Martínez
Año	1940
Estado de conservación	No conservada
Productora	Cifesa
Metraje	1 bobina
Guion	José Ruiz de Azagra
Argumento	José Ruiz de Azagra
Música	Guadalupe Martínez del castillo y José Ruiz de Azagra sobre partituras de Aleksandr Borodin y Piotr Ilich Chaikovski
Fotografía	Carlos Pahissa
Intérpretes	Teresa Daniel y Francisco Muñoz
Rodaje	Abril de 1940
Estreno	4 de enero de 1941 en el Actualidades de Bilbao
Clasificación	Heinink y Vallejo (2009) la clasifican como “variedad musical”
Fuentes	<i>Noticiario Cifesa</i> , 12 de abril de 1940
Hemerográficas	<i>Radiocinema</i> (52), 30 de mayo de 1940
Otras fuentes documentales	,
Referencias	

Comentarios

Del autor de *Inspiración*, Rafael Martínez, data ese mismo año la realización de esta otra película de complemento para Cifesa, compartiendo la tarea con otros técnicos y artistas asiduos de la casa como José Luis de Azagra o Carlos Pahissa. En esta ocasión, según el *Noticiario Cifesa* del 12 de abril de 1940 -seguimos la información aportada por Heinink y Vallejo (2009)-, se rodó en los estudios Aranjuez esta intrigante historia -tristemente desaparecida- sobre una joven gitana soñadora, encaprichada de un apuesto violinista que subyuga la voluntad del campamento gitano con su música en la mágica noche de San Juan. Mientras todos cantan y bailan al son del violín una danza ritual en torno al fuego, una zíngara, cuyo hijo enamorado de la joven sufre su indiferencia en silencio, contempla con serenidad la escena mientras baraja con destreza los naipes. El destino está escrito en las estrellas.

11 CONCLUSIONES

Después de ocho largos años, nuestros pasos nos encaminan por fin, sino al cierre definitivo de una investigación, sí a una base lo suficientemente sólida desde donde parar, mirar hacia atrás y reflexionar si acaso podemos, con las fuentes localizadas y los análisis realizados, corroborar las hipótesis que justificaron el nacimiento de este proyecto.

Compartiremos pues con el lector en las siguientes líneas hasta qué punto se han cumplido nuestros objetivos. Advertimos que los resultados no siempre han sido satisfactorios pero que, por el camino, se han abordado otras cuestiones imprevistas y se han encontrado algunas gratas sorpresas. Asimismo, un hecho que nos provoca un mayor y más real entusiasmo, se han ido generando una serie de “fleclos” o cabos sueltos que por diversas razones no se han podido enmendar. Desde ellos, planteamos unas futuras líneas investigadoras con la esperanza de que alguien, algún día, pueda arrojar más luz sobre esta parte semiolvidada de nuestra cinematografía.

- *Revalorización del cortometraje de ficción narrativa musical*

Uno de nuestros objetivos principales consistía en revalorizar parte de los cortometrajes de ficción narrativa de este periodo, concretamente aquellas producciones donde está presente la categoría de lo musical, puesto que este formato -como hemos visto- ha sido relegado muy frecuentemente por los especialistas a un segundo plano, frente a los títulos de largometraje sobre los cuales se han ido construyendo y se construyen los distintos discursos historiográficos sobre el cine español.

Se trata este de un propósito fácilmente alcanzado ya que, tanto en el capítulo dedicado a trazar el estado de la cuestión como a lo largo de todo nuestro estudio, se ha podido constatar continuamente la escasa o nula visibilidad que estos filmes han tenido en las publicaciones académicas. Una omisión que afortunadamente parece estar corrigiéndose en la literatura más reciente.

En este sentido, hemos visto cómo los pocos autores que se hicieron eco inicialmente de estas cintas de complemento se limitan casi en su totalidad a mencionarlas o, en todo caso, a incluir alguna referencia a sus responsables técnicos y artísticos, a su estreno o al coste de su producción. Además, empezamos a encontrar buena parte de estas referencias en los textos posteriores a la desaparición del régimen franquista (aunque también las hubo en las décadas anteriores como hemos leído en Carlos Fernández Cuenca, J. Antonio Cabero, Fernando Méndez-Leite o Luis Gómez Mesa), un momento en el cual la permisividad política y social posibilitaba el rescate de la memoria de todo aquello republicano. Ya hemos comentado que fue clave el año 1977 con las publicaciones de historiadores de gran calibre como Román Gubern (*El cine sonoro en la II República. 1929-1936*), José María Caparrós Lera (*El cine republicano español. 1931-1939*) o Manuel Rotellar (*Cine español de la República*); a las que poco después seguirían otras surgidas de las mismas plumas (*Función política y ordenamiento jurídico bajo el Franquismo (1936-1975)* de Román Gubern o *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)* de J. M^a Caparrós, ambas de 1981), más otras tantas de otros especialistas.

Ahora bien, debe de tenerse en cuenta que estos textos publicados durante los años setenta, los cuales conformaron los cimientos de mucho de lo que se diría más tarde, fueron escritos treinta años después de que sus autores, o bien vivenciaran esa época y probablemente visionaran en las salas de exhibición esos filmes que, con más o menos exactitud, pervivían en sus recuerdos (caso posible, por ejemplo, de Manuel Rotellar) o bien hablaban de oídas o de las lecturas quizás sesgadas de los críticos e historiadores de los años treinta y posteriores, como imaginamos sería el caso de Román Gubern y José María Caparrós Lera. Esta distancia temporal justificaría de algún modo algunas lagunas o errores detectados a lo largo de nuestro estudio y corregidos en la medida de lo posible, aunque estas faltas también están presentes en publicaciones mucho más recientes. Así,

por ejemplo, hemos narrado en el análisis de *Luna gitana* como en la descripción argumental ofrecida por Heinink y Vallejo (2009), estos autores mencionan cómo “Un gitano se enfurece, coge el disco, lo lanza al aire y, surcando el espacio oscuro de la noche, queda colgado de una estrella del cielo, con el consiguiente susto de la luna”, una imagen que no se corresponde con la copia que hemos podido visionar en moviola en Filmoteca Española y que, a nuestro entender, es la única que se conserva, al menos en nuestro país.

Igualmente, esta distancia de casi un siglo, a la cual se suma la ya comentada pérdida de más de un noventa por cien del patrimonio fílmico de esta época y la inexistencia en ese momento de filmotecas u otras instituciones públicas que velasen por la salvaguarda de estas creaciones, sigue imposibilitando por el momento la resolución de algunos interrogantes que detallaremos al final de este capítulo.

Paradójicamente, el todavía escaso interés académico generalizado por los filmes de complemento va descompasado de la fuerza divulgadora de la era digital, encontrándonos algunos títulos de nuestro estudio editados en DVD para la venta (*Radio RCA* o *En los pasillos del congreso*, recordemos custodiados por la Filmoteca de Catalunya) o entre los fondos digitalizados de acceso libre de algunas (por desgracia, muy pocas a fecha de hoy) filmotecas (*Elai-Alai* en Filmoteca Vasca). De igual manera, podemos encontrar títulos como *El fava de Ramonet* (emitido en su momento por la televisión local Canal 9), *Una de miedo* o *¡Nosotros somos así!* en la plataforma “gratuita” Youtube. Eso sí, en estos últimos casos, se trata de copias incompletas en su metraje y de escasa calidad de imagen y sonido, con lo cual se han utilizado para nuestro estudio las cintas custodiadas en sus respectivas filmotecas (IVC- La Filmoteca de Valencia y Filmoteca Española). Por el contrario, obras como *Una de fieras*; *Y ahora...Una de ladrones*, *Luna gitana* o *Inspiración* son de obligado visionado en cabina -y solo accesible a los investigadores- en Filmoteca española. En definitiva, una colección de títulos musicales que bien podrían

ser recopilados y editados para el conocimiento y disfrute del público general; una medida que tal vez despertase un mayor interés por el estudio de este formato en nuestra cinematografía.

En resumen, sí se ha podido hacer una puesta en valor de este tipo de filmes, pero, sin embargo, es necesario continuar indagando en algunos puntos y estando pendientes de que aparezcan nuevos materiales que nos obliguen a revisar los discursos contruidos sobre el cortometraje musical de este periodo.

- *La red industrial de las películas de complemento*

Otra de las intenciones de nuestro estudio radicaba en profundizar en la industria del cortometraje en la España de los años treinta; intentando comprender mejor cuáles eran las pautas generales de producción y consumo de este formato audiovisual.

En esta línea, no se han producido lamentablemente grandes avances. Como hemos comentado varias veces en el cuerpo del trabajo, son muy escasas las investigaciones publicadas en torno a esta materia y estas además no abordan el tema de forma específica. Así pues, a estas escasas lecturas hemos tenido que añadir aquella información obtenida con gran paciencia del vaciado de fuentes hemerográficas (una piedra angular en nuestra investigación), así como las deducciones obtenidas a raíz de la consulta de materiales gráficos como la cartelería o los programas de mano. Por desgracia, las limitaciones temporales han constreñido estas indagaciones a los documentos custodiados (y las más de las veces digitalizados) por organismos públicos (archivos y bibliotecas), no habiendo podido rastrear posibles fuentes entre todos los fondos físicos ni en las incontables colecciones privadas existentes en este país, más allá -por mera curiosidad- de unas búsquedas un tanto superficiales en internet.

Así pues, y a pesar de nuestra voluntad, afirmaciones como las de García Fernández (2002) sobre la existencia de pequeñas productoras dedicadas exclusivamente a la producción de filmes de complemento (de las cuales no nos da el nombre) o la presencia de departamentos de producción creados específicamente para la realización y promoción de estos *sketchs* -tal y como nos sugieren autores como Félix Fanés (1989)- no han podido ser ampliadas en demasía. No obstante, una vez más la lectura atenta de la prensa, especialmente de revistas como *Noticiero Cifesa*, sí nos ha permitido conocer algunos detalles y curiosidades tales como los títulos de algunos complementos (no estrenados u hoy desaparecidos) o los resultados de los concursos realizados entre los aficionados para participar en los rodajes de estos filmes.

De nuevo la insondable distancia temporal nos priva de unas fuentes orales que, sin duda, habrían sido de muchísima ayuda a la hora de reconstruir no solo por qué y de qué manera las empresas cinematográficas apostaban por este formato, o cómo lo tenían en cuenta a la hora de programar los exhibidores, sino especialmente de qué impacto y valoración tenían en un público acostumbrado a consumir estas cintas de complemento desde las butacas de sus salas favoritas. Un testimonio directo para el cual, lamentablemente, la historiografía ya llega tarde.

- *Búsqueda y asentamiento de lugares comunes*

Por otra parte, pretendíamos con la presente investigación, una vez localizados, visionados los posibles y analizados con detalle aquellos cortometrajes donde lo musical tiene cabida, estudiarlos comparativamente e intentar extraer algunas características comunes.

Para ello nos planteamos diversos interrogantes como con qué intención se filmaban, si tenían influencias procedentes de otras cinematografías o cuáles eran sus puntos de

interconexión con otras manifestaciones artísticas de la época. Exponemos a continuación a qué conclusiones hemos llegado, teniendo siempre como máxima la afirmación socrática de que es mejor cambiar de opinión que mantenerse en la errónea.

Campo de experimentación

El formato de cortometraje ha sido siempre por su brevedad y por razones económicas idóneo para explotar nuevos temas y para experimentar con nuevas fórmulas narrativas o del lenguaje audiovisual. Y en este sentido, los filmes que nos ocupan no constituyen una excepción.

Así, por una parte, encontramos un grupo bastante representativo (teniéndose siempre en cuenta la escasez de materiales llegados hasta nuestros días) de películas de complemento filmadas -tanto por cineastas jóvenes que debutan o dan sus primeros pasos en el sector, como por otros de mayor veteranía- con la finalidad de probar nuevas ideas a nivel formal o argumental.

En nuestro caso, observamos un intento de renovación formal -quizás no siempre bien conseguido- en títulos como *Luna gitana* o *La danza*. Recordemos como la realización de Rafael Gil, proyectada y protagonizada por Juan de Orduña en 1939, fue concebida por el segundo como parte de una serie de documentales poéticos junto a *Ya viene el cortejo* de Carlos Arévalo (1939), *Suite granadina* del mismo Orduña (1940), *Feria en Sevilla*, codirigida con Rafael Gil en 1940, así como los probablemente inconclusos *La isla de oro*, *Serenata del mar*, *Castilla*, *La mejor copla* y *Salamanca*, de los cuales *Luna gitana* se diferencia por ser la única con una trama argumental. Se trataba de un proyecto ideado tiempo atrás, al estilo de los *Mosaicos internacionales* de Víctor Espinosa y Juan Antonio Cabero para el Teatro de la Zarzuela, que Orduña, con la colaboración de Cifesa en parte de la producción y en la distribución, intentó trasladar a la pantalla. En el caso

de *Luna gitana*, que se inspiraba en las creaciones estrenadas en Folies Bergere, en las cuales se insertaba una trama muy sencilla en un marco escenográfico y luminotécnico complejo con pasajes artísticos musicales, poéticos o danzables. En el caso de la obra de Orduña, entre las disputas de afrancesados y españoles de pura cepa, se insertan toques de flamenco, los pasos de la bailaora Carmen Diadema, los versos del rapsoda (y hermano de Juan de Orduña), unas escenas documentales de cierta belleza y, para rematar la ensoñación del espectador, unos planos de animación en dibujos. En definitiva, un sencillo proyecto que, aunque no podría clasificarse como vanguardista ni experimental en el sentido más frecuente del término, sí denota un interés por utilizar el conjunto de recursos audiovisuales para algo más que contar una historia.

De manera similar, y aunque lamentablemente no ha llegado hasta nuestros días copia alguna, podríamos suponer que *La danza* de Paco Ribera, un repaso a la historia de este arte en España, y de la cual la prensa coetánea dijo que lo plástico jugaba un papel principal, “por no decir exclusivo”, apostaba también por la creación de un cine donde lo estético y lo poético tuviese un mayor peso. Las descripciones de la crítica como “celuloide musical” o “pentagrama en metros” no dejan de reafirmar esta posibilidad, nada desdeñable si tenemos en cuenta que su director fue un afamado cartelista y pintor al óleo de la época.

En otras ocasiones, el terreno de la experimentación se llevó a cabo en elementos relacionados con la narratividad del filme. De este modo, la serie paródica *Una de*, surgida de una iniciativa personal de un joven Eduardo García Maroto, pretendía contribuir a una renovación del género cómico; un interés compartido también por otros cineastas extranjeros y españoles como Edgar Neville con su *Falso noticiario*. Desde luego, la aportación de García Maroto a través de estos cortometrajes o de su fallido *Noticiario*

Lorotón, todo lo ve, todo lo oye, todo lo saca, no es trascendental pero manifestaba una voluntad compartida por investigar y transformar los modelos de humor.

De manera similar, y en este caso en manos de un cineasta veterano, también se apostó por la novedad en la cinta *El faba de Ramonet*, mas no se hizo en esta ocasión desde la revisión de los códigos propios de un género cinematográfico, sino desde una perspectiva lingüística. Independientemente de la recepción que tuvo este filme entre los defensores de la lengua catalana de la época, Andreu i Moragas (tal vez sin pretenderlo puesto que la filmación parece responder más a un momento de divertimento entre amigos que no al logro de unas metas comerciales estrictas) entró de lleno en una tenue corriente - propiciada por las nuevas circunstancias sociopolíticas del país y sobre la que se vertió un caudal no baladí de ríos de tinta- en la cual las culturas periféricas reivindicaban el uso de las lenguas propias en el cine, bien fuera a través del doblaje (por ejemplo, la versión en catalán de la comedia de André E. Chotin, aquí titulada *Draps i ferro vell*) o de las versiones dobles (*El café de la Marina* de Domènec Pruna i Oterans). En definitiva, un reto experimental que apenas llegó a despegar estos años y que no alzaría el vuelo (y sigue sin volar muy alto) hasta bien entrada en el país la transición democrática.

A modo de cierre de este epígrafe, nos gustaría remarcar como el formato de cortometraje también posibilitó a profesionales del sector ajenos a la categoría de dirección, hacer pequeñas incursiones ya que la escasa inversión económica y temporal les facilitaba arriesgarse en este campo. En esta línea, encontramos complementos como *El nocturno de Chopin*, parece ser la única participación del crítico Ramón Martínez de la Riva en la parte práctica del arte cinematográfico; *Besos en la nieve*, en la cual el reputado técnico de iluminación y director de fotografía, José María Beltrán, cuya trayectoria se extiende entre 1925 y 1952 en España e Iberoamérica, se animó (como hizo también en *Nuevas rutas*) a asumir el control del filme o *Cantando y bailando*, en la cual -según fuentes

hemerográficas- el cámara Alberto G. Nicolau dio sus primeros y últimos pasos en la dirección. Por supuesto, también este formato permitió la entrada y el aprendizaje en el mundo del cine de directores que alcanzaron el éxito en esa década o en las siguientes como, por ejemplo, Benito Perojo, Florián Rey o José Luis Sáenz de Heredia.

Pequeñas y grandes

A pesar de que, como ya hemos comentado, no han sido muy fructíferos nuestros esfuerzos en intentar destejer el entramado de la industria fílmica en lo relativo a este formato; un simple contraste entre las realizaciones que conforman nuestro corpus, nos permite comprobar cómo los filmes de complemento eran objeto de interés tanto para productoras nacientes, las cuales encontraban (y hoy encuentran igualmente) en estas cintas una oportunidad no muy costosa para introducirse en el mercado, como para aquellas empresas de producción ya asentadas que debieron aprovechar el hábito de consumo de estos *sketchs* con fines diversos.

Nos hemos encontrado pues a lo largo de esta investigación productoras como Exclusivas Huet (*¡Quién supiera escribir!*), Ediciones Cinematográficas Abadal (*A Federico García Lorca*) o Star Films (*Besos en la nieve*), que tienen en su haber escasos filmes o incluso -este es el caso de Mediterráneo Films con *El nocturno de Chopin*- un único título, tal vez por tratarse de una motivación artística puntual o por los estrepitosos resultados económicos de sus proyectos. Por desgracia, la falta de datos de las ganancias en taquilla (si es que llegaron a estrenarse) no nos permite conocer a fecha de hoy el o los motivos del cierre de dichas empresas.

Por el contrario, sabemos también que productoras grandes como la consabida Cifesa invirtieron en ganas y en recursos para producir (total o parcialmente), o en su defecto distribuir, al menos durante la década de los treinta filmes de complemento de forma

continuada. Nótese que tan solo de nuestro corpus de ficción narrativa musical ocho títulos se vinculan con esta empresa: *¡Corre, mulilla!*, *Ir por lana*, *¡Soy un señorito!*, *De Madrid al cielo*, *El veneno del cine*, *Contraste*, *Luna gitana* e *Inspiración*. Una dinámica que, aunque no nos hemos detenido a comprobar, casi con total seguridad también se mantuvo en cortometrajes pertenecientes a otros géneros o categorías estéticas.

Respecto a estas grandes productoras, debemos preguntarnos cuáles podrían ser las razones principales para que respaldaran este tipo de filmes, aunque ya cosecharan grandes éxitos mediante sus largometrajes. En este sentido, al hecho de mantener unos hábitos heredados de años anteriores en cuanto a la programación de las salas, debía de sumarse el pragmatismo de probar a técnicos e intérpretes nuevos sin asumir grandes riesgos antes de formalizar contratos. Así, por ejemplo, hemos visto cómo José Luis Sáenz de Heredia estaba trabajando en el año 1935 en *Un cuento de Navidad* para la productora de Serafín Ballesteros -donde se había iniciado en el oficio de subtitulador-, cuando las desavenencias entre dicho productor y el veterano Fernando Delgado, dieron lugar a que Sáenz de Heredia asumiera de manera fortuita la dirección ya comenzada de *Patricio miró una estrella*. A raíz de la buena acogida de este filme, se afianzó su trayectoria como guionista hasta el despegue definitivo tras su participación en *Raza* (1942).

Sin embargo, a la vista de los títulos analizados y siendo probablemente esta deducción extrapolable al resto de cortometrajes de ficción narrativa de estos años, consideramos que el motivo de mayor peso por el cual las grandes productoras respaldaban este formato residía en las inmensas posibilidades que le brindaban como herramienta promocional. De esta forma, hemos descubierto a lo largo de estas páginas complementos donde colaboraban -parece ser de forma puntual- bailarines y cantaores como Anita Sevilla (*Saeta*, por cierto una cinta filmada a modo de prueba y promoción para la apertura de los

estudios CEA), Carmen Navascués (*Besos en la nieve*, también para CEA) o Carmen Diadema (*Luna gitana*, esta vez sufragada por Cifesa) o compositores como, por ejemplo, Daniel Fortea (*Un cuento de Navidad*, para la también destacada Ballesteros Tonafilm), los cuales estaban en ese momento triunfando sobre los escenarios, así como artistas que ya gozaban de un pasado más o menos glorioso como la actriz Carmen Casesnoves o el cómico Julio Espí, ambos protagonistas en el cortometraje *El fava de Ramonet*, aunque - como ya hemos comentado- este título nos da la sensación de responder a un proyecto entre amigos que Andreu i Moragas costeó desde su propia productora aprovechando el “tirón” de éxitos que Espí había cosechado con este sainete en las tablas.

Igualmente, las grandes productoras -probablemente a imagen y semejanza del sistema de estudios norteamericano- supieron sacar rendimiento a las estrellas emergentes cuyos rostros, si bien también habían cosechado algunos éxitos en otros medios, estarían poco tiempo después casi indisolublemente asociados a la gran pantalla. Así nombres como el de Raquel Rodrigo, a quien después pudimos disfrutar en filmes de largometraje como *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo (1935), *Madre alegría* de José Buchs (1937) o *El barbero de Sevilla* de Benito Perojo (1938), aparece junto al de Pedro Terol en *Ir por lana* o el de Estrellita Castro (*El barbero de Sevilla* o *Mariquilla terremoto* y *Suspiros de España*, ambas datadas en 1939 y dirigidas por Perojo) quien se promociona ya en un temprano 1933 en *Patio andaluz*. Otro tanto ocurre con Imperio Argentina (*Romanza rusa*) o con Rufino Inglés (*El nocturno de Chopin*), cuya popularidad creemos que hace innecesaria reseñar cintas posteriores. En ocasiones también se utilizó el nombre e ingenio de actores como Miguel Ligeró a modo de reclamo publicitario, tal y como nos narra la crítica de la época de *¡Soy un Señorito!*, en la cual el actor madrileño hizo de partenaire de la joven Isabelita Pradas, ganadora de un concurso convocado por Cifesa.

Por supuesto, un rápido repaso a los directores de estos cortometrajes y, aunque en menor medida por lo desconocido de sus nombres entre el público general, también a sus equipos técnicos hace que nos percatemos de que esta última estrategia comercial no se limitaba exclusivamente a los intérpretes. Al fin y al cabo, productoras como Cifesa gustaban de contratar a muchos de los miembros de su plantilla. Y, como es para muchos de sobra conocido, la ilusoria seguridad tiene su precio.

Finalmente, cerramos este epígrafe recordándole al lector que no se han incluido en este estudio las probablemente muy abundantes creaciones de cineastas amateurs las cuales, al estar fuera en su gran mayoría de los circuitos comerciales, no han llegado hasta nuestros días o al menos no bajo el amparo de las instituciones públicas, ello a excepción de algunas colecciones particulares posteriormente depositadas o legadas como ejemplifica la de Delmir de Caralt i Puig, afortunadamente conservada en la actualidad por la Filmoteca de Catalunya.

Un cine made in Hollywood

Otro de los aspectos comunes en muchas de estas producciones es el reflejo de otras cinematografías, un rasgo que desde luego no es exclusivo ni del formato de cortometraje, ni de la década de los treinta ni del modo de hacer nuestra industria, puesto que el cine, como cualquier otra manifestación artística o cultural, es un crisol inabarcable de estilos, influjos y demás trasvases propios de las comunidades humanas que no entiende de distancias geográficas ni cronológicas.

Ahora bien, tal y como hemos comentado varias veces a lo largo de la investigación, en nuestro corpus (y en general en la producción fílmica nacional de estos años) se constatan con mayor claridad las influencias de cinematografías como la francesa, por proximidad y por solera, o, más circunscrita a la producción del bando sublevado durante los años de

la guerra, de la italiana y la alemana. Además, el cine soviético también influyó en nuestra producción, especialmente en lo referido al género documental.

No obstante, y como no podía ser de otra manera por las circunstancias sociopolíticas planetarias de aquel momento, y puesto que las artes (y más aún el cine), a pesar de cuán libre crea sentirse un artista o cuánto considere que su obra forma parte de la llamada contracultura (si es que el término hoy aun puede resultarnos válido), es decir, de la cultura opiácea y transigida, la influencia más notable en estas cintas de los años treinta es la de las realizaciones provenientes de Hollywood.

En el caso de los filmes de complemento, aunque es aplicable también a buena parte de las producciones de esta década, la fuerte presencia de esta manera norteamericana de hacer cine debía corresponder tanto al control en la red de distribución y exhibición por parte de las *majors*, cuyas creaciones ocupaban la práctica totalidad de carteleras, como al gusto del espectador, un interés más bien moldeado que congénito gracias a los continuos bombardeos publicitarios que, a través de las revistas y de la pantalla, vendían al mundo un modelo de belleza, un modelo de bienestar material o un modelo de relaciones personales. En definitiva, un estilo de vida.

Pues bien, y dedicando un aparte más adelante a la cuestión de los estilos musicales y de danza por la obvia importancia que ello tiene en nuestro estudio, son muchos los guiños que encontramos en nuestros cortometrajes a este estilo de vivir norteamericano, asociado con frecuencia a la modernidad y la mejora. Así, por ejemplo, hemos visto como el universo infantil representado en la sala de juegos de *¡Nosotros somos así!* está presidido por Betty Boop y Popeye, una cinta que, por cierto, bien podría entroncarse con el modelo de “cine con niños” explotado también desde las productoras norteamericanas y del cual fue un máximo exponente en esa época Shirley Temple, jovencísima actriz imitada hasta

la saciedad en otras cinematografías y, en el caso de esta cinta anarquista, por una niña llamada Mari Tere.

Otra muestra de esta influencia la encontramos en la anglosajonización del lenguaje. Así, en una crítica de *De Madrid...al cielo* un periodista se refiere al conjunto del reparto femenino como las *girls* o en la promoción de determinados artistas bajo acrónimos anglosajones como, por ejemplo, hizo la prensa con Herna Rosi (en realidad, nacida Rosita Hernández) en *El nocturno de Chopin*, un hábito arraigado ya tiempo atrás que supuestamente dotaba de más caché (que no necesariamente de mejores cualidades interpretativas) a los y las jóvenes promesas del cine europeo.

Por último, recordemos la imagen de los clubs de jazz norteamericanos que el protagonista evoca en *Radio RCA*, no exenta a propósito de los prejuicios raciales típicos de la época; y que también está presente en el falso portero de raza negra del Club Náutico en *El fava de Ramonet*. De una manera u otra, la existencia de las mujeres y los hombres de raza negra parecía ceñirse a servir o entretener (otra manera de subordinación, al fin y al cabo) a las clases sociales dominantes del mundo occidental. Una idea atroz con frecuencia transmitida a través del cine clásico norteamericano.

De todas formas, y a pesar de estas muestras, los cortometrajes de ficción narrativa musical analizados y de nuevo una buena parte de los largometrajes de nuestra filmografía nacional (musical o no) de ese período -quizás *El bailarín y el trabajador* sea el máximo exponente de una historia “a la americana”- no pierden ni mucho menos el arraigo con la manera precedente de hacer cine en España, esto es, con nuestros personajes-tipo heredados de la literatura y del teatro, con nuestros paisajes, con nuestros ambientes rurales y urbanos, con nuestros valores morales, con nuestros problemas sociales y, desde luego, con nuestro folklore.

¿Al ritmo de...?

Y es, ciertamente, hemos podido comprobar cómo ninguno de los cortometrajes estudiados utiliza músicas o danzas foráneas de época contemporánea en la totalidad de su metraje, sino que, o bien hibrida, pincela, estos estilos importados con los propios del folklore nacional, o bien se limita exclusivamente al uso de estos últimos. De esta forma, se constata en líneas generales una preocupación por mantener la identidad propia sin por ello haber de descartar la novedad (siempre tan necesaria en los sectores comerciales) aportada por las influencias foráneas.

De esta forma, y aunque el foxtrot está presente en títulos como *Besos en la nieve*, *El fava de Ramonet* o *Una de fieras*, o los pasos de claqué se acompañan de música swing en *¡Nosotros somos así!* y, presumiblemente, en *En los pasillos del congreso*; la apuesta mayoritaria seguía siendo las artes del espectáculo vinculadas a lo que podríamos llamar cultura hispana. Aunque somos conscientes de lo complejo de este término, nos parece oportuno emplearlo porque en el corpus se abarcan desde jotas aragonesas en *¡Nosotros somos así!* a música tradicional vasca en *Elai-Alai*, pasando por el cuplé de *El fava de Ramonet* y el pasodoble, curiosamente orquestado con notas de jazz, de *Una de miedo*, y, por supuesto, por tal vez el mayor tópico y estereotipo musical español desde el siglo XIX: el flamenco, presente en *Patio andaluz*, *Saeta*, *A Federico García Lorca* o *Luna gitana*. Ahora bien, también parecen sentirse como propias las rumbas sureñas de *Sueño musical*, las habaneras de *Ir por lana* y los tangos cantados en *Romanza rusa*, *Brochazos criollos* o *El fava de Ramonet*; todas artes amalgamadas como resultado del devenir histórico del periodo imperialista español.

A todo esto, se añade el aprovechamiento incondicional de las fieles composiciones para orquesta provenientes de la música clásica, ya filtradas a la sabiduría popular, como la de Chopin en *El nocturno de Chopin*, la de Albéniz en *A Federico García Lorca* o *Luna*

gitana, la de Jacques Offenbach en *Radio RCA* o determinadas adaptaciones de Schubert y Beethoven en *¡Quién supiera escribir!*; además de unos cuantos vales herederos del folclore europeo que podemos disfrutar en *Besos en la nieve*, *Ir por lana* y *Brochazos criollos*.

Ante este panorama, podemos deducir que, al igual que observamos en los largometrajes musicales de la época, los filmes de complemento intentaron mantener también el equilibrio entre la apertura y asimilación de otras manifestaciones culturales dominantes, y el arraigo a lo popular. Sin embargo, y a pesar de los gritos de alarma de algunos críticos coetáneos y de los especialistas que participaron en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, la balanza nos parece que se decanta claramente por el folclore “español”. Una realidad que se puede constatar no solo en la pervivencia de estilos musicales sino también en las tramas argumentales y en los tipos de personajes emparentados con nuestra tradición lírica y teatral.

Así pues, y aunque en un primer visionado nos suele impactar la presencia de músicas, cantos y bailes característicos de otras expresiones culturales, un estudio pausado y contrastado nos permite comprobar cómo en los años treinta -un momento en que comenzaba a despegar la red industrial de nuestra cinematografía- la mayor parte de los productores se arriesgaban con cautela y seguían apostando por los estilos musicales más enraizados en nuestro país. Nos aventuramos a justificar esta tendencia principalmente por dos motivos. Por un lado, por el sentimiento mayoritario entre la ciudadanía de pertenencia a una comunidad con su idiosincrasia sociopolítica y cultural (un sentir que puede deducirse de la lectura de las fuentes hemerográficas o del conocimiento de las medidas legislativas censoras del momento, entre otros aspectos), comunidad agrupada bajo los límites geográficos del hoy llamado estado español y que muy probablemente se regocijaría con orgullo al participar activamente o disfrutar más pasivamente de este tipo

de manifestaciones artísticas, las cuales -cada una dentro de sus posibilidades- contribuía a la gestación de ese abstracto y peliagudo concepto llamado “patria”.

Y, por otro lado, sentimentalismos aparte, porque los empresarios de esta naciente industria debieron ser lógicamente conocedores de los gustos más comunes de la población (no nos olvidemos nunca de que el cine es más que ningún otro, un arte de y para las masas) y trasladaron a la gran pantalla -quizás con exceso como señaló en su momento algún que otro crítico- numerosas zarzuelas, sainetes y otras piezas literarias que habían cosechado ya grandes éxitos, y cuyas canciones y melodías constituían parte del imaginario colectivo. Igualmente, aunque se tratase de nuevas tramas argumentales, estas se condimentaban con los entonces estilos musicales y bailes más populares. Así, la curiosidad por ver cómo se adaptaban ciertas historias tradicionales o la posibilidad de poder deleitarse por un rato con sus estrellas favoritas sin tener que ajustarse a los horarios y precios del teatro, debió atraer a los espectadores hacia estos filmes.

Interrelaciones artísticas

Por último, respondiendo a la pregunta planteada en los objetivos de esta investigación sobre qué interconexiones había entre estos filmes de complemento y otras producciones artísticas del momento, ya hemos hablado de la participación de destacados intérpretes de la escena teatral en estas cintas (Estrellita Castro, Anita Sevilla, Carmen Diadema, Julio Espí o Carmen Navascués, por ejemplo), incluso de compañías como los grupos infantiles de SIE Films en *¡Nosotros somos así!* o Las alegres golondrinas en *Elai-Alai*, intervenciones que ponen de manifiesto la profunda conexión que aún había en esta década entre lo teatral y lo cinematográfico.

También hemos hecho referencia a una posible presencia -lamentablemente este cortometraje no ha llegado hasta nuestros días- de la pintura en la pantalla en *La danza*,

así como a los intentos de traslación en imágenes de obras poéticas como descubrimos en *¡Quién supiera escribir!*, versión audiovisual de una dolora de Ramón de Campoamor o en, esta vez a través de imágenes documentales, *Luna gitana*.

En definitiva, se constata en nuestro corpus un continuo contacto con otras disciplinas artísticas que, aunque imaginamos siempre estará presente de una forma u otra en las creaciones fílmicas, probablemente fuese más evidente en estos todavía primeros pasos del cinematógrafo el cual, si bien ya había superado la pubertad, tal vez todavía no gozase de suficiente independencia respecto a las artes que en cierta manera lo habían alumbrado.

- *Pervivencias y rupturas*

El propósito de comprender de una manera más amplia la producción del cortometraje musical de ficción narrativa de esta década, analizando sus posibles herencias, así como las similitudes y divergencias con otras etapas anteriores y posteriores, no ha podido llevarse a cabo desgraciadamente por limitaciones principalmente de naturaleza temporal.

Ahora somos conscientes de lo pretencioso de esta idea que habría necesitado de un análisis cualitativo y cuantitativo de las cintas de complemento de, al menos, finales de los años veinte (los previos a la llegada del sonido sincronizado) e inicios de la década de los cuarenta (hasta más menos el establecimiento obligatorio del NO-DO allá por el 1942). Y esto, tras la experiencia del presente estudio, se nos antoja como una tarea titánica que quizás se podría llevar a cabo si fuese nuestra única ocupación profesional la investigación, máxime cuando parece que la historiografía ha dado a estas producciones igual trato que a los complementos de los años treinta y que, por lo tanto, la búsqueda de fuentes escritas (desde luego, las de naturaleza audiovisual conservadas han corrido igual o peor suerte) partiría de nuevo casi desde cero.

A pesar de ello, sí se han podido deducir al hilo de nuestro estudio algunas generalidades como el progresivo aumento desde finales de la década de los veinte de la producción de cortometrajes, un hecho paralelo como es lógico al asentamiento y crecimiento de la industria fílmica en el país, y como cada vez más estos se concebían con protagonismo de lo musical, una realidad difícilmente también evitable por lo que conllevaban las circunstancias mundiales de experimentación con el sonido (se ha contabilizado el estreno en los años treinta de veintitrés cortometrajes y de cuarenta y dos largometrajes musicales, una cifra que puede oscilar ligeramente según los autores consultados).

Igualmente, en términos generales se aprecia una influencia similar de otras cinematografías en la nuestra, destacando el peso de la francesa y la norteamericana, aunque en los años veinte era más frecuente la adaptación a la pantalla de óperas y especialmente de zarzuelas. Y, en cuanto a la situación del cortometraje con el cambio de régimen político en 1939, hemos hablado tanto en el capítulo sobre la industria de este formato como en el contexto de producción de *Luna gitana*.

Así pues, solamente queremos añadir en estas conclusiones y cogiendo como muestra dos filmes limítrofes, *El fava de Ramonet* (1933) y *Luna gitana* (1939), cómo en el primero se aprecia todavía una fuerte herencia teatral en el modo de filmación, mientras que en el segundo se refleja ya otra concepción de las posibilidades brindadas por la cámara, el montaje (inclusión de escenas de naturaleza documental) o de otras técnicas como la animación. Desde luego, esas diferencias se deben en parte a las dotes de sus respectivos directores pero también a los avances técnicos y conceptuales desarrollados por el arte cinematográfico a lo largo de los años treinta.

Recuérdese, además, la visión peyorativa sobre la modernidad transmitida en la producción de Rafael Gil y Juan de Orduña, plasmada con la necesidad de “limpiar las impurezas del aire”, expresión pronunciada por un personaje conservador, austero y

autoritario, protagonista de un mal entendido amor romántico en el cual la mujer se muestra dulce, tierna y sumisa. Unos valores que, aunque la trama se ambienta a finales del siglo XIX, se corresponden también con los “nuevos” modelos de masculinidad y feminidad impuestos poco después por el franquismo, y que desde luego poco o nada tienen que ver con los transmitidos en la realización de Andreu i Moragas (aunque en esta cinta tampoco los personajes femeninos salen muy bien parados); una producción filmada de hecho en lengua catalana, medida desde luego inimaginable en la cinematografía posterior a la guerra civil.

- *Trayectorias profesionales*

A pesar de que ya hemos hecho alusión a este ítem unas páginas más arriba, y puesto que nos habíamos planteado como objetivo secundario rescatar de las trayectorias de los profesionales de este periodo sus aportaciones en el campo del cortometraje a fin de complementar o actualizar las publicaciones realizadas sobre ellos, aprovechamos este punto para corroborar que nuestra investigación sí nos ha permitido descubrir los primeros pasos u otras facetas más personales de nombres como Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Luis Patiño, Isabel Pradas o Raquel Rodrigo entre otros.

Así, pues, y aunque no era esta nuestra principal intención, esperamos contribuir humildemente a complementar y actualizar algunos de los manuales y monografías publicados sobre estas figuras.

- La multidisciplinariedad y revisión la historiográfica

Finalmente, dedicaremos unas líneas a contrastar nuestra pretensión inicial de trabajar desde la multidisciplinariedad y de llevar a cabo una revisión sobre cómo la historiografía ha tratado este corto pero intenso ámbito de nuestro cine.

Por una parte, en lo que respecta a la combinación entre disciplinas, en realidad casi todo nuestro estudio se ha sustentado en fuentes y métodos de trabajo propios de la investigación histórica, aunque, por la misma esencia del audiovisual y en concreto de aquel implicado con la categoría musical, hemos tenido que hacer algunas sencillas inmersiones en el campo de la musicología, especialmente en lo referente a la historia de la música a través del estudio y posterior reconocimiento de diversos estilos, así como de las biografías de algunos compositores e intérpretes. De igual forma, nos hemos acercado en determinados momentos a la pedagogía de la danza, un área en la cual afortunadamente quien escribe es menos profana pero que también ha requerido de un nuevo y continuo aprendizaje, y en ocasiones de un apoyo externo.

Por otra parte, nos sentimos satisfechos de haber participado -aunque sea tan solo un poquito y desde una perspectiva acotada- de una necesaria revisión historiográfica sobre el devenir de un formato, el de cortometraje, que sin duda formaba parte de la cotidianidad de la industria y de la de los millones de espectadores que, a lo largo y ancho del país, disfrutaban cada día estas historias breves.

Ya hemos denunciado muchas veces en estas páginas el habitual escaso interés que estos filmes han despertado entre los y las historiadoras del cine, una tendencia que -como ya hemos apuntado- se está revirtiendo en los últimos tiempos. Así, consideramos que nuestra aportación se ha centrado en una primera localización de títulos, en una revisión y ampliación de la información conocida sobre ellos, en su análisis, en una comparativa que nos permitiese extraer algunos rasgos comunes y, por supuesto, en una merecida revalorización de los mismos.

Además, durante este proceso ha surgido la necesidad de establecer un modelo metodológico que nos permitiese aproximarnos al estudio de una filmografía desaparecida -según los especialistas- en más de un noventa por cien, sobre la cual es

además inviable el acceso a testimonios orales y que, como se ha reiterado muchas veces, ha pasado de puntillas entre la gran mayoría de los estudios historiográficos anteriores.

Futuras líneas investigadoras

Y, por fin, llegamos al ocaso de este capítulo, de esta investigación y deseamos que de una etapa. Y queremos cerrarlo haciendo partícipe al lector de los principales puntos que, por razones temporales y de movilidad geográfica, han quedado pendientes a la espera de que en un futuro sean retomados. Recogemos, pues, a continuación, algunas propuestas susceptibles de ser implementadas pronto con éxito, puesto que, por desgracia, el tiempo continúa pasando y nos alejamos cada vez más de una realidad histórica marcada por sus escasos vestigios cinematográficos, que parece -como todo y como todos- abocada al olvido.

Dentro de estas futuras tareas, hemos diferenciado aquellas más puntuales cuya resolución nos daría una información concreta y concisa, de aquellas otras que, a nuestro entender, pueden ser la base de futuras líneas investigadoras en las cuales se habría de tener también en cuenta la producción de largometrajes.

Entre las primeras, faltaría llevar a cabo una búsqueda exhaustiva en el archivo personal de Juan de Orduña, depositado en cajas y carpetas aun por clasificar en Filmoteca Española, por si, entre los casi mil documentos que lo conforman, apareciese alguna referencia escrita o algún material gráfico relacionado con *Luna gitana*. Por otra parte, necesitaríamos tiempo (esta vez probablemente invertido en instituciones diversas de Catalunya) para determinar quiénes integraban el grupo infantil SIE Films, cuáles eran sus dinámicas de ensayo o en qué obras audiovisuales participaron, entre otros aspectos, a fin de conocer un poco mejor esta variante de actuación del cine anarquista e intentar despejar algunos interrogantes como, por ejemplo, si el filme promocionado en prensa

como *Artistas precoces* era o no el mismo que *¡Nosotros somos así!*, ambos atribuidos a quien parece ser fue el director artístico de este grupo de canto y danza, Valentín R. González. Asimismo, algunos detalles como la acreditación de los responsables musicales de *Radio RCA* quedan pendientes e, igualmente, una nota de prensa de la edición de *El cine* del 1 de febrero de 1934 despertó en nosotros una intranquilidad aun no aquietada al promocionar una posible secuela de *El fava de Ramonet* en lengua castellana; un proyecto que creemos no debió llevarse a cabo pero que, desde luego, valdría la pena intentar corroborar. Además, no se han podido localizar ejemplares impresos de este sainete, trasladado a la pantalla por Andreu i Moragas, quedando pendiente también la búsqueda del manuscrito, quizás entre los descendientes de Martí Alegre

Finalmente, y aparte de la mencionada necesidad de ampliar la información de los filmes de complemento de nuestro corpus entre las colecciones privadas del país (o países, teniendo en cuenta el elevado número de exiliados durante ese periodo) mediante la cartelería, los programas de mano u otras medidas publicitarias, a raíz de esta investigación se nos han planteado también algunos temas que consideramos podrían sustentar los pilares de otros estudios académicos. Así, por ejemplo, creemos interesante revisar las abundantes versiones múltiples de inicios de la década de los treinta, unos filmes vistos de forma peyorativa por gran parte de la crítica del momento, la cual -aunque no les faltase en algunos puntos razón- estaba normalmente contagiada de un ambiente antiamericano y pronacional, aunque después las cifras de taquilla denotasen otros gustos entre el público. Por otro lado, queda aún mucho por indagar en cuanto a la red empresarial en los ámbitos de producción y distribución, un campo de actuación complejo por el tiempo transcurrido (con una guerra y una dictadura mediante) pero que arrojaría bastante luz sobre cómo se consumía el formato de cintas de complemento y, en particular, podría resolver algunas faltas o carencias a la hora de adjudicar los organismos

responsables de estas producciones. Por último, despierta especialmente nuestra curiosidad una pregunta planteada por la historiografía allá por los años setenta y que ha sido tratada en cuentagotas por otros autores posteriores. Nos referimos al hecho de si la cinematografía de ficción narrativa de los años treinta refleja y en qué medida la realidad sociopolítica y cultural mayoritaria del país; una cuestión que, aunque algunos historiadores han negado alegando que se trataba mayoritariamente de un cine comercial sin mayores pretensiones que la evasión del espectador, no deja de resonar en nuestro interior evocando las certeras -a nuestro parecer- palabras de Siegfried Kracauer al afirmar que:

El cine es el arte que mejor refleja la mentalidad de una nación, ya que no es el resultado de un trabajo individual, sino de un grupo y que además se dirige a un público general, por lo que reflejará el gusto del momento. (*De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*)

Quizás la clave esté en seguir profundizando en nuestro conocimiento sobre la España de los años treinta y en su notable producción cinematográfica, esforzándonos en abandonar determinadas perspectivas condicionadas, no solo por una ideología concreta (una limitación que a fecha de hoy se presupone superada por la historiografía), sino por una mirada sabedora del discurrir de los hechos históricos, así como por unos patrones de pensamiento actuales. El fin, percatarnos del valor que tienen las creaciones audiovisuales de estos años como documento histórico, pero también como un testimonio de la manera de pensar y sentir mayoritaria de uno de los períodos más relevantes de nuestra historia contemporánea.

12 FUENTES

12.1 Bibliografía

Se incluyen en estas páginas las fuentes citadas a lo largo del texto correspondientes a libros, capítulos de libros, artículos de revistas, diccionarios o tesis, entre otros.

Ackelsberg, M.A. (1999). *Mujeres libres: el anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona, España: Virus Editorial

Acta de Constitución de la Junta de Espectáculos de Madrid. Archivo Histórico Nacional de Salemanxa. P.S. Madrid 1108, legajo 535.

Adorno, T. W. y Eisler, H. (2005). *El cine y la música*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Aguilar, S. y Cabrerizo, F. (2021). Animación republicana: entre la transmedialidad y la radicalización ideológica. *Con A de animación (Revista Anual del Grupo de Investigación en Animación: Arte e Industria)* (12), 12-30.

Aguilar, C. (2000). El caserón de las sombras. En Donostia Kultura. Semana del Cine Fantástico y de Terror (Ed.). *El cine fantástico y de terror de la Universal* (pp. 359-363). San Sebastián, España: Semana del cine fantástico de San Sebastián.

Aguilar, C. (2004). *El cine fantástico de aventuras*. Málaga, España: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.

Aldarondo, R. y Beltrán, J.M. (2013). *El cine musical USA*. Donostia, España: Filmoteca Vasca.

Alía, F. (2011). Julio de 1936. Conspiración y alzamiento contra la Segunda República. En O. Bascuñán. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* (pp. 390-394). Barcelona, España: Crítica.

- Alonso, C. (2018). Daniel Montorio y Eduardo García Maroto: Los cuatro Robinsones (1939), del juguete astracanesco al cine musical. *Revista de musicología* (41), 199-234.
- Alonso, F. (1991). *Cine: Ideas y Arte*. Barcelona, España: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Antón, L. (2017). Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía* (15), 87-108. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/>
- Ansola, T. (2013). El cineclubismo en Bilbao durante la Segunda República: el espectáculo cinematográfico como arma de clase. *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* (24), 99-113.
- Amitrano, A. (1998). *El cortometraje en España: una larga historia de ficciones breves*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Cinema Jove.
- Artigas i Candela, J. (2001). Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitari, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República. *Cinematògraf* (3), 175-208.
- Armero, A. (1995). *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*. Madrid, España: Compañía Literaria.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.
- Ávila, A. (1997). *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona, España: Cims.
- Ballarín, M; Cucalón, D. y Ledesma, J.L. (Eds.) (2009). *La II República en la encrucijada: el segundo bienio*. Zaragoza, España: Cortes de Aragón.

- Ballester, A. (2001). *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada, España: Editorial Comares.
- Benet, V. J. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español: una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- Benet, V. y Sánchez-Biosca, V. (2013). La españolada en el cine. En J. Moreno Luzón y X. M. Nuñez Seixas (coord.). *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XIX*. (pp. 560-591), Barcelona, España: RBA.
- Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili, S.L.
- Blasco Laguna, R. (1984). *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1859-1936)*. València, España: Institut de Filologia Valenciana. Universitat de València.
- Bogas, M.J. (2018). Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Borau, J.L (Ed.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid, España: Sociedad General de Autores de España (SGAE).
- Borde, R. y Montero, A. (1991). *Los archivos cinematográficos*. Valencia, España: Generalitat Valenciana.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.
- Cabello, A. (1933) *El libro del cine*. Madrid, España: Editorial Dédalo.
- Cabeza, J. (2005). *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid, España: Rialp.

- Cabeza, J. (2007). Aplicación de la Poética de Aristóteles al cine anarquista: el ejemplo de *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937). En J.J. Marzal Felici y F.J. Gómez Tarín (Ed.). *Metodologías de análisis del film* (pp.591-598). Madrid, España: Editorial Edipo.
- Cabeza, J. (2009). *La narrativa invencible. El cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil española*. Madrid, España: Cátedra
- Campos, J. (1997). *Comedia. Humor y sátira en el cine*. Valencia, España: Editorial La Máscara.
- Candel, J. M^a. (1993). *Historia del Dibujo Animado Español*. Murcia, España: Filmoteca Regional de Murcia.
- Canet, F. (2014). El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (18), 17-26.
- Cánovas, J. y Pérez Perucha, J. (1991). *Florentino Hernández Girbal y la defensa del Cinema Español*. Murcia, España: Vicerrectorado de Cultura-Universidad de Murcia/Asociación Española de Historiadores del Cine.
- Cánovas, J. (1996). Los inicios del cortometraje español. En P. Medina, L.M. González y J. Martín (Coord.) *Historia del cortometraje español* (pp.13-33). Madrid, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Cañas Murillo, J. (1994). La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción. *Ínsula* (574), 17-19.
- Caparrós, J.M. (1977). *El cine republicano español 1931-1939*. Barcelona, España: Dopesa.
- Caparrós, J.M. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona, España: Editorial Siete y media.

- Caparrós, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Caparrós, J.M. (2002). Los films “hispanos” rodados en Joinville-Le Pont (París, 1930-1933). *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* (1), 95-106.
- Caparrós, J. M^a. y Crusells, M. (2018). *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar)*. Cine en El Pardo, 1946-1975. Madrid, España: Cátedra.
- Caparrós, J.M. y De España, R. (2018). *Historia del cine español*. Madrid, España: T&B Editores.
- Carcajosa, C.C. (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones.
- Cardona, G. (2010). *Alfonso XIII, el rey de espadas*. Barcelona, España: Planeta.
- Carmona, L. M. (2004). *Los 100 mejores musicales de la historia del cine*. Madrid, España: Editorial Cacitel.
- Carmona, R. (2005). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, España: Cátedra.
- Casanova, J. (2013). *España partida en dos. Breve historia de la guerra civil española*. Barcelona, España: Crítica.
- Casares Rodicio, E. (Dir.) (1999). *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Casares Rodicio, E. (2003), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* (2). Madrid, España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casetti, F y De Chio, F (1991), *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.

- Castro de Paz, J.L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Castro de Paz, J.L. (2005). Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950). En J.L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui (ed.). *La nueva memoria, historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp.12-76). A Coruña, España: Editorial Vía Láctea.
- Castro de Paz, J. L. (2006). Cuerpo(s) para nuestras letras: Rafael Gil y Cifesa (1940-1947). En L. Rubio y A. Gil (coord.). *Rafael Gil y Cifesa (1940-1947). El cine que marcó una época* (pp, 113-172). La Rioja, España: Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Cavero, J.A. (1948). *Historia de la Cinematografía española: once jornadas 1896-1949*. Madrid, España: Gráficas Cinema.
- Cela, J. (1995). La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936). *Revista documentación de las ciencias de la información* (18), 59-86.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Chion, M. (1995). *La música en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Claver, J. M^a. (2012). *Luces y rejás. Estereotipos en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla, España: Centro de Estudios Andaluces y Conserjería de la Presidencia e Igualdad.
- Costa, J. (2010). Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia. En J. Costa (Coor.). *La (im)posibilidad de una risa* (pp. 9-30). Murcia, España: Ediciones Nausícaä.

- Costa, J. (2013). De la sinfonía tonta a la sabia síntesis. El largo flirteo entre la animación Disney y el cine musical. En R. Aldarondo y J. M. Beltrán (coord.) *El cine musical USA* (pp. 153-160). San Sebastián, España: Donostia Kultura.
- Crusells, M. (2003). *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona, España: Ariel.
- Crusells, M. (2008). *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*. Barcelona, España: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Cuéllar, M.L. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS* (2), 227-246.
Recuperado de <http://www.icesi.edu.co/>
- De Candé, R. (2002). *Nuevo diccionario de la música (I). Términos musicales. Conceptos, nociones técnicas y términos clave del universo de la música y los instrumentos*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- De la Calle, R. (1995). *Lineamientos de estética*, Valencia, España: La Nau Llibres.
- De La Rosa, E. y Marcos, E. (1999). *Cine de animación experimental en Cataluña y Valencia. La curiosidad de la experimentación*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- De Hoyos Sainz, L. y De Hoyos Sancho, N. (1985). *Manual de folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid, España: Ediciones Istmo.
- De Lasa, J.F. (1955). Breves notas sobre cómicos y comedia en el cine español. En J. Montgomery (1955). *La comedia en el cine* (pp. 359-378). Barcelona, España: Editorial AHR.
- Del Amo, A. e Ibañez, M^a. L. (Ed.) (1996) *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, España: Cátedra.

- Del Amo, A. (2009). *La comedia cinematográfica española*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- De Mata, M. (1974). El absurdo camino del “Musical” español. En Equipo Cartelera Turia (coord.). *Cine español. Cine de subgéneros*. Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- De Vega, A. (2018). La percepción del cortometraje por los profesionales del cine español. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía* (17), 429-456.
- Díaz-Plaja, G. (1930). *Una cultura del cinema: introducció a una estètica del film*. Barcelona, España: Publicacions de la Revista.
- Diez, E. (2017). Hispanidad y comunicación política: el estreno en España de Dios se lo pague (1948). *Revista palabras* (1), 26-47.
- Recuperado de <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/PALA/article/view/947>
- Escrivá, C. y Maestre, R. (2012). *Cultura para todos. El movimiento libertario y la educación, 1936-1939*. València, España: L’Eixam Edicions.
- Fanés, F. (1989). *El cas Cifesa: Vint anys del cine espanyol (1932-1951)*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Fanés, F. (2006). Cifesa, la antorcha de los éxitos. Algunas notas introductorias. En L. Rubio Gil y A. Gil López (coord.). *Rafael Gil y Cifesa (1940-1947). El cine que marcó una época*. (pp. 27-36). La Rioja, España: Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Faulín Hidalgo, I. (2015) *¡¡Bienvenido Mr. USA!! La música norteamericana en España antes del rock and roll (1865-1955)*. Barcelona, España: Editorial Milenio.
- Ferrando García, P. (2009). Saturnino Ulargui: esbozo de un productor de films de complemento (la producción de cortometrajes en los años cuarenta). En J. Marzal Feliu y

- F.J. Gómez Tarín (ed.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. (pp. 203-216). Madrid, España: UCM Editorial Complutense.
- Fernández Colorado, L. (2000). *Cecilio Paniagua. Arquitectura de la luz*. Almería, España: Diputación de Almería.
- Fernández Cuenca, C. (1948). *Historia del cine*. Madrid, España: Editorial Afrodisio Aguado.
- Fernández Cuenca, C. (1955). Filmografía crítica de Rafael Gil. Separata de la *Revista Internacional del Cine* (11-12). Madrid, España: [s. e.]
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid, España: Akal.
- Feuer, J. (1982). *El musical de Hollywood*. Madrid, España: Editorial Verdoux.
- Finler, J. W. (2006). *Historia de Hollywood. Un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*. Barcelona, España: Ediciones Robinbooks
- Garcés, A. (2010). Mariano Gómez Zamora y Daniel Montorio Fajó: dos legados cinematográficos en la fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (120), 329-343.
- García Carrión, M. (2013). *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia, España: Universitat de València.
- García Carrión, M. (2014). La región en la pantalla. Cinema i identitat regional valenciana en la primera meitat del segle XX. *Cercles Revista d'Història Cultural* (17), 101-119.
- García Carrión, M. (2015a). *La región en la pantalla: el cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja, España: Editorial Afers.

- García Carrión, M. (2015b). Un cinema nacional per a una Espanya "de cine". La cultura cinematogràfica i el nacionalisme espanyol als anys vint i trenta. *Afers: Fulls de recerca i pensament* (57), 421-439.
- García Braya, R. (2015). *Tango argentino. Memoria y destino*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Prosa.
- García Fernández, E.C. (1985). *La historia ilustrada del cine español*. Madrid, España: Editorial Planeta.
- García Fernández, E.C. (2002). *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, España: Ariel.
- García Fernández, E.C. (2009). La figura del productor en la industria cinematográfica española. En J. Marzal Feliu y F.J. Gómez Tarín (coord.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica* (pp. 19-29). Madrid, España: UCM Editorial Complutense.
- García-Manso, A. (2012). *(Séptimo arte)² Intertextualidad fílmica y metacine*. Madrid, España: Editorial Pigmalión Edypro
- García Maroto, E. (1988). *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona, España: Editorial Plaza & Janes.
- Gasca, L. (1998). *Un siglo de cine español. Un catálogo completo de toda la producción cinematográfica de nuestro país*. Barcelona, España: Planeta.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus
- Gil, R. (1936). *Luz de cinema*. Madrid, España: Biblioteca CEGI (Grupo de escritores cinematográficos independientes)

- Giménez Moreno, Ernesto (ed.) (1931). Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Madrid, España.
- Gimeno Tichell, J.M^a. (1976). *Valencia en el recuerdo. Alrededor de Luís Martí Alegre*. València, España: Prometeo.
- Gómez de Castro, R. (1988). El cine: enfermedades crónicas. En E. Bustamante y R. Zallo (coord.). *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales* (pp.235-267). Madrid, España: Akal.
- Gómez Mesa, L. (1936). *Autenticidad del cinema (teorías sin trampa)*. Madrid, España: Imprenta de Galo Sáez.
- Gómez Mesa, L. (1954). Historia del cine español. En M. Verdone (coord.). *Historia del cine: con cuatro importantes apéndices* (pp. 93-121). Madrid, España: Ediciones Xáfaró.
- Gómez-Tarín, F. J. y Marzal, J. (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid, España: Cátedra.
- González Calleja, E. et al. (2015). *La Segunda República española*. Barcelona, España: Pasado&Presente.
- González-Grano de oro, E. (2005). *Ocho humoristas en busca de humor. La otra Generación del 27*. Madrid, España: Ediciones Polifemo.
- Gubern, R. (1976). *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona, España: Lumen
- Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona, España: Lumen.

- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, España: Ediciones 62.
- Gubern, R. (1986). *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*. Madrid, España: Filmoteca Española.
- Gubern, R. (1996). El cortometraje republicano. En P. Medina, L.M. González y J. Martín (Coord.) *Historia del cortometraje español* (pp.35-56). Madrid, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Gubern, R. (1996). La guerra civil. En P. Medina, L.M. González y J. Martín (Coord.) *Historia del cortometraje español* (pp.57-78). Madrid, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Gubern, R. (2007). La producción anarquista. En V. Sánchez-Biosca (Coord.), *España en armas: el cine de la guerra civil española*, (pp. 29-34). Valencia, España: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Gubern, R. (2010). El cine sonoro (1930-1939). En J. Talens (Coord.) *Historia del cine español* (pp.123-179). Madrid, España: Cátedra.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro, C. *Historia del cine español*. Madrid, España: Cátedra Signo e Imagen.
- Gunning, T. (2006). Attractions: How They Came into the Word. N. Strauven (ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*, (31-39), Amsterdam. Holanda. Amsterdam University Press.
- Heinink, J. B. (1998). Estado de alarma: el cine español de la II República durante el mandato del Frente Popular. *Cuadernos de la Academia* (2), 133-144.

- Heinink, J.B. y Vallejo, A.C. (2009). *Catálogo del cine español. V.3, Films de ficción, 1931-1940*. Madrid, España: Cátedra.
- Hennebelle, G. (1977). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood. Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)*. Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- Heredero, C.F. y Rodríguez Merchán, E. (Dir.) (2012oli) *Diccionario del cine iberoamericano*, v.2, 3, 4 y 8. Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Hernández Cava, F. (2012). *Gente menuda. dibujos para un gran suplemento infantil*. Madrid, España: Museo ABC.
- Hernández Eguíluz, A. (2009). *Testimonios en huecograbado: el cine de la 2ª República y su prensa especializada (1930-1939)*. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca.
- Hernández Girbal, F. (1992). *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid, España: Verdoux.
- Hernández-Sánchez, F. (2017). El Partido Comunista de España en la Segunda República. *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* (51), 85-100.
- Herrero, R. (2012). Madrid, destino turístico de posguerra. Los carteles de Madrid editados por la Dirección General de Turismo 1939-1951. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* (25), 313-332.
- Hoeweler, C. (1978). *Enciclopedia de la música. Guía del melómano y del discófilo*. Barcelona, España: Noguer.
- Icart, M^a. T. y Pulpón, A. M. (2012). *Cómo elaborar y presentar un proyecto de investigación, una tesina y una tesis*. Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat e Barcelona.

- Iglesias, Iván (2015). A contratiempo: una breve historia del jazz en España. En J. Ruesga Bono (Coord.) *Jazz en español*. (pp. 177-212). Valencia, España: CulturArts y Sociedad General de Autores de España (SGAE).
- Jarnés, B. (1936). *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*. Madrid, España: Biblioteca CEGI (Grupo de escritores cinematográficos independientes)
- Johnson, P. (2012). *Humoristas*. Barcelona, España: Ático de los Libros
- Juan-Navarro, S. (2011). Un pequeño Hollywood proletario. *Bulletin of Spanish Studies*, v. LXXXVIII, 4. Glasgow, Reino Unido: University of Glasgow.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, España: Paidós
- Kemp, P. (2011). *Cinema. The whole Story*. Thames and Hudson Ltd.
- Kristeva, J. (1969), Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, En J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- Lahoz, J. I. (1990). La industria cinematográfica valenciana en la etapa muda. *Archivos de la Filmoteca* (6), pp. 42-52.
- Lahoz, J. I. (1991). *Historia del cine valenciano*. Valencia, España: Editorial Levante, El Mercantil Valenciano.
- Lara, F. y Rodríguez, E. (1990). *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid, España: Semana Internacional del Cine de Valladolid.
- Lázaro, F.J. (2015). El cartel turístico en España. Desde las iniciativas pioneras del Patronato Nacional de Turismo hasta los comienzos del desarrollismo. *Artigrama* (50), 143-165.

- Lázaro, F.J. (2018). La Dirección General de Turismo: fotografías y fotógrafos en la década de los cuarenta. En J.A. Hernández Latas. *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939. Un siglo de fotografía* (pp. 478-490). Zaragoza, España: Instituto Fernando El Católico.
- Llinás, F. (1986). *Cortometraje independiente español 1969-1975*. Bilbao, España: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.
- Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, España: Filmoteca Española.
- Llinás, F. (1994). Juan de Orduña y Edgar Neville: el haz y el envés. *Secuencias* (1), 65-74,
- Lodge, J. (1988). *Hollywood Años 30*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- López Gómez, L. (2014). *La composición musical para el cine en la Guerra Civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetroajes (1936-1939)*. (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.
- Lloret, J. (1994). El sainet valencià durant el segle XX. *L'aiguadolç. Revista de literatura* (19-20), 43-58.
- Losada, M. (2009). *El Hollywood español*. Madrid, España: T&B Editores.
- Madrid, M^a. D. (2010). Y la ley ¿se hizo imagen? El Derecho del Trabajo a través de una década de cine español y norteamericano (1930-1940). *Cuadernos de Historia del Derecho* (17), 103-169.
- Marcos, M. (2002). Los inicios del cine de animación en España. En P. Yébenes. *Cine de animación en España* (introducción) Barcelona, España: Editorial Ariel.

- Martín Terán, V. (2005), *Miguel Mihura. Derechas e izquierdas, las del espectador*. Valencia, España: Fundación Municipal de Cine. Mostra de València.
- Martínez Barnuevo, M^a. L. (2003). *El cine de animación en España (198-2001)*. Valladolid, España: Fancy Ediciones.
- Martínez Muñoz, P. (2008). *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. (tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España.
- Martínez Muñoz, P. (2011) ¡Nosotros somos así! El cine como arma revolucionaria durante la Guerra Civil española. En A. Barrio, J. De Hoyos y R. Saavedra (Ed.) (2011). *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación* (p. 59). Santander, España: Universidad de Cantabria. Servicio de Publicaciones.
- Méndez-Leite, F. (1941). *45 años de cine español*. Madrid, España: Editor Bailly-Bailliere.
- Mig, J. (1933). “Primer film parlat en valencià” El fava de Ramonet, *El camí: setmanari valencianista*. Any I, (89).
- Mihura, M. (1957). El teatro de Mihura visto por Mihura. *Primer Acto*, (3), 12-13.
Recuperado de <https://bibliotecacdt.mcu.es/bib/40019>
- Minerva, Y. (2012). La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio “Indio” Fernández en España, prensa y censura. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* (5)
- Recuperado de
<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/issue/view/6>.
- Minguet, J. M. (2008). *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia, España: Instituto Valenciano de la Cinematografía.

- Miret, R. y Balagué, C. (2009). El musical americano. Reivindicación de un género. *Dirigido por...Revista de cine*, (391), 58-60.
- Molina, J. A. (2000). La Gran U: la factoría del terror. En Donostia Kultura. Semana del Cine Fantástico y de Terror (Ed.). *El cine fantástico y de terror de la Universal* (pp.11 -61). San Sebastián, España: Semana del cine fantástico de San Sebastián.
- Montés, S. (2016). El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República. *Arte y Patrimonio: Revista de la Asociación para la Investigación de la Hª del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo"* (1), 33-50.
- Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6184349>
- Munsó, J. (1996). *El cine musical* (volumen 1). Barcelona, España: Royal Books.
- Nieto, J. (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia, España: IVAC La Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Nieto, R. (2012). *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- Nieto, R. (2014). *Juan de Orduña: Cincuenta años de cine español (1924-1974)*. Santander, España: Shangrila.
- Olid, M. (2012). *Eduardo García Maroto. Vida y obra de un cineasta español*. (tesis doctoral). Universidad de Sevilla. Sevilla, España.
- Olid, M. (2013). Un humor incomprendido (aunque sólo sea por algunos). *Versión original: revista de cine* (219), 27-28.

- Ortiz Villeta, Á. (2009). Exterior-día, travelling: la ciudad de Valencia y el cine. En J. Hermosilla (Coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, vol.2, (pp. 430-435). València, España: Universitat de València.
- Pardo, P. J. (2015). Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura al cine. En J.A. Pérez Bowie y P.J. Pardo. *Transescrituras audiovisuales* (pp. 47-94). Madrid, España: Editorial Sial Pigmalión.
- Paz, M^a. A. y Montero, J. (2010). Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* (16), 369-393.
- Pelta, R. (1996). Pervivencias e ideologías: los ilustradores decó en la época de la autarquía. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del arte* (9), 383-408.
- Peña, F.M. (1991). *La comedia en el cine*. Madrid, España: Editorial Catriel.
- Pérez Bastías, L. (2001). *El cine de aventuras*. Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias S.A.
- Pérez Gómez, A. y Martínez Montalbán, J. L. (1979). *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*. Bilbao, España: La editorial vizcaína.
- Pérez Gómez, A. y Martínez Moltalbán, J.L. (1979). *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*. Bilbao, España: Editorial Mensajero.
- Pérez Perucha, J. y Rubio, A. (coord.). (2016). *Faros y torres vigía. El cine español durante la II República (1931-1939)*. A Coruña, España: Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC): Vía Láctea.

- Pérez Perucha, J. (1991). El cine durante la II República y la Guerra Civil. En Lahoz Rodrigo, J.I. (Coord.), *Historia del cine valenciano* (pp. 101-113). Valencia, España: Diario Levante El Mercantil Valenciano.
- Pérez Perucha, J. (1992). *Cine español: algunos jalones significativos*. Madrid, España: Films 2010. Filmoteca Española.
- Pérez Perucha, J. (1996). El ocaso del complemento. El cortometraje de ficción en los Años 40 y 50. En P. Medina, L.M. González y J. Martín (Coord.) *Historia del cortometraje español* (pp. 101-107). Madrid, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Pérez Perucha, J. (1997) (ed.). *Antología crítica del cine español, 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid, España: Filmoteca Española.
- Pérez Torio, X. (2008). *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)* (tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, España.
- Pinel, V. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona, España: Ediciones Robinbooks.
- Poyato, P. (2016). Del Marqués de Villa-Alcázar a Rafael Gil: tierra, patria y nacionalcatolicismo en los documentales agrarios españoles de los cuarenta. *Quintana* (15), 235-246.
- Quesada, M. (2017). Folklore, Arte y Educación en ¡Nosotros somos así! (1937). *Cultura de la República. Revista de análisis crítico (CRRAC)* (1), 110-117.
- Rodríguez Escudero, S. (2017). *El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián*. (tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid, España.

- Rodríguez Merchán, E. (2005). Eduardo García Maroto. La quijotesca historia de un pelicularo español. En P. Medina y L. M. González. *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles* (pp.150-157). Madrid, España: Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Ríos Carratalá, J.A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rocamora, M.J. (2010). *Historia de la música y la danza*. València, España: Centre específic d'educació a distància de la Comunitat Valenciana.
- Romaguera i Ramió, J. (1992). *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*. Barcelona, España: Fundació Institut del Cinema Català.
- Rotellar, M. (1977). *Cine español de la República*. San Sebastián, España: XXV Festival Internacional del cine de San Sebastián.
- Rubio, R. (1986). Cómic, parodia, comedia: Los géneros de la risa. En F. Soria y J. González (coords.). *La comedia en el cine español* (pp.7-28) Madrid, España: Dicrefilm.
- Rubio, L. (2006). Rafael Gil, director de cine. Semblanza. En L. Rubio Gil y A. Gil López (coord.). *Rafael Gil y Cifesa (1940-1947). El cine que marcó una época* (pp. 17-21). La Rioja, España: Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Sala, R. y Álvarez, R. (1984). 1936-1939. En A. Torres. *Cine español 1896-1983* (pp. 72-97). Madrid, España: Ministerio de Cultura. Dirección General de Cinematografía.
- Sala, R. (1993). *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao, España: Mensajero D.L.

- Sánchez-Biosca, V. (1989). Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950. En F. Llinás. *Directores de fotografía del cine español* (pp. 56-91). Madrid, España: Filmoteca Española y Centro de Arte Reina Sofía.
- Sánchez-Biosca, V. y Tranche, R.R. (2011). *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid, España: Cátedra-Filmoteca Española.
- Sánchez Galán, M^a. B. (2010). La publicidad y la imagen en movimiento: primeros pasos del cine publicitario en España. *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias* (4), 79-96.
- Sanchis Guarnier, M. (1978). Mal camí per al cinema valencià. Del Fava de Ramonet al Virgo de Visanteta. *Valencia Semanal* (15).
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Santamaría, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Cine y comunicación.
- Santos Zunzunegui (1985)
- Sanz de Bergue, J. y Fonseca Llamedo, J. (1935). Dos locales cinematográficos: los estudios Roptence (Madrid), *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* (7), 264-274.
- Sanz de Soto, E. (1989). 1930-1935 (Hollywood). En A. Torres (ed.). *Cine español (1896-1988)* (pp. 163-207). Madrid, España: Filmoteca Española Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Sena, R. (2016). *Grans intèrprets valencians de l'espectacle*. València, España: Denes.

- Sierra Bravo, R. (1983). *Ciencias sociales. Epistemología, Lógica y Metodología*. Madrid, España: Editorial Paraninfo.
- Soto Ibañez (1973). Joan Andreu i Moragas. En M.A. Mas (Coord.) *Gran enciclopedia de la región valenciana*. València, España: Heraclio Fournier.
- Stam, R. (2010). *Teoría del cine. Una introducción*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Soria, F. y González, J. (1986). *La comedia en el cine español*. Madrid, España: Dicrefilm (Dirección general de Relaciones culturales. Filmoteca).
- Tranche, R. (1996). El cortometraje durante el franquismo (1939-1960). En P. Medina, L.M. González y J. Martín (Coord.) *Historia del cortometraje español* (pp. 79-100). Madrid, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Tranche, R. (2007). El concepto de tradición y unidad en el cine nacional durante la Guerra Civil Española. En N. Berthier y J.C. Seguin (dir.). *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 51-60). Madrid, España: Casa de Velázquez
- Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2011). *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española.
- Traver, P. (2015). *El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971) Biografía y obra* (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España
- Téllez, J. L. (1998). Juan de Orduña. En J. L. Boreau (Ed.) *Diccionario del cine español*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Torrontegui, S. (1933). *Tratado completo de cinematografía sonora*. Barcelona, España: J. Montesó.

- Tortosa, V. (2014). *Metodología e investigación científica. Guía para la elaboración del trabajo académico humanístico*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Urrero, G. (2005). Miguel Mihura y el extraño caso del cinematógrafo. *Rinconete (Revista del Centro Virtual Cervantes)*.
- Recuperado de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/default.asp
- Utrera, R. (2012). Entre el rechazo y la fascinación: los escritores del 98 frente al cinematógrafo. En R. Utrera (coord.). *José Luis García Sánchez: plano detalle sobre su filmografía* (pp. 168-192). Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Valenzuela, J. I. (2017). *Revisión de la obra de un cineasta olvidado* (tesis doctoral). Universidad de Córdoba. Córdoba, España.
- Viadero, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid, España: Marcial Pons.
- Villegas, M. (1936). *Arte de masas. Ruta de los temas fílmicos*. Madrid, España: Biblioteca CEGI (Grupo de escritores cinematográficos independientes)
- Vizcaíno, F. (1965). *La cinematografía española*. Madrid, España: Publicaciones españolas.
- Wood, R., Lippe, R. y Britton, A. (1979). *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto, Canadá: Festival of Festivals.
- Worton, M. y Still, J. (1991). *Intertextuality: Theories and Practices*. New York, United States. Manchester University Press.

12.2 Hemerografía

Se incluyen en estas páginas las referencias a las revistas y periódicos de la época citadas a lo largo de nuestra investigación.

- Revistas

Promoción publicitaria de Universal Pictures (diciembre de 1932). *Arte y Cinematografía* (380), p. 19.

Listado de operadores y Relación de películas habladas en español. (1935). *Arte y Cinematografía. 25 Aniversario 1910-1935* (400), pp. 215, 286 y 287.

Joseph, M. (1935). En defensa de la cinematografía española. *Arte y Cinematografía. 25 Aniversario 1910-1935* (400), pp. 118-119.

Martínez de la Riba, R. (junio de 1935). La censura cinematográfica. *Arte y cinematografía* (403), pp. 13-14.

Miscelánea teatral. (15 de enero de 1907). *Arte del teatro, El. Revista quincenal ilustrada* (20), p. 23.

El teatro en provincias. (15 de octubre de 1908). *Arte del teatro, El. Revista quincenal ilustrada* (62), p. 23.

Ir por lana (1935). *Biblioteca Films* (600).

Mig, J. (18 de noviembre de 1933). Cinema. *El Camí* (89).

Fotografía de rodaje. (marzo de 1934). *Cine español* (1), p. 5.

Anuncio y reseña de Besos en la nieve. (abril de 1934). *Cine español* (2), pp. 1 y 2.

¡Hay que reírse! (diciembre de 1934). *Cine español* (10), p.1.

Se dice... (enero de 1935). *Cine español* (11), p. 4.

Tres films cómicos en español. Una de miedo. (febrero de 1935). *Cine español* (12), p.3.

La producción nacional. El veneno del cine. (marzo de 1935). *Cine español* (13), p. 2.

Do, re, mi, fa, sol, la, si. (mayo de 1935). *Cine español* (15), p. 5.

El fallo de argumentos para Cifesa. (mayo de 1935). *Cine español* (15), p.6.

De Madrid...al Cielo. (junio de 1935). *Cine español* (16), p. 3.

Arre, mulilla... (julio de 1935). *Cine español* (17), p. 7.

El veneno del cine. (septiembre de 1935). *Cine español* (19), p. 1.

PAK. (25 de noviembre de 1934). La producción nacional y sus figuras. *Cinegramas* (11),
p. 13.

Recorte publicitario (2 de diciembre de 1934). Madrid se divorcia. *Cinegramas* (12), p.
40.

Salazar, A. (27 de enero de 1935). Aventuras extraordinarias. El cine descubre una selva
virgen en las riberas del Manzanares. *Cinegramas* (20), pp. 32-33.

Hernández-Girbal, F. (10 de febrero de 1935). En torno al cinema español. Hay que
españolizar nuestro cine. *Cinegramas* (22), pp. 3-4.

Hernández-Girbal, F. (17 de febrero de 1935). En torno al cinema español. Hacen falta
argumentistas. *Cinegramas* (23), pp. 3-4.

Hernández-Girbal, F. (24 de febrero de 1935). En torno al cinema nacional. Los autores
teatrales en el cine. *Cinegramas* (24), pp. 3-4.

Gallardo, R. (24 de febrero de 1935). España-Film. Conversaciones de última hora. *Cinegramas* (24), p. 10.

Gallardo, R. (10 de marzo de 1935). Noticiario. *Cinegramas* (26), p. 42.

Hernández-Girbal, F. (17 de marzo de 1935). En torno al cinema nacional. Los elementos extranjeros en nuestro cine. *Cinegramas* (27), pp. 3-4.

En torno al cinema nacional. El diálogo en los films. (7 de abril de 1935). *Cinegramas* (30), p. 4.

Guzmán, A. (28 de abril de 1935). La semana cinematográfica. *Cinegramas* (33), pp. 30-31.

Zaldivar, J. (5 de mayo de 1935). Los que pasaron por Hollywood. Pablo Álvarez Rubio. *Cinegramas* (34), pp. 13-14.

Neville, E. (19 de mayo de 1935). ¡Justicia al cinema nacional! *Cinegramas* (36), p. 32.

Hernández-Girbal, F. (23 de junio de 1935). En torno al cinema nacional. Un nuevo género en el cine español. *Cinegramas* (41), pp. 3-4.

Consultorio Cinematográfico (7 de julio de 1935). *Cinegramas* (43), p. 40.

Aguilar, S. (19 de julio de 1936). Crónica escandalosa de Hollywood. *Cinegramas* (97), pp.17-18.

Orduña, J. (25 de agosto de 1928). El genio de Charlot y el arte de la risa. *Esfera, La*. (764), pp. 14-15.

Entrevista a Valentín R. González. (30 de julio de 1937). *Espectáculo. Revista gráfica del Sindicato de Industria y Espectáculo* (2).

C.F.S. (7 de septiembre de 1935). Nueva ramificación del cine español. Tres films cortos de CIFESA. *Films Selectos* (255), pp. 10 y 20.

Un homenaje del cinema a García Lorca (1937). *Films selectos* (319), pp.6-7.

Gunning, T. (octubre de 1985). *Griffithiana* (24-25), p.31.

Reseña. (15 de abril de 1952) ¿Quién es el verdadero autor de una película? *Índice* (50), p.8.

Gasch, S. (14 de septiembre de 1933). Producció nacional? *Mirador. Semanari de Literatura, Art i Política*. (241), pp. 4.

Producciones E.A. Films. (15 de julio de 1936). *Mi revista* (44-45), p. 139.

Panorama cinematográfico. (15 de julio de 1936). *Mi revista* (44-45), p. 123.

El cine de aquí. (15 de julio de 1938). *Mi revista* (44-45), p. 117.

Aliaga, A. (1 de agosto de 1938). Se acaban de rodar para E.A. Films “La Danza” y “Don Do-re-mi-fa-sol-la-si-do”. *Mi revista* (46), pp. 40-41.

“La Danza” y “Don Do-re-mi”. (15 de agosto de 1938). *Mi revista* (47), p. 41.

Comentarios en voz alta. (16 de julio de 1937). *Mundo obrero. Diario de la revolución: órgano central del Partido Comunista (S.E.I.C)*, p. 2.

Fichas Cifesa y Material de cortometraje 1935-1936. (noviembre de 1935). *Noticiario Cifesa* (10), pp. 9 y 11.

Primer Plano. (marzo de 1936). *Noticiario Cifesa* (14), p. 3.

Giménez Caballero, E. (12 de abril de 1942). Llamamiento a la responsabilidad. *Primer plano* (78), p.8.

- Alsina, J. (3 de noviembre de 1927). Espacio cinematográfico. La buena orientación de nuestra cinematografía. *Popular film* (66), pp. 16-17.
- Piqueras, J. (11 de abril de 1929). Reflejos: la importancia económica del cine. *Popular Film* (141), p. 18.
- Piqueras, J. (10 de octubre de 1929). Aspectos del cinema. El “Filmófono” de Ricardo Urgoiti.. *Popular Film* (167), p. 13.
- “El Último”. Planos de Madrid. Llamada a una excepción. (8 de enero de 1931). *Popular Film* (230), p. 30.
- Gil, R. (3 de septiembre de 1931). Cine documental y cine educativo. *Popular Film* (264), pp. 32-33.
- Los grandes filmes de la temporada. (23 de marzo de 1933). *Popular Film* (345), pp. 16-19.
- Guzmán, A. (4 de octubre de 1934). Homenajes. *Popular Film* (425), p.3.
- Nuevas producciones. “El niño de las monjas” (9 de mayo de 1935). *Popular Film* (455), p. 5.
- Informaciones. (19 de diciembre de 1935). *Popular Film* (487), p. 16.
- Informaciones. (9 de enero de 1936). *Popular Film* (490), p. 19.
- Artistas precoces. (25 de junio de 1936). *Popular Film* (514), p. 14.
- Román, A. (15 de julio de 1939). Al arma por el Cine español. *Radiocinema* (30), p.9.
- Reseña. (30 de mayo de 1941). *Radiocinema* (52).
- Cinematografía Española Americana, S.A. (1 de septiembre de 1934). *Sparta* (2), p.2.

Cartelera. (15 de septiembre de 1934). *Sparta* (3), p. 13.

Notas gremiales. Ballesteros Tona-Film. (30 de noviembre de 1934). *Sparta* (8), p. 25.

El gato con gafas. Un film cómico español. (30 de enero de 1935). *Sparta* (11), p. 5.

Notas gremiales. “Ir por lana”. (15 de febrero de 1935). *Sparta* (12), p. 25.

De Madrid, al cielo. (2 de marzo de 1935). *Sparta* (13), p.7.

Ballesteros Tona Film. (2 de marzo de 1935). *Sparta* (13), p.7.

Producción española. “Una de miedo”. (25 de marzo de 1935). *Sparta* (14), p. 8.

Estrenos. “Soy un señorito” (7 de mayo de 1935). *Sparta* (16), p. 10.

Salazar, A. (30 de mayo de 1935). El humorismo en el cine. La risa sana de los films del gran Maroto.. *Sparta* (17), p. 15.

Promoción publicitaria. (abril de 1935). *Sparta* (15), p.8.

Noticiario. (diciembre de 1932). *Super-Cine. Revista cinematográfica* (2), p. 17.

Farley, O. (15 de febrero de 1933). Rufino Inglés, rueda en Palma de Mallorca “un nocturno de Chopín”. *Super-Cine. Revista cinematográfica* (6), p.7.

Aliaga, J. (30 de julio de 1938). Dos estrenos y una casa nueva. *Umbral* (37), p. 12.

Neville, E. (diciembre de 1937-enero de 1938). Madrid. *Vértice: revista nacional de Falange Española Tradicionalista y de la J.O.N.S* (7-8).

- Prensa

Barbero, A. (1 de enero de 1932). El año cinematográfico. *ABC*, p.55

Barbero, A. (1 de enero de 1933). El año cinematográfico. *ABC*, p.55

Una de fieras. (19 de diciembre de 1934). *ABC*, p. 166.

Gil, R. (22 de abril de 1936). Decadencia del documental. *ABC*, p.12-13.

De Lara, A. (15 de abril de 1975). Carta a Miguel Mihura. *ABC*, p. 21.

La actualidad teatral. (29 de septiembre de 1935). *Ahora*, p. 46.

Información teatral. (10 de abril de 1936). *Ahora*, p. 32.

Gaita Isern, B. (14 de febrero de 1933). Mediterráneo Films. El nocturno de Chopin. Una charla con Martínez de la Riva. *Almudaina, La. Diario de la mañana*, pp.1-2.

J.R. (25 de febrero de 1934). Figuras de la pantalla. Carmen Navascués. *Diario de Albacete, El*, p. 4.

Noticias. “Un nocturno de Chopin”. (18 de enero de 1933). *Diluvio, El. Diario Republicano*, p. 11.

Notas informativas. Una nueva película nacional. (1 de marzo de 1935). *Diluvio, El. Diario Republicano*, pp. 11.

El progreso de la técnica española. (29 de marzo de 1935). *Diluvio, El. Diario Republicano*, p. 12.

Hechos y rostros. (25 de marzo de 1933). *Estampa*, p. 45.

Real Orden nº393 determinando donde debe ejercerse la censura de películas cinematográficas. (13 de abril de 1930). *Gaceta de Madrid* (103), pp. 326-327.

Baroja, Pio (15 de diciembre de 1927). Nuestros novelistas y el cinema. *Gaceta Literaria, La* (24), p. 4.

Teatros y cines. Guía de espectáculos (16 de marzo de 1927). *Imparcial, El*, p. 7.

Publicidad comercial. (22 de mayo de 1936). *Heraldo de Aragón, El*, p.2.

Los estrenos. (24 de mayo de 1936). *Heraldo de Aragón, El*, p.2.

Funciones para mañana. (29 de septiembre de 1929). *Heraldo de Madrid, El*, p. 7.

Sección de rumores. (23 de marzo de 1933). *Heraldo de Madrid, El*, p. 5.

Los artistas nos visitan. (29 de marzo de 1933). *Heraldo de Madrid, El*, p. 5.

Información teatral. (8 de agosto de 1934). *Heraldo de Madrid, El*, p. 4.

Teatros y Cines. (17 de septiembre de 1935). *Heraldo de Madrid, El*, p. 8.

A beneficio de las víctimas que luchan por la República (12 de agosto de 1936). *Libertad, La*, p. 4.

Espectáculos para hoy. (16 de agosto de 1936). *Libertad, La*, p.5.

Espectáculos. (18 de marzo de 1938). *Libertad, La*, p, 2.

Espectáculos para hoy. (21 de septiembre de 1938). *Libertad, La*, p, 2.

Carteleras. (8 de agosto de 1934). *Luz*, p. 6.

(10 de noviembre de 1933). *Mercantil Valenciano, El*, p. 6.

Literatura, Arte, Teatros y Cinematógrafos. (26 de octubre de 1933). *Nación, La*, p. 8.

Ecos y comentarios. (25 de mayo de 1936). *Noticiero Universal, El*, p.7.

Cinematografía. El cartel fantástico del Esplai. (9 de junio de 1936). *Noticiero universal, El*. p. 11.

Artistas precoces. (17 de junio de 1936). *Noticiero Universal, El*. p. 5.

Cinematografía. El homenaje que se merece García Lorca. (26 de diciembre de 1936). *Noticiero Universal, El*. p.6.

Cinema. (22 de febrero de 1934). *Nación, La*. p. 8.

Guía del espectador. (8 de agosto de 1934). *Nación, La*. p, 12.

Plaza, J. (3 de noviembre de 1933). Primer film parlat en valencià. *Las provincias*.

SINOVIA. (5 de noviembre de 1933). El faba de Ramonet. *Pueblo, El*. p. 5.

Anuncio publicitario. (7 de noviembre de 1933). *Pueblo, El*. p.4.

Producción nacional (14 de marzo de 1935). *Pueblo, El*. p. 4.

El cinema nacional. Nueva productora Barcelonesa. (20 de febrero de 1935). *Vanguardia, La*. p. 12.

Próximo estreno de un film musical de niños (12 de octubre de 1937). *Vanguardia, La*. p.2.

Cartelera. (7 de mayo de 1921), *Voz, La*, p. 2.

12.3 Webgrafía

Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado (www.boe.es)

Biblioteca Digital de Memoria de Madrid (www.memoriademadrid.es)

Diccionario Biográfico en línea de la Real Academia de la Historia (<https://dbe.rah.es/>)

Discursos (www.fororeal.net)

Euskonews Media (www.euskonews.eus)

Fonoteca de Radio (www.fonotecaderadio.com)

Internet Archive (<https://archive.org>)

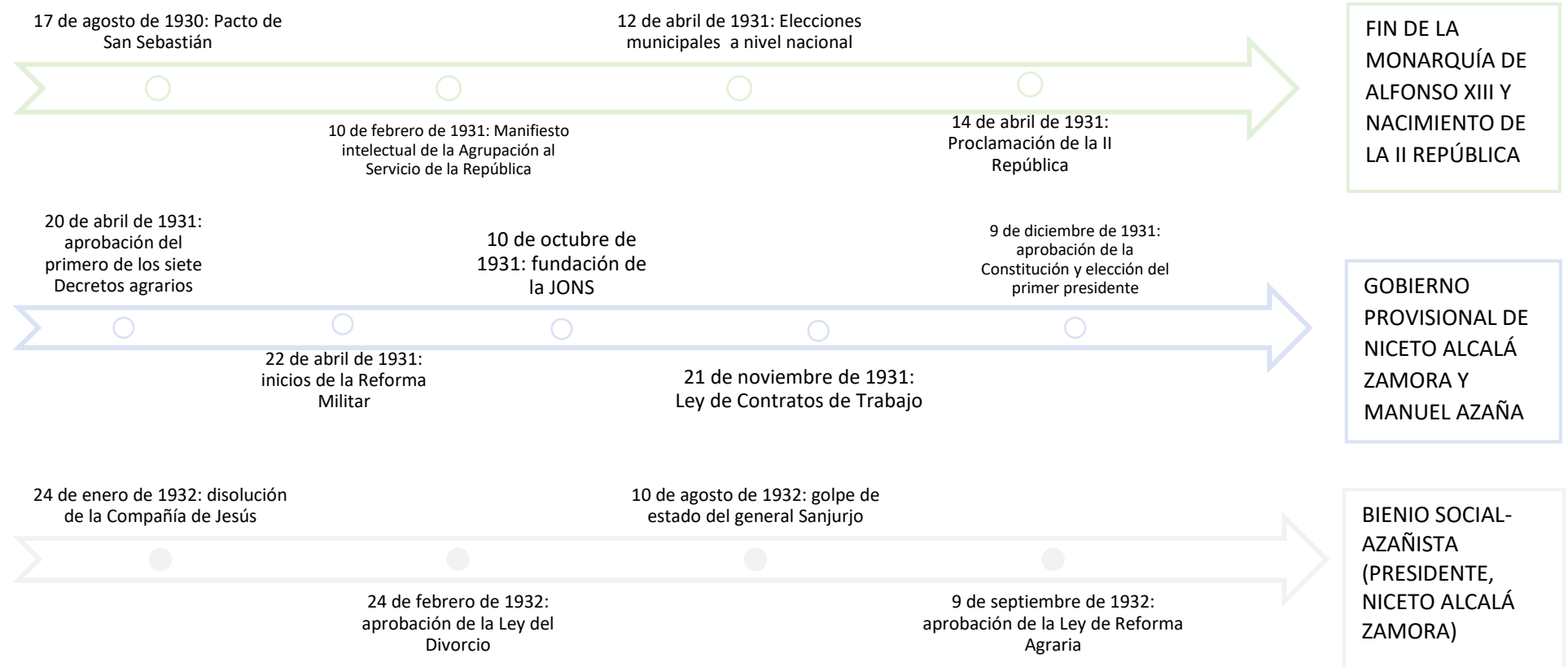
Investigaciones sobre el Diseño de Imagen y Sonido (Proyecto IDIS)
(<https://proyectoidis.org>)

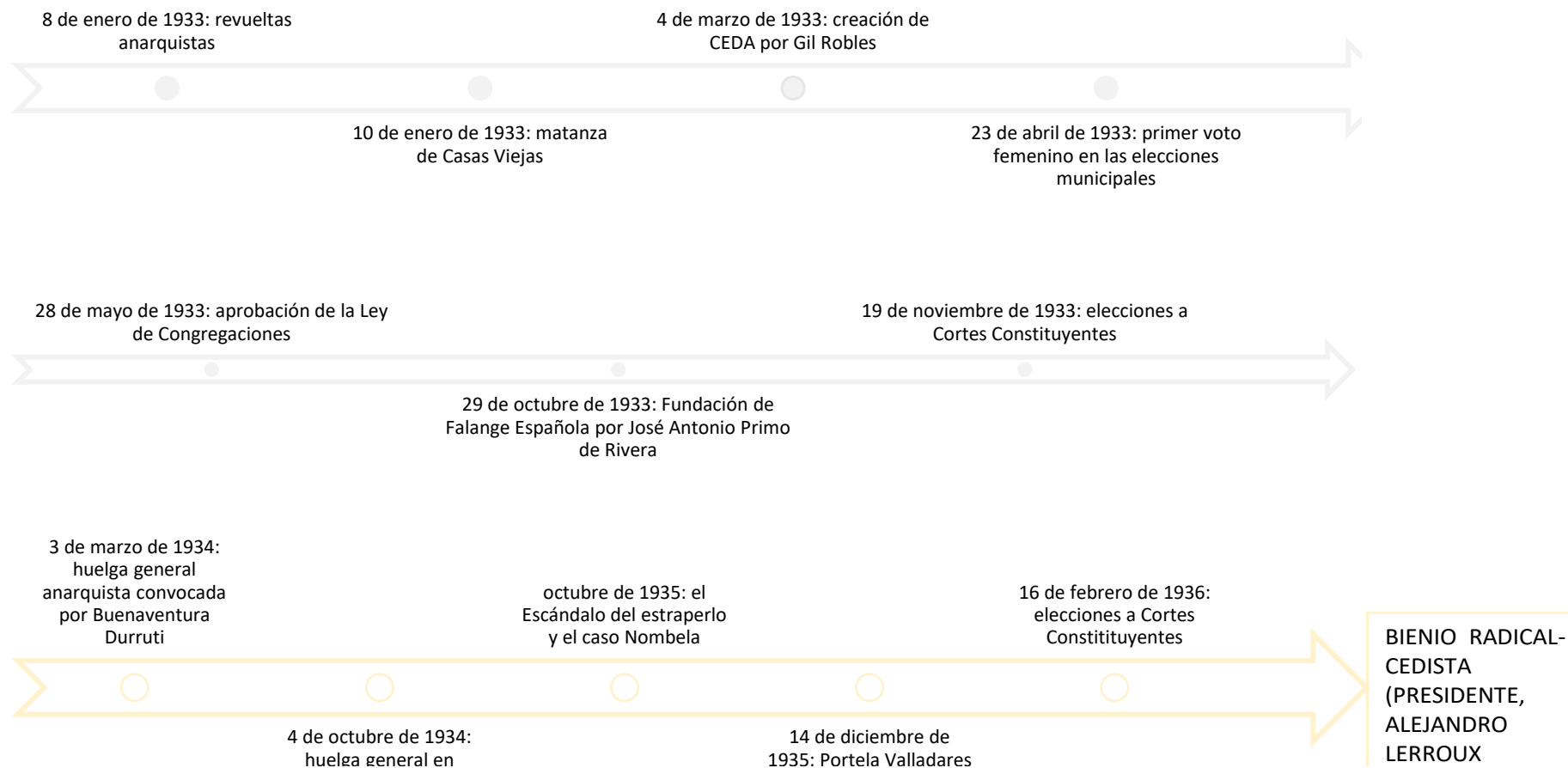
Rtve (www.rtve.es)

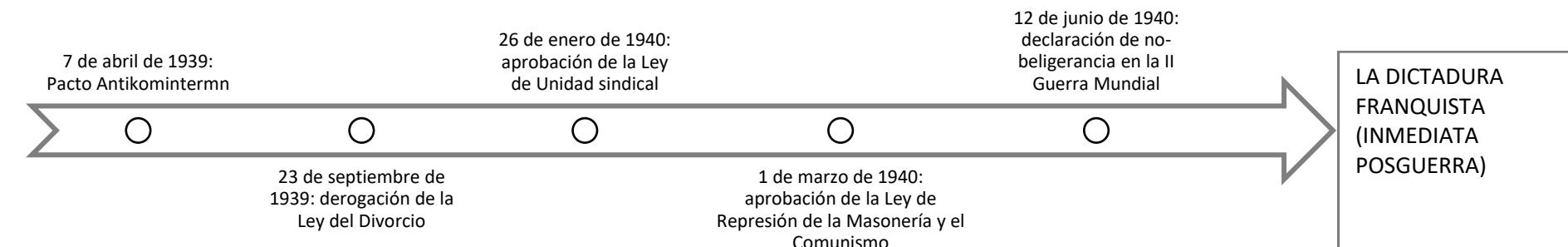
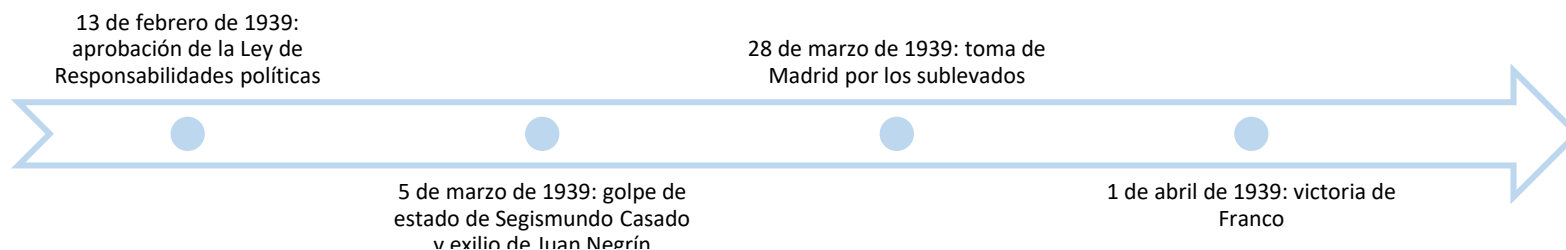
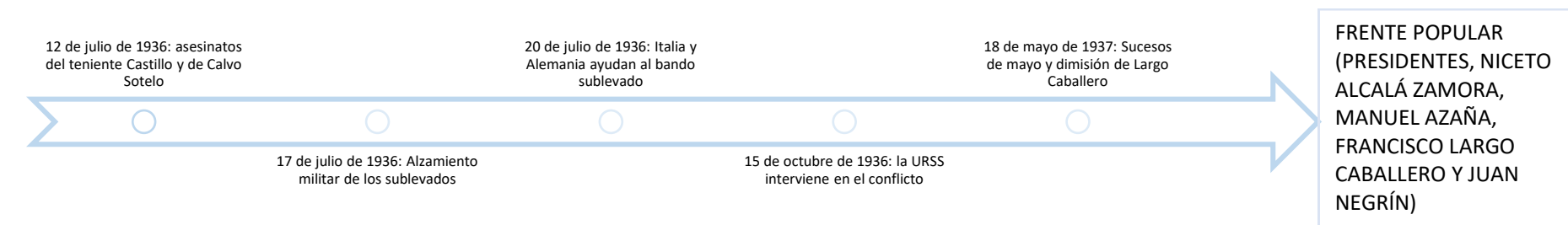
13 ANEXOS

ANEXO I

Eje cronológico







ANEXO II

Guion de Una de fieras

MT 1

- 1 -

6-5371
3780

RECORDING-PALABRA DE
"UNA DE FIERAS"

=====

Speaker Para hacer una película en Madrid, lo primero que necesitamos es dinero.

Madrid es lindo, Madrid es encantador,... la calle de Alcalá cada día se está poniendo más alta y más gorda..... Pero sin dinero lo único que se puede hacer en Madrid es ver eclipses de luna o ver hacer mudanzas que siempre es monótono.

He aquí el dinero por lo tanto. Solo hemos podido reunir tres mil pesetas. Y como este dinero no podemos hacer una película para señores ricos, haremos una película preciosa para los niños pobres que también son hijos de Dios.

Empezaremos por contratar un operador con su correspondiente cámara, lo cual hace elegantísimo.

Y después de comprar en una tienda cuatro cajas de película, elegiremos enseguida el lugar de acción, desde luego, no debemos pensar que la acción ocurra en Alcazar de San Juan, por ejemplo, por que en Alcazar de San Juan ha estado todo el mundo y todo el mundo sabe lo que allí pasa. El ambiente conviene buscarlo por las selvas vírgenes del Africa Central cuyas costumbres desconoce el público, y por lo demás, uno puede hacer lo que quiera sin que choque. Esto, además, tiene la ventaja de que las escenas de la selva virgen se pueden hacer en la Moncloa y sin la acción ocurriese en Alcazar de San Juan, tendríamos que hacer, por lo menos un viaje a Alcazar de San Juan, que es carísimo, y además, se corre peligro de que se le meta a uno carbón de la mina en un ojo. Lo menos peligroso, por lo tanto, es la selva virgen del Africa central.....

Busquemos ahora los personajes entre estos caballeros tan limpios, que están reunidos a la sombra, hablando de la muerte de Margarita Gautier..... ¡A ver! ¡Ese pequeño! ¡Oiga Sr. Martínez! ¡Quiere Vd. venir con nosotros mañana por la tarde a explorar el Africa Central?..... Es para hacer una película. No tema el cansancio. Nosotros le pagaremos el tranvía hasta la misma selva. Allí hay parada. ¡Colosal!

Ya tenemos uno. Ahora vamos a cazar al otro. ¿y usted, Sr. Pérez? Quiere acompañar al Sr. Martínez? Dice que bueno;... ¡Ya tenemos, ~~man~~ los dos exploradores! Es una lastima que ellos no se llamen Harry Sanford y Douglas King, porque entonces la película resultaría más mona. Pero por tres mil pesetas no podemos exigir más. ¡Bastante hacemos con que el Sr. Martínez sea de ~~lugo~~, que cae tan lejos!...

Ahora necesitamos una mujer. Y aquí la tenemos, magnífica por cierto. Señorita: ¿Usted quiere ser de los nuestros? Piensa..... Duda..... ¡Y dice que sí! Y esto bien merece los honores de un primer plano.

Los negros los buscaremos entre estos robustos muchachos. ¡vamos a ver, amigos! ¡Vdes. se quieren pintar de negro para hacer un papel en una película? La pintura la ponemos nosotros. ¡De dinero, ni hablar!... Pero, en cambio, les regalaremos la pintura que sobrare, que se la lleven a su casa y se pinten Vdes. el piano. ¡Bien! Ya tenemos los actores..... ¡Vamos a empezar!

En esta clase de películas, lo primero que se ve es un trasatlántico, con agua alrededor, en donde viaja la expedición. El barco sale echando humos por las narices y enseguida se le ve envuelto en la niebla. ¡Que horror! ¡Que horror! Se advierte enseguida que el capitán va mirando sin cesar por unos gemelos, pasándolo estupendamente,

FILMOTECNA ESPAÑOLA
BIBLIOTECA

1043900

ya que nosotros, siempre que hemos mirado por unos gemelos, hemos visto una corrida de toros, una vecina quitándose las medias, a a Dora la Cordobesita.

Ya han desembarcado y están en la selva. Elegiremos este lugar. En él hay abundantes árboles de teck y astorcarpos, llamados estos últimos Kirkeya por los primeros adoradores del S'hen-mheng, elegante blanco, en el que los budistas adoran el alma de Somona-Codón.

El paisaje es el tropicalísimo. Los americanos pondrían aquí, desfilando 50 negros; pero nosotros pondremos cuatro y a mucha honra.

Estos negros, como en todas las películas de fieras llevan unos pesados fardos en la cabeza y andan de muy mala gana. La verdad es que nunca llegamos a saber lo que llevan estos negros en la cabeza; pero, desde luego, hace mucho más emocionante que si llevaran una boina.

Detrás, cautelosamente y ojo avisor, los bravos exploradores, con sus rifles preparados, caminan lentamente, procurando no estropearse con las ramas del salakof, por que sino sus mejeros les regañarían muchísimo. ¡Mucho querer que te compre el salakof, para después emplearlo en esas tonterías!, les dirían ellas que a lo mejor se creen que el salakof es para llevarlo en la Semana Santa en Sevilla,.....

¡Y ya tenemos la primera etapa de la selva. Con bellos paisajes a docenas y hasta con fieras de verdad, paseando ya que, hasta ahora, la única distracción de las fieras es pasar, hasta que llegue el día en que se decidan a sentarse en un café a tomar gambas.....

Pero necesitamos una fiera más espantosa que todas esas. necesitamos una fiera que siembre el terror entre esta gente. ¡A ver, ayudante! ¡Colóquela en el fondo de esos matorrales! Este es el león cartomántico ¡El bicho más terrible de la selva con medio cuerpo de hombre y medio cuerpo de cartón!

Los salvajes empiezan a dar los primeros síntomas de inquietud y estamos viendo que con el susto se van a poner blancos y nos vamos a tener que gastar otro dineral en pintura.

¡Señor Martínez! ¡Ataque a la izquierda! ¡Y Vd, Sr. Pérez por la derecha. Ya empiezan los tiros. Ya empiezan los tiros. Esto va bien. ¡El que baje el telón de anuncios está encantado!

¡Y ahora cuidado! ¡Que viene un tigre de verdad, que no sabemos quien es el gracioso que lo ha dejado pasar! ¡Echa a correr! ¡Deprisa! ¡Bravo! Y ahora sigamos adelante.

¡Les parece bien este paisaje para que pasen? Es bonito; pero sin emoción. Además, a la derecha hay un Sargento de Carabineros merendando con su novia y si a lo mejor salen en la película, le quitarán ambiente..... ¡Y eso que la novia está estupenda!..... pero, el sargento, en cambio, no vale nada.

Este sí que tiene un gran carácter. Hay varios árboles tanak y, además, nos coge muy cerca del tranvía. Hemos puesto también un cocodrilo para que el Sr. Pérez le tire un tiro. ¡Otro tiritito, Sr. Pérez!

Pero tenga Vd. cuidado, caramba, que le ha dado Vd. al

cocodrilo!

Y ahora, ¡adelante!

Una manda de elefantes para ambientar y enseguida a buscar un río. El Jarama, por ejemplo, que está imponente.

Los exploradores, que siguen explorando con ojo avizor ven un negro en una piragua, y, ya puestos a dar tiros, los exploradores le tirarán también al negro, que se les ha hecho muy antipático. Es lo malo que tienen estas películas, que cuando los exploradores se tiran a pegar tiros terminan pegándose tiros hasta aunque su padre sea un pedazo de pan.

Ahora, uno de los salvajes, que es el intérprete, dirá a los exploradores que han encontrado un rastro y que este rastro pertenece a la tribu de los Camelongos antropófagos sangrientos y crueles.

Les explicará, después, que la causa de que estos señores sean antropófagos, es que de pequeños empezaron a comerse las unas y tanto les gustaba, que después se comieron un dedo, y luego otro, y así hasta que terminaron por comerse un pastor protestante de California..... ¡Que espanto!

¡Muchachos! ¡Ya no tiene remedio!.... Marchad con precaución cumpliendo alegres vuestro deber, exploradorcitos míos.

¡Pobrecillos! ¡Nos parece que están arrepentidos de no haber seguido en la piscina hablando de Margarita Gautier que es una conversación tan apasionante!

Pero no importa. La selva es más apasionante todavía, y aquí tenemos un orangután con su niña en la barriga para enseñarle a dar saltos mortales, y más lejos, tenemos un negro subido en un tronco y que, con el pretexto de otear el horizonte que es una cosa que conviene otear todas las tardes a la siete, está mirando a ver si, por casualidad, hay alguna señora bañándose en el río.

Pero da la casualidad de que en el río no se baña ninguna señora y el negro se marcha a cepillarse el traje en compañía de sus amigos que son todos alegres y dicharacheros.

Ahora, una apuesta de sol. De esto no hay que olvidarse porque es un espectáculo que cautiva el alma y hace conservar la línea..... y un tigre.....y la luna, que no es la luna. Es que en la plaza de toros del Cielo se celebra una corrida nocturna.....y otro mono.....¡nos estamos gastando un capital! Solo en monos perdemos dinero.

Y ya es de noche..... La Naturaleza se duerme y las fibras se dan unas a otras las buenas noches antes de acostarse. La mujer del tigre canta un fandaguillo mientras riega las macetas en el balcón. Las niñas del elefante tocan a dos manos una sonata en el piano.....El campo de noche, es precioso.....lo único malo del campo es que no está asfaltado.

La expedición sigue su marcha.....¿Que les pasará ahora? Les pasará lo que diga el argumento, que, por cierto nos hemos olvidados de contárselo a Vdes.

El argumento consiste en que el Sr. Martínez, que es

el más bajo, cuando la película está casi terminandose, se enamora de una mona de 27 años que se llama Alicia Gomar. Y al final se casan y el explorador regala a Alicia un gavan de pieles y una peseta de alcahuetes.

Pero en esto llega un consul de los Estados Unidos que es más rico y regala a Alicia Gomar medio quilo de avellanas y un sombrero de paja, con un lazo. Alicia entonces, se marcha con este Sr. a Tanger, donde el Consul la abandona y Alicia tiene que ganarse la vida tocando la pandereta.

Pero creemos que esto no podrá suceder, porque algo horrible les va a pasar antes.....

Como Vdes. ven, los negros empiezan a sentir miedo por que olfatean el rastro de los antropófagos que no deben andar muy lejos, y como ellos son unos negros buenísimos que adoran a sus padres y en cambios los otros negros son muy malos que ni quieren a suspadres, ni querrián a la camisa que llevan puesta, -si la llevasen- y ni tienen educaci ón ni tienen nada, los negros amigos salen corriendo camino de sus domicilios, dejando solos a nuestros exploradores. ¡Siempre pasa igual en estos casos!

¿Que vais a hacer ahora vosotros, infelices rostros pálidos?

¡Acampad ahí, caramba! Cuando las cosas se ponen así, lo mejor es sentarse en el suelo y dedicarse a silbar el primer acto de Tannhauser, que es muy entretenido.

Y encended una hoguera, que es lo mejor para evitar que os piquen las moscas.

¿Quien es este? Este es Tarzpan. Tarzán de las Vacas. Su madre era una vaca salvaje que les daba leche a los pobres y en cambio a los ricos no les daba ni un filete de cadera con el poco trabajo que les cuesta a las vacas dar filetes.....

¡Defendeos, señores!

En realidad este Tarzán no es muy peligroso pero, pero cuando toma confianza con la gente, se dedica a pedir pitillos y a contar cuentos verdes y no hay quien lo aguante.

Pero no hace falta que lo hecheis..... Tarzán se va a pastar porque es su hora.....¿

¿Y esto que significa? Es la tribu de los antropófagos que está cerca.....

Esa música infernal, que parece de niños de la Guindalera, que vienen a pedir el aguinaldo, es su música guerrera,..... Son ellos mismos, no hay más que verlos..... Esa manera de andar.....Esas miradas penetrantes..... Ese contoneo de caderas.....Ese color de las mejillas.. Esos hoyitos en la barba..... Ese salero.....Son los antropófagos en persona que poco a poco han cercado a los exploradores hasta hacerse con ellos. ¡Pobres muchachos, están perdidos! ¡Pobres muchachos, están perdidos! ¡Pobres muchachos, están perdidos! ¡Pobrecitos! ¡Están perdidos!

Aquí tenemos el poblado de esos desalmados.... la calavera que Vdes. ven son las sobras de un guiso típico del

pais que se llama "Marinero rabio con papatas".

El cocinero llama para la comida.

Y ahora, para ver el buen botín que han pescado los guerreros, sale la colonia de veraneantes del pueblo, se colocan alrededor y empiezan a mirarlos y a ponerles defectos, y a decir que si esto, y que si lo otro, y que vaya salakof cursi, etc. En fin, lo que dicen siempre los veraneantes de estos pueblos, que todo lo tienen que criticar.

Pero esto se termina, porque sale de su hotelito Miss Guadarrama de la tribu, con un vestido que se ha hecho de lo que le ha sobrado de la parte de atrás de su casa y nos canta esta canción que van Vdes. a oír:

Salvaje:

En la selva es un encanto residir
vas desnudo sin tenerte que vestir
y las fieras te conocen
y te miran dulcemente
y no atracan ni asesinan
como es cosa ya corriente:

Agripina, Agripina
es una salvaje fina
que a Tarzán encalabrina

Agripina
Agripina, Agripina
de la selva bella flor
que a las fieras
y a los hombres
los dominas con tu amor

Agripina, Agripina,
es una salvaje fina
Agripina, Agripina
que a Tarzán encalabrina
Agripina

Agripina, Agripina,
de la selva bella flor
que a las fieras
y a los hombres los
los dominas con tu amor.

Speaker:

Un cruce curioso. ¡Mecanógrafa y soldado colonial negro! ¡A ver, señores! ¡Ataos vosotros mismos al poste, para no perder tiempo, que se está haciendo tarde?

Y uno de los veraneantes que prenda fuego a la hoguera.

¡Ahora, cantad algo espantoso! ¡No sabéis que decir? ¡Que poco ingenio! Repetid: No hay betún, no hay betún, no hay betún, arrastrando mucho el final y vereis los resultados. ¡Vamos!

NOHAY BETUNNNNNNNNN. NOHAY BETUNNNNNNNNN. NO HAY BETUNNNNN
NOHAY BETUNNNNNNNNN. NOHAY BETUNNNNNNNNN. NOHAY BETUNNNNNNN
NOHAY BETUNNNNNNNNN.

¡Eh, muchachos. ¡QUE VIENE LA GUARDIA CIVIL!

¡Si nos lo estábamos figurando! ¡Con esto de no tener dinero para hacer la película dentro de un solar, ahora nos van a poner una multa que ¡bueno!

Pero, ¿que estáis haciendo, desdichados? ¿Estáis prendiendo fuego al poblado con lo que nos ha costado cons-

truirlo? ¿Es que os habeis vuelto locos? ¿No comprendéis que dentro de las cabañas puede haber mujeres y niños? ¿No sabeis que alquilar un bombero cuesta muchísimo y que el agua es aparte?.

¡Pronto! Volved a dejarlo todo como estaba..... Las casas levantadas, las puertas firmes.....El humo dentro... Las llamas apagadas.....Todo igual.....Todo limpio... Todo en orden.....

¡Y POR HOY HEMOS TERMINADO!

Agripina, Agripina
es una salvaje fina
Agripina, Agripina
que a Tarzán encalabrina
Agripina

Agripina, Agripina
de la selva bella flor
que a las fieras y a los hombres
los dominas con tu amor.

ANEXO III

Portada de *La Almudaina*. Diario de la mañana (14 de febrero de 1933)

ANO XLVII - Núm. 17201
PALMA DE MALLOCA
HORAS DE DESPACHO
Teléfono n.º 513
Oficinas: gen. Crta. 14 y 15
pas. 2.

La Almudaina

DIARIO DE LA MAÑANA - AVISOS Y NOTICIAS

1933
Martes 14 de Febrero
PRECIOS DE ABONO
Un mes 2
Trimestre 10
Número suelto 010
Id. semanal 015

Del embarrancamiento del Jaime II

Pocas horas después del embarrancamiento, cuando acudían en auxilio del vapor, los dos submarinos de la base de Mahón.

COLABORACION

LOS FEOS

Antes que todo, antes que el papel, la pluma y la tinta con que escribo este artículo, necesito hoy un buen hamburgo.

Así, pues—con perdón del lector—de lo voy a calar primero para quitarme después en un arrollo y corréis alado, rindiendo así el tributo de respeto y admiración que se merece a belleza y la persona de Miss Balears 1933.

En aquellos tiempos bíblicos, no tocaban nuestras deformes narices, nos miraban al espejo y señalando al Adonis o a la Cleopatra exultaban a coro: ¡OO, OO, OO!

—Ese es un tío guapo. Y si es una señorita Miss Tal o Miss Cual.

Así hoy, al hablar de los guapos...

me he visto precisado a hablar de los feos.

No es que haya querido hacer una apología de la fealdad. Eso no. A cada cual lo suyo. Reconocemos todos la superioridad de los guapos. A más que no nos causan demasiada envidia. Nosotros también vamos tirando. Afortunadamente ha habido, en el mundo esos grandes feos como el legendario Píleo o como la histórica Margarita de Carinhã, cuyo sola aparición hacía ladrar estrepitosamente a los perros y despertaba el interés científico de los antropólogos y hasta de los zoólogos. Gracias a estos grandes feos, nosotros nos sentimos un poquito guapos. Y administrándose bien un ritmo así, un lancilla allí, en fin, vamos tirando. Y uno acaba consolándose que en el mundo si uno no puede llegar a ser un Apolo, puede muy bien quedarse en un Manicé Chevalier.

Y uno tiene otro consuelo: No podremos mostrar unos ojos a la Greta Garbo, ni sonreír como una Gladys, pero nadie impide que unos ojos de tal categoría nos infundan dulcemente o que una boca perfectísima sonría. Y todo eso vale ciertamente más que todo aquello.

He aquí por que hoy los mallorquines que nos honramos en pertenecer al género de los feos satisfechos, nos sentimos algo de parte en la elección de Miss Balears y ante sus bellos ojos y su hermoso rostro, nos quitamos el sombrero en el más respetuoso y cortés de los saludos.

Joaquín VERDAGUER

MEDITERRANEO FILMS

El Nocturno de Chopin

Una charla con Martínez de la Riva

Recordamos que García Sancho coincidió en su visita reciente a Mallorca con el conocido periodista Martínez de la Riva que en doce meses ha hecho frecuentes escapatorias a nuestra isla. Ambos desahullaban placidamente por tiro de los paseos inmediatos al puerto ponderando el paisaje que se ofrecía a sus ojos. García Sancho, con verbo, estilo y dardo, cantaba la hermosa isla mirando coronada por el típico tapiz verde de Bellver y su castillo centenario. Martínez de la Riva desahullaba el espíritu de libertad que la independencia encarnada de nuestro cielo y la sublimidad de nuestra luz.

No olvidamos entonces las frases del amigo periodista que también solían al oírlos. Eran la manifestación de entusiasmo por un descubrimiento del cinematógrafo encubierto por la fama de literato turista, aquel canto a la belleza del azul de nuestro cielo desahillado que, suplicaba, tan guardado traía.

Debimos haber sospechado de Martínez de la Riva, ante el prestigio de crítico cinematográfico que se mereció en diez y ocho años de ejercicio desde el diario «A B C», sus conocimientos demostrados, en esta materia en su libro «Lienzo de Plata» y su experiencia adquirida en las distintas incursiones hechas por los estudios y talleres de Cineclaudia, que las continuas visitas a nuestra isla estaban relacionadas con el cine, como en efecto ha sido.

Martínez el precursor—como se le llamaba en las peñas rudelitadas por su entusiasmo de cineasta cuando nada significaba el nuevo arte—se halla en la actualidad en Mallorca dirigiendo la filmación de «Nocturno de Chopin» que tiene ya a punto de terminarse.

El periodista ha querido conocer sus planes. Hemos pasado por él en el hotel y al punto ha aparecido en el chaloteado con un traje de seda y cubierta su cabeza con una bota. Pudimos haberle confundido con cualquier súbdito de «Yanquilandia», pero su di-

Ramón Martínez de la Riva, con los protagonistas de «Nocturno de Chopin» Jorge Sandi y Joaquín Bengia (Chopin).

nos por América y temporadas en Madrid con compañías como la de Carmen Moragas y de la Guetras.

Mis afanes para el resurgimiento teatral se estrecharon a pesar de los alicientes que procuraba estrenando obras nuevas con decorados de Barcelona y montadas con originalidad y vistosos mobiliarios.

—Se propone Vd. crear el verdadero cine español?

—En efecto esto voy a intentar. Cuando vivía el florido Blanco Ibáñez pensábamos fundar en colaboración unos estudios cinematográficos en Valencia. Pero los primeros pasos se malograron.

Ahora e insistido en mis proyectos y he empezado a realizarlos.

Al hacerlo he procurado escoger un buen escenario, que a mi juicio es de lo más trascendental en el cine, convenciéndome de la privilegiada situación de Mallorca para fundar en ella unos estudios cinematográficos.

—En qué consiste esta aventajada situación?

—Crea que unos estudios han de estar instalados en una zona de luz especial, de clima benigno y de pocas oscilaciones en la temperatura para poder hacer el verdadero cine que es la filmación al aire libre.

Este es uno de los motivos porque he escogido a Mallorca además de otros que seguramente calificaré de prestigio literario, pero amigo algo son veinte años de periodismo.

—Dígame, ¿cuáles son?

—Sencillo, Mallorca, situada en el centro casi del Mediterráneo, parece presidir toda una civilización, la de los pueblos latinos que se entienden aliente de sus riberas. No podemos escoger mejor centro para una producción que luego ha de ser exportada a América, allí donde viven de los millones de personas que hablan castellano las hay muchísimas que son de procedencia italiana y francesa.

—Esto desde el punto de vista geográfico, pero hay otro aspecto en esta resolución, el económico.

—Mallorca nos ofrece en un radio de cien kilómetros una diversidad de caracteres geográficos inapreciables de ser hallados en un espacio tan reducido de terreno. Los acantilados de la costa norte, los ateneos del sur, los valles de naranjos y jardines, la hermosura de sus bosques de olivos, pinos, sus llanos rápidamente sembrados de almendros, etc., unido todo a su luz especial que hace posible filmar con las mismas condiciones las doce del día que a las cuatro de la tarde, ofrecen

una economía importante en los gastos de filmación.

Tenemos además otra ventaja instalando aquí nuestros estudios, la proximidad de Marruecos, de Italia y del Levante español y la importancia del puerto de Palma, visitado directamente por grandes buques procedentes de los más importantes puertos del mundo que para nosotros la hace más interesante que Madrid como centro de comunicación.

—¿Qué importancia tendrá esta empresa?

—Es cosa de millones y dará la situación actual no se puede esperar mucha concurrencia de capitales así como así, por lo que en forma de reclamo y de demostración de nuestras posibilidades hemos hecho «Nocturno de Chopin». Claro que no se ha de tomar esta película como modelo definitivo por cuanto no hemos podido disponer del personal y material que hubiera deseado.

El monumento al Sagrado Corazón en Bilbao

El monumento que el Ayuntamiento de Bilbao ha acordado construir en su actual emplazamiento, cuyo acuerdo ha levantado grandes protestas en dicha ciudad.

ANEXO IV

La página 12 del número 345 de *Popular Film* (23 de marzo de 1933)

12

· popular film ·

FilmoTeca
de Catalunya

Joaquín
Bergia,
figura
principal
de
"El
nocturno
de
Chopin",
filmado
por
la
"Mediterrá-
neo
Films",
de
Palma
de
Mallorca.

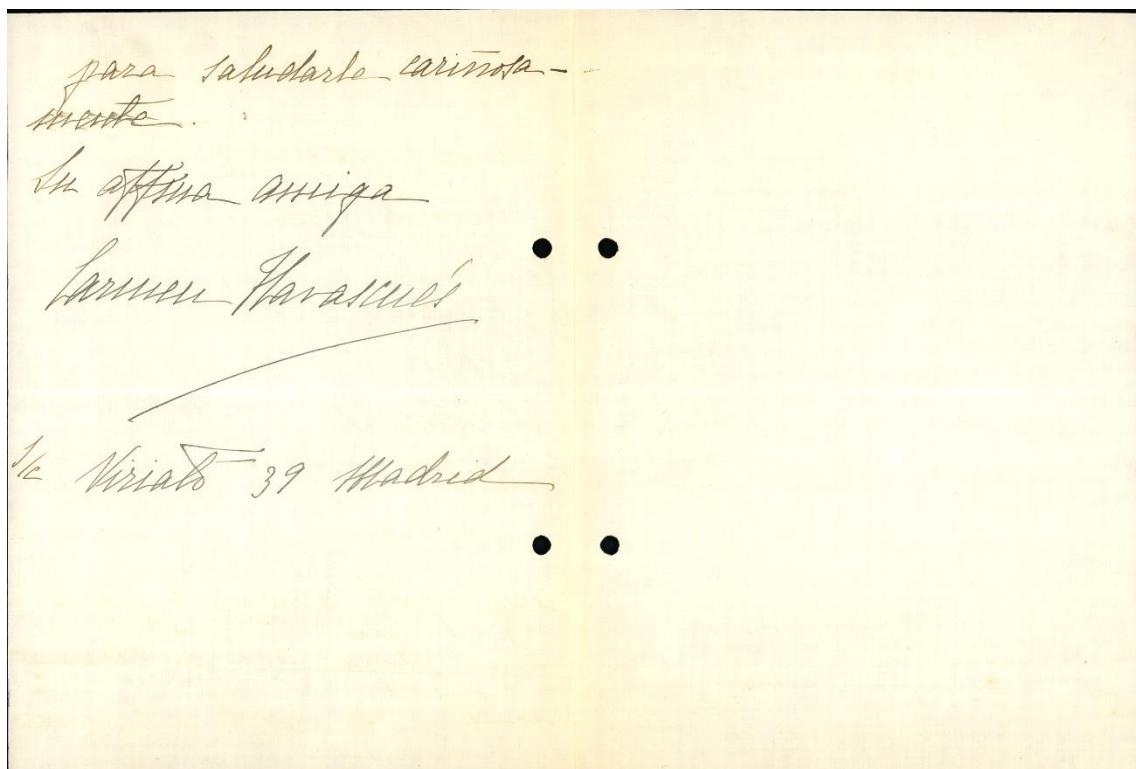
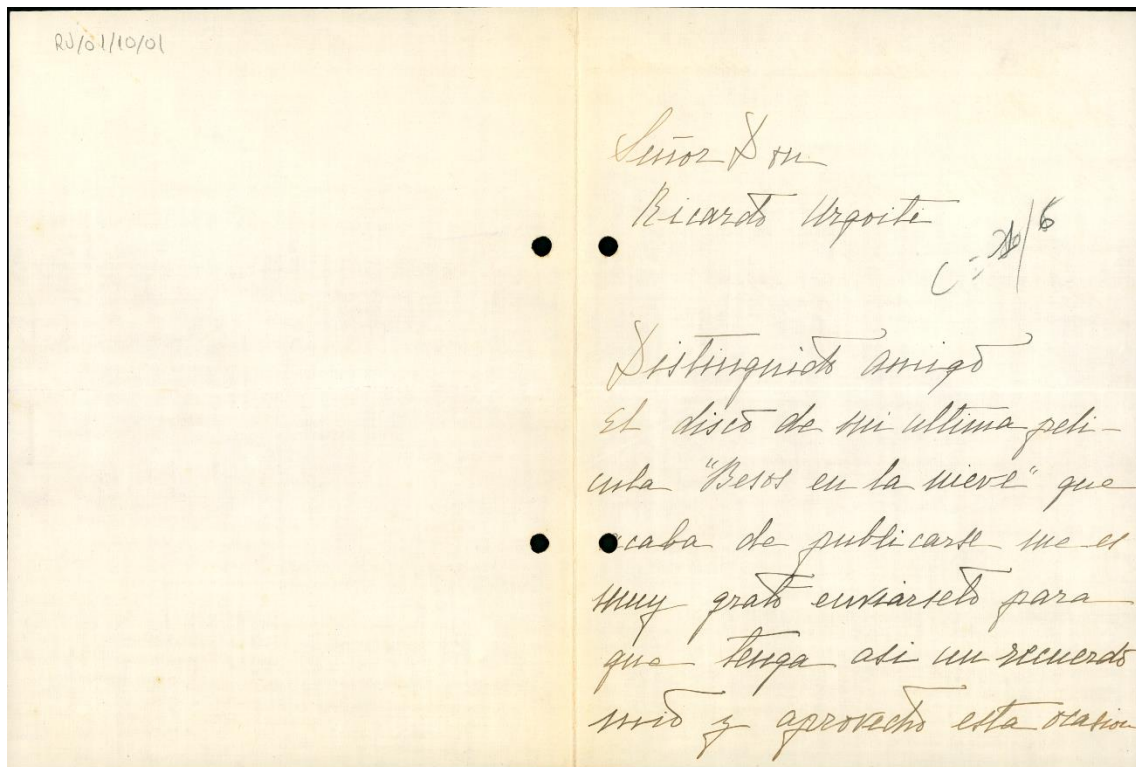
La
bellísima
y
escultural
Herna
Rosí,
la
figura
femenina
más
destacada
de
"El
nocturno
de
Chopin".

En Palma de Mallorca se ha instalado un nuevo estudio—el de "Mediterráneo Films"—a cuyo frente se ha puesto, como director de producción, al notable crítico de cinema, nuestro buen amigo, Ramón Martínez de la Riva, que ha inaugurado su difícil tarea con el film a que corresponden las fotos que ilustran esta plana.



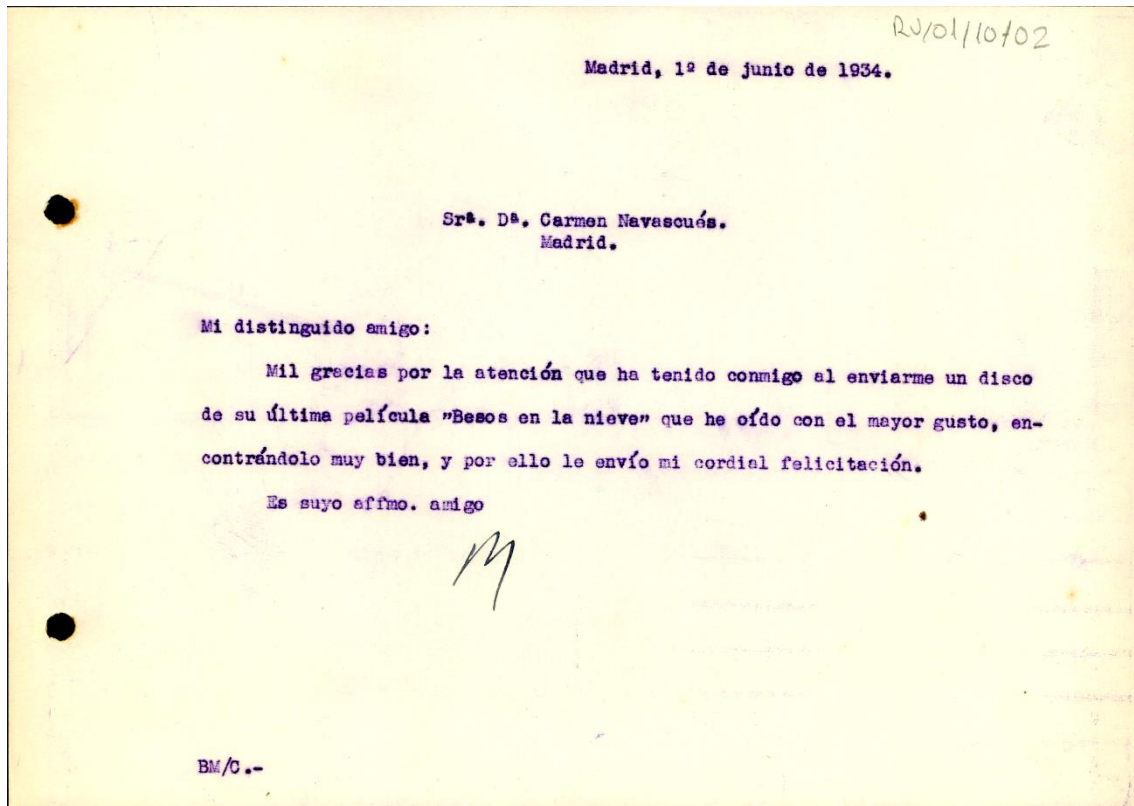
ANEXO V

Carta manuscrita de Carmen Navascués a Ricardo Urgoiti (sin fecha)



ANEXO VI

Contestación mecanografiada del productor Ricardo Urgoiti a la actriz Carmen Navascués (fecha el 1 de junio de 1934)



ANEXO VII

La página 10 del número 255 de la revista *Films Selectos* (7 de septiembre de 1935)

NUEVA RAMIFICACIÓN DEL cine español

En «Romanza rusa» hay escenas de color moscovita como esta, que se desarrolla en la típica taberna, donde se baila y se canta al compás de ricas melodías folklóricas.

...Y se esboza la anécdota sentimental en bellos planos de Imperio Argentina y Enrique Vico.

Toda la gracia clásicamente madrileña se observa en esta escena de «Soy un señorito», interpretada por Ligerio e Isabella Pradas.

Tres films cortos de CIFESA

...Pero la dirección no se limita y al iniciarse el film nos sorprende con un excelente detalle: esta mujer que se asoma a una ventana demandando socorro nos produce la más patética impresión de pavor.

LA producción cinematográfica española sufría un error lamentable desatendiendo múltiples aspectos del cinema, particularmente de una industria imprescindible para su mayor exuberancia. Nos hemos de referir a los films de corto metraje, en su diversidad de géneros.

CIFESA, la productora española que ha salido al mercado plenilúnia de entusiasmos, ahondando en los problemas de la industria nacional, comprendió la necesidad de llenar rápidamente el vacío que dejábase notar en nuestro campo cinematográfico y multiplicó sus actividades para que desapareciese en el más breve plazo de tiempo.

Gracias a la constancia de los hombres que animan esta empresa nacional, el cine español ha dado un nuevo paso en firme, desarrollándose con la mayor celeridad el plan de trabajo que se trazaron los dirigentes de ella. Plan que abarca todos los aspectos del ramo productor: desde la película grande a los films de uno, dos o más rollos.

Como garantía latente tenemos «Rumbo al Cairo», la película de Benito Perojo, tres «sketchs» musicales y varias cintas documentales, ya introducidas en el mercado con los más relevantes éxitos.

El arte y la cultura han preocupado igualmente a la novel

(Continúa en la página 22)

Fernando Delgado ha buscado un film feliz y brillante para su comedia musical «Ir por lana...», bello marco de opereta cinematográfica que nos promete grandes realizaciones en un futuro próximo. (Fotos Cifesa.)

Films Selectos 11

ANEXO VIII

Programa de mano del Cine Royalty (19 de marzo de 1935)

CINE ROYALTY
 Empresa R. Espino • Teléfono 543

Martes, 19 de marzo 1935
 Festividad de San José

La gran estrella

IMPERIO ARGENTINA
 en el "sketch,, musical

ROMANZA RUSA
 (Una parte)

GRAN ESTRENO
 En ESPAÑOL

¿POR QUÉ TRABAJAR?
 Por LAUREL-HARDY

Imp. La Semana Gráfica.—Valencia.

 PRESENTA A LA SIN PAR

IMPERIO ARGENTINA

Interpre-
tando la
vención

**OJOS
NEGROS**

en



ROMANZA RUSA

OJOS NEGROS

Ojos negros que fascinan,
 ojos negros que dominan,
 ojos negros, dulces ojos,
 tan crueles y tan pudiesos.

Ojos negros que arrebatan,
 ojos negros que me matan,
 ojos negros, dulces ojos,
 triste vida de mi corazón.

Voy cruzando por la vida
 deslumbrado
 bajo el fuego abrasador
 de tu mirada;
 voy cruzando por la vida
 como una pobre sombra
 perdida.

En el fondo de mi alma
 ya no billa

más que el ego seductor
 de tus pupilas:
 en el fondo de mi alma,
 donde siempre tu amor vivirá.

Ojos negros que fascinan,
 ojos negros que dominan,
 ojos negros, dulces ojos,
 tan crueles y tan pudiesos.

Ojos negros que arrebatan,
 ojos negros que me matan,
 ojos negros, dulces ojos,
 triste vida de mi corazón.

GRAN ESTRENO
 En ESPAÑOL
¿POR QUÉ TRABAJAR?
 Por LAUREL-HARDY

ANEXO IX

La página 3 del número 23 de *Cinegramas* (17 de febrero de 1935)

cinegramas

REVISTA SEMANAL

DIRECTOR: A. VALERO DE BERNABE

Año II.—Núm. 23.—Madrid, 17 de Febrero de 1935

En torno al cinema español Hacen falta argumentistas

por
F. Hernandez
Girbal

El que el cinema se nutra de algunos géneros literarios—comedia y novela—ha sido siempre combatido por los que como nosotros deseamos para este invento maravilloso una expresión propia que afortunadamente posee y que sus mantenedores parecen querer robarle.

Es como si la novela buscara en las comedias su gracia descriptiva o el teatro espigara en los libros con el deseo siempre absurdo de corporeizar en la escena, achicándolos de proporciones, los personajes que viven a sus anchas en las páginas impresas.

Jamás hemos podido explicarnos este deseo de los productores. Sólo hemos encontrado una razón, que sin duda casa perfectamente con la que ellos se hicieron al iniciar la realización de una obra de esta clase: explotar un título popular o el nombre de un autor glorioso, aunque después salgan ambos maltrechos de la aventura.

Es estúpida la idea, porque ello—título y autor—no garantiza nada. En el cine es indispensable la obra cinematográfica, y ésta hay que crearla, no la da hecha un título y un nombre.

Y aquí todo se ha querido fiar a esto, y aun se fia, por desgracia.

En la época del cine mudo padecíamos, para tormento nuestro, un verdadero diluvio de zarzuelas fotografiadas, con música adaptada para el sexteto, coros, recitados, tambores y saetas. La pantalla iba convirtiendo en grotesco espe-

Rosita Lacasa y Manolo París en una escena de «Patrio miró a una estrella», producción nacional, que será estrenada en breve

Araceli Cuijarro, la pequeña protagonista de «Danza de los muñecos», motivo musical de Daniel Fortes, llevado a la pantalla por Luis Sáenz de Heredia

táculo una tras otra aquellas obras, y ya presniamos que el frondoso género chico terminaría por ser reducido campo para las hazañas de nuestros directores, cuando éstos viraron hacia la comedia, y la cosa tomó ya caracteres de verdadero siniestro. Obras dramáticas, gloria de nuestra escena, perdieron sus valores humanos para convertirse en sombras inexpresivas, y la recha derivó luego hacia lo histórico (?), donde se perpetraron verdaderos crímenes. ¡Qué ambiente de osadía, de ineptitud y de vanidad llenaba el reducido campo del cine español!

Por fortuna, la llegada del sonoro barrió todo

aquello, y olvidado el pasado se inició una nueva ruta, cuyo primer trecho, por fortuna, se ha salvado con gallardía; pero, ¿no volveremos a caer en los errores pasados? Parece que la antigua afición a las zarzuelas cunde de nuevo, pues apenas realizadas *Doña Francisquita* y *La Dolorosa*, se anuncian como futuras producciones *El caserio*, *La verbena de la Paloma*, *Bohemios* y creemos que alguna más.

¿Pero es que para hacer una película madrileña ha de recurrirse a la obra de Ricardo de la

ANEXO X

La página 3 del número 27 de *Cinegramas* (17 de marzo de 1935)

cinegramas

REVISTA SEMANAL

DIRECTOR: A. VALERO DE BERNABE

Año II.—Núm. 27.—Madrid, 17 de Marzo de 1935

En torno al cinema nacional

Los elementos extranjeros en nuestro cine

Ya sabemos, y la preponderancia de las industrias yanqui, francesa e inglesa nos lo ha demostrado, que no es posible hoy llevar al cinema nacional hasta la altura que todos deseamos sin la ayuda técnica de elementos extraños.

Sólo dos países cuya personalidad surgió pujante lograron hace años prestigiar mundialmente su industria: Alemania e Italia; ésta, conquistando las pantallas europeas en el periodo ante-



Maria Luisa Garzón, una de las bellezas fotogénicas seleccionadas en el concurso para «Señorita Eva 1935». Como nuestros lectores pueden juzgar, la señorita Garzón reúne excelentes condiciones para conquistar el preciado título de estrella de nuestro cinema



La pequeña actriz Araceli Guijarro, protagonista de tres motivos musicales, de Daniel Fortica, llevados a la pantalla por Luis Sáenz de Heredia, en los Estudios Ballesteros

rior a la Gran Guerra, y la otra, revolucionando la técnica al finalizar la contienda e imponiendo sus normas y procedimientos al resto de los productores, sin olvidar el esplendor de las cinematografías sueca y noruega, llenas de arte, de sentimiento y de espiritualidad. Italia se perdió en el olvido cuando Alemania apareció renovadora. Y de ésta fueron saliendo en un corto espacio artistas eminentes, directores admirables, fotógrafos expertos y procedimientos inéditos. El grupo de avanzada, compuesto por Murnau, Lang, Lubitsch y Dupont, discípulos todos ellos de Max Reinhart, el director escénico de fama mundial, emigró a otros países, después de conquistar para el suyo el primer puesto del cinema mundial en punto a calidades artísticas, y con la ayuda de nuevos valores—Pabst y Von Sternberg entre ellos—, logró dar al cinema de aquéllos la perfección técnica y el aliento de arte que a todos faltaba y que ellos poseían.

Así, Murnau—cuya memoria no ha sido reverenciada como se merece—, Sternberg, Lubitsch

© Biblioteca Nacional de España

ANEXO XI

La página 4 del número 30 de *Cinegramas* (7 de abril de 1935)

film sin que la forma salvadora aparezca. Algunos ensayos se han hecho. Entre ellos, *Maria*, de Paul Fejos, casi ausente de voces; pero donde hemos visto más consiguiendo el propósito de dar a la palabra su verdadero valor y su justo papel como complemento de la imagen es en dos films de opuestas escuelas: el triptico japonés *Nipon*, y el film ruso de V. Petrov *Griza*, inspirado en una comedia de Ostrovsky. En ambas obras el diálogo es solo el previsto, el necesario para dar emoción y realidad al momento, sin restar valor a las imágenes, que por sí solas son de una elocuencia magnífica; sin sujetar a los personajes con largos parlamentos; sin ser nunca obstáculo para explicar sobre la pantalla, con gran acierto artístico, con espontaneidad y movilidad perfecta, una provechosa lección de cinematografía.

Con el uso abusivo de la palabra el cine dejó de ser buen cine, para convertirse sólo, y por contadísimas excepciones, en buen teatro. Y así perdió su personalidad, su gran conquista en tiempos del silencio, cuando se logró alejarle de la escena, para dejarle hablar en su propio lenguaje.

Por todo esto, desearíamos que el cine nacional no cayera en el mismo peligro; que nuestros directores y nuestros argumentistas meditaran largamente sobre ello, grabando bien en su cerebro esta conclusión terminante: en el cine sonoro la palabra no puede ser sino complemento de la imagen. Lo que no puede hacerse, lo que nosotros combatiremos siempre, es el deseo de querer llevar a la pantalla el diálogo del teatro y en su forma más burda, como recientemente tuvimos ocasión de comprobar asistiendo a la proyección de *Diez días millonaria*. ¡No faltaba al cine más que esto! Chistes viejos, chabacanería y mal gusto: lo mismo que ya no se tolera en el teatro.

El diálogo en el cine ha de ser sencillo, breve, natural, ausente de énfasis, de ampulosidad, sin florilegios literarios ni imágenes brillantes, y aplicado a las escenas con la máxima sobriedad. Lo contrario exactamente de lo que han hecho, entre otros autores teatrales al servicio del cine, Felipe Sassone, con *Crisis mundial*, y Suárez de Deza, con *Una semana de felicidad*: un peloteo innecesario de palabras, entre las que se mueven los actores.

Nosotros ya sabemos que no es lo mismo escribir para el cine que escribir para el teatro, porque obediendo cada arte a una técnica diferente, necesitan también diferentes medios de expresión; por ello tenemos que censurar a los cineógrafos que escriben para el cine el defecto capital en que todos caen, que es el confundirlos, el de hacer siempre teatro, tanto en la pantalla como en la escena. Por muy ilustre que se sea en la literatura dramática, al dedicarse al cine hay que aprender a escribir de nuevo, ajustándose a su técnica, a sus necesidades, no queriendo, como aquí se ha hecho que sea el film, todo el film el que se ciña a un diálogo frondoso que no guarda en ningún momento relación con él.

Hay que ver el cine en su pura esencia, y eso no les es fácil conseguirlo a los que desde hace una veintena de años sólo escriben teatro.

Claro es que por encima de todo lo expresado ha de estar también, y en cantidad muy importante, el empleo que el director pueda hacer del diálogo al trasladarlo al film, dando a cada escena la forma cinematográfica necesaria para hacer realidad artística el propósito del escritor; pero esto no puede lograrse sin una unidad

perfecta entre ambos: realizador y dialoguista.

Así, pidamos para nuestro cine autores y directores inteligentes, comprensivos y, sobre todo, artistas. En este aspecto, como en otros muchos, necesitamos de hombres jóvenes que vayan al cine, sintiéndole por entero, porque ellos poseen para triunfar tres condiciones que las figuras ilustres no pueden ofrecerle: devoción, inquietud y entusiasmo.

F. HERNANDEZ-GIRBAL



He aquí a Ricardo Quintana y Carlos Pabisa momentos antes de emprender un vuelo en el rodaje de la película «De Madrid al cielo».



← Acuña y Alady, en una escena de «El tren de las 3.47.», producción nacional, que será presentada en breve en la pantalla madrileña.



← Lina Vegas y Linares Rivas en «La bien pagada», producción CEA, cuyo rodaje acaba de ser finalizado en los Estudios de Ciudad Lineal, bajo la dirección de Eusebio Fernández Ardavin.

Antonio Vico en «Patricio miró a una estrella», realización de Luis Sáenz de Heredia, rodada en los Estudios Babelsteros Tona-Film.

Madrid, 15 de febrero de 1935

sparta

Año II. Núm. 12

NOTAS GREMIALES**La CEA en su último ejercicio**

El resultado alcanzado por nuestra poderosa firma productora, durante el último ejercicio económico, no puede ser más halagüeño.

Según los datos, que han sido presentado a la Junta general de Accionistas, los beneficios brutos de esta entidad han ascendido a la cifra de 339.479,01 pesetas, y los netos 287.212,29. Creado un fondo de amortización de 121.212,29 puede aún repartirse un dividendo del 7 por 100 a los accionistas y otro dividendo igual a las acciones de fundación.

Se asegura que con vista de este resultado y para darle aún mayor desarrollo en sus actividades, la Sociedad, que ahora tiene un capital de 1.708.500 pesetas totalmente desembolsado, emitirá acciones hasta completar los dos millones.

Reforma de la contribución de utilidades

La "Gaceta" del domingo publica un decreto por el que se autoriza al ministro de Hacienda para presentar a las Cortes un proyecto de ley por el que se modifica el artículo sexto de la ley de 11 de marzo de 1932, referente a la Contribución de Utilidades.

Esta reforma atañe al gravamen sobre rendimientos obtenidos como consecuencia de la venta, la cesión, en el arrendamiento o la utilización, en general, de producciones cinematográficas.

La censura en 1934

Por la censura cinematográfica establecida en Madrid y Barcelona han pasado durante el año de 1934, 1.172 películas, con un metraje total de 1.124 kilómetros. De ellas solamente nueve han sentido la orden prohibitiva de proyección. Las películas, examinadas por su carácter, se distribuyen del siguiente modo: 175 dramas, con 495.000 metros; 109 comedias, con 252.845 metros; 12 operetas, con 20.579 metros; 105 de dibujos animados, con 26.352 metros; 38 películas culturales, con 13.500; cinco películas de argumento diverso, con 11.932, y 19 crónicas cinematográficas, con 5.860.

G. E. C. I.

En la próxima sesión de cineclub que, organizada por "Geci" (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes), se celebrará el sábado en el cine Tivoli, será proyectada "La calle"—una de las obras maestras de King Vidor—, versión cinematográfica de la célebre obra teatral de Elmer Rice. "La calle", interpretada por Sylvia Sydney, William Collier (junior) y Estelle Taylor, es uno de los films de Vidor menos conocidos por nuestro público, por su carácter altamente artístico y minoritario.

Como complemento se pasará uno de los primeros films de Jackie Coogan: "Chiquilín, hospiciano", banda ingenua, graciosa y melodramática, cuya producción en los días presentes sirve para evocar toda una época del cinema yanqui.

CINEGRAF es la revista cinematográfica más lujosa que se edita en castellano. Si le interesa a usted, dirijase a «Distribuidora Española de Publicaciones».—Diego de León, 9. Madrid. Tel. 61236

“LETRAS”

Con este título ha comenzado a editarse una publicación altamente interesante, que avalan escritores de firma valiosa y de moderna escuela y que viene a llenar un vacío que existía por la carencia de un órgano que supiera enfocar con sentido de orientación sana a los aficionados por la literatura, por el arte y por la música.

Dedica este nuevo periódico sus páginas centrales a los asuntos cinematográficos, publicando artículos que entrañan singular interés, no sólo por su contenido, sino por la autorizada firma de quienes los han escrito, destacándose en primer plano el juicio crítico de "Eskimo", de Rafael Gil.

Al mencionar las revistas cinematográficas que se publican en España, "Letras" nos dedica el siguiente comentario:

"SPARTA (Madrid).—Entre las infinitas revistas españolas cuya base principal es la publicidad, ésta es la única que, en sus dos números últimos, hace compatibles los anuncios con la dignidad literaria: críticas independientes y casi siempre acertadas, artículos de colaboración extranjera—entre ellos uno interesantísimo de René Clair reproducido de "Vu"—y comentarios de actualidad por Ubieta y Yvern.

Agradecemos en cuanto valen los elogios de "Letras". Pero la explicación es clara. SPARTA no podría ser otra cosa. Creemos que la publicidad es compatible con la dignidad. Sabemos que la publicidad, a veces, puede ser necesaria; pero para nosotros la dignidad es siempre indispensable.

Jurado mixto cinematográfico

El pasado día 12 apareció en la "Gaceta" la orden creando, a petición de la Asociación Profesional Cinematográfica Española, el Jurado mixto de la producción cinematográfica, organismo que tendrá jurisdicción en la provincia de Madrid, y en el que estarán comprendidos las empresas productoras y directores, artistas, operadores, asistencias y escenografía. Las representaciones de las entidades patronales y obreras tienen un plano de inscripción en el censo para la elección de sus vocales en el Jurado mixto durante veinte días, transcurrido el cual se designará fecha para la elección y entidades que puedan participar en ella.

Para servicio exclusivo de productores, distribuidores y empresarios SPARTA acaba de constituir un departamento jurídico, especializado en asuntos que conciernen al gremio cinematográfico, del cual pueden asesorarse quienes tuviesen necesidad de consultar alguna duda que requiera la dirección legal.

Con este nuevo servicio, completamente gratuito, que SPARTA ofrece a sus numerosos lectores, cree corresponder a la ayuda tan incondicional que el gremio cinematográfico le está dispensando, llenando a la vez un vacío y abriendo nuevos cauces que demuestran una nueva etapa de su desarrollo y el propósito que anima a esta empresa editora de hacer de esta revista el órgano indispensable para el gremio cinematográfico español.

Caso de que interesare a nuestros lectores hacer uso de este servicio que SPARTA desde esta fecha ofrece, puede dirigirse por carta a esta redacción con la indicación siguiente: Señor Director del Departamento Jurídico de SPARTA, Plaza del Callao, 4. Madrid.

Montepío cinematográfico

En la Junta general ordinaria que últimamente ha celebrado esta benéfica entidad, se ha nombrado la siguiente Junta directiva:

Presidente, D. Luis Garrido Molina; vicepresidente, D. F. Hernández Girbal; secretario, don Julio Sacedón; tesorero, D. Andrés López Montero; contador, D. Francisco Pérez Ricote; vocal primero, D. Juan Contreras; idem segundo, don José Poblet.

“Ir por lana”

En fecha próxima se estrenará en Madrid una película corta semi-comedia musical, con música alegre del maestro Patiño, que llevará por título el que antecede.

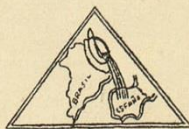
Sus intérpretes son: Raquel Rodrigo, Pedro Terol, Carmen Pradiño, José Soria y Gabriel Algara, bajo la dirección de Fernando Delgado.

Vicente Ferreres

es el cortador que mejor le podrá interpretar la moda que Vd. desea

Talleres de Sastrería: Pizarro, 11

POR TODA ESPAÑA
CAFÉS DEL BRASIL



EXIGID LOS
CAFÉS DEL BRASIL

SON LOS MÁS FINOS
Y AROMÁTICOS

CASAS BRASIL

PELAYO BRACAFÉ CARIOCA

ANEXO XIII

Portada y páginas 3, 4 y 14 del número 600 de *Biblioteca Films* (1935)



Adaptación y diálogo de

«OCTAVIO»

Música de

LUIS PLATINO

Dirección:

FERNANDO DELGADO

Cameras:

CARLOS PAHISA

Sonido:

TOBIS

Realizado en los Estudios

C. E. A.

Distribuida por

C. I. F. E. S. A.

La musa frívola, "jazz-band", sobre la vida —como una sonrisa de Chevalier o como el bastón de Chaplín—, tiene en el ritmo quebrado del bellissimo vals del Mtro. PATINO, "CAMBIEN EL DISCO", una belleza prodigiosa, que hace suyo al espectador desde los primeros compases.

He aquí el cantable, en donde los famosos artistas cinematográficos, Raquel Rodrigo, Carmen Pradillo, Pedro Terol y José Soria, inician su presentación en la pantalla en la semi-comedia musical de gran éxito "IR POR LANA":

CAMBIEN EL DISCO

Felipe Ruiz

Soy Felipe Ruiz
el gran magnate de Valladolid,
tengo la opinión

4

de que el trabajo es una aberración;
y por no faltar
a mi costumbre de no trabajar,
vendo el corazón
a la primera que me dé un millón.

Anny

Por Felipe Ruiz
pasó fatigas esta institutriz;
y aunque por error,
ese frescales me brindó su amor,
cuánto me enojé
sabiendo que él venía por parné;
qué placer sentí
cuando al final se enamoró de mí.

Enrique de Rivera

Mujer, mujer,
encanto seductor,
bello amanecer,
lleno de placer.
Mujer, mujer,
de primavera flor,
mía tú has de ser;
tuyo es ya mi amor.

5

Lola

Amor, amor,
tú me llamaste a ti,
no sé cómo fué,
cuándo ni por qué.
Amor, amor,
en tu red yo caí,
presa en ella estoy
y tu esclava soy.

Don Rodrigo

Me han hecho salir,
pues con sus voces no puedo dormir,
hagan el favor,
cambien de disco, no hablen más de amor.

Los cuatro

Cállese, señor
y suene el disco eterno del amor,
si no quiere oír
métase en cama, déjenos vivir.



Don Rodrigo, entretanto, está como quien no sabe a que atenerse, mirando a ambas alternativamente.

aparece "Don Rodrigo", señor de unos cincuenta y cinco años, acartonado y grotesco, el cual, al dar un paso en la habitación, se cuadra militarmente, mientras Anny cierra y se queda fuera.

—¿Tengo el alto honor de hablar con la gentil duquesita de Peñagrande, marquesita de Ricamediana y condesita de Piedrachica?

—¡Así es, caballero!... Siéntese; usted me dirá.

—Señorita... usted tiene una institutriz muy guapa.

—Muchas gracias en nombre de la interesada — contesta Lola.

—De nada... Yo tengo un hijo muy sinvergüenza..., y usted perdóne.

—No. Quien ha de perdonar es él en todo caso.

—Prosigo, mi hijo está perdiendo miserablemente el tiempo con la institutriz susodicha, porque mi hijo es noble y usted, que también lo es, comprenderá que lleva en su escudo: ¡Dos castillos! "Ambastorres" y las correspondientes "almenas", no puede descender hasta el pozo, casándose con una doncella, por muy doncella que sea.

Don Rodrigo repara en el retrato que hay sobre la mesita y avanza hacia él y lo coge diciendo:

—Pero... ¡qué veo!... Cómo es que... ¿Cómo es que está aquí este retrato?

—Señor, usted puede hablarme de su hijo cuanto guste, pero no tiene derecho a preguntarme por qué conservo el retrato de mi novio.

—¿Su novio?

—Sí, mi novio; ¿le extraña que mi novio sea chófer?

ANEXO XIV

La página 11 del número 16 de *Sparta* (7 de mayo de 1935)

ESTRENOS

«La familia lo desea»

TÍTULO ORIGINAL: "Englische Heirat"
PRODUCCION: Rabinowitch-Presburger de la Cine-Allians, 1934. Hablada en alemán, con títulos superpuestos en castellano. **DISTRIBUIDORA:** Ulagui Films. **CARACTER:** Comedia. **DIRECCION:** Reinhold Schünzel. **INTERPRETES:** Adele Sandrock, Fritz Odemar, Renate Müller, Adolf Wohlbrück, Hilde Hildebrand, George Alexander, Hans Richter, Julius E. Hermann, Gertrud Wille, Etta Klingenberg, Hugo Werner-Kahle y Gertrud de Lalsky. **ESTRENO:** Cine del Callao, 8 de abril de 1935.

Es esta una película que muy a pesar de su buena técnica, acertada dirección e interpretación afortunada, adolece de un defecto principal cual es el desarrollo literario de su argumento.

Se trata de una historia matrimonial, más o menos vovodilescas en que se plantean contrastes de carácter entre la rigidez de las costumbres inglesas y el acentuado romanticismo que constituye el primordial patrimonio de una mujer alemana.

TEXTO PARA PROGRAMAS

Renate Müller, la encantadora estrella germana, encarna en este film la esposa sentimental y romántica, haciendo resaltar los auténticos valores de la mujer alemana.

Valor artístico	3
Valor argumento	2
Valor interpretativo	3
Valor comercial	2

«Herencia de sangre»

TÍTULO ORIGINAL: "Man to man". **PRODUCCION:** Warner Bros, 1931. Hablada en inglés con títulos superpuestos en castellano. **DISTRIBUIDORA:** Cinespaña. **CARACTER:** Basada en una novela de Ben Amos William. **DIRECCION:** Allan Dwan. **INTERPRETES:** Grant Mitchell, Lucille Powers, Phillips Holmes, George Marion, Otis Harlan, Russell Simpson, Dwight Faye y Bill Banker. **ESTRENO:** Cine Figaro, 15 de abril de 1935.

El protagonista de este film es un joven estudiante que pasa por la tragedia moral de sufrir la indecible tortura de ser hijo de un hombre que ha llegado al crimen. La película, que principia con el ritmo alegre de comedia estudiantil, abre el paréntesis dramático de su carácter sentimental que se cierra inesperadamente para terminar en un conflicto de aventura, un tanto incongruente y misterioso.

La realización, sin grandes alardes técnicos, sigue un proceso lento, lo que unido a los parlamentos largos, constituyen un motivo para que la obra carezca de interés.

TEXTO PARA PROGRAMAS

Interesante film por su carácter emotivo y sentimental que se desarrolla en torno a la tragedia de un hijo que sufre las consecuencias de que el autor de sus días hubiese manchado el proceso honrado de su vida con un crimen.

Valor artístico	1
Valor argumento	1
Valor interpretativo	2
Valor comercial	2

ció en nuestro número anterior contenido extraordinario, he-
is críticas de los estrenos que
nos están reclamando nues-
de provincias

«Yo no quie.o irme a la cama»

PRODUCCION: Inglesa PDC, 1934. Hablada en inglés, con títulos superpuestos en castellano. **DISTRIBUIDORA:** Cinnamon-Films. **CARACTER:** Comedia. **DIRECCION:** Thomas Bentley. **INTERPRETES:** Stanley Lupino, Polly Walker, Gerald Rawlinson, Frederick Lloyd, Percy Parsons y Charlotte Parry. **ESTRENO:** Cine Kialto, 8 de abril de 1935.

Cuando el público, que suele tener gran preferencia por estas películas de gracia, encuentra en la pantalla el desarrollo de un asunto que contiene incesantes motivos para hacerle reír cumplidamente, no hay más remedio que decir que la película es a tales efectos buena.

Esto es, sin menester de mayores análisis, este film, en que prescindiendo de la lógica, en que se juega con el equívoco de ciertas apariencias engañosas que parecen situarla en grave aprieto.

TEXTO PARA PROGRAMAS

Stanley Lupino, el formidable caricato inglés, en una de sus más completas y graciosas producciones.

Valor artístico	2
Valor argumento	2
Valor interpretativo	3
Valor comercial	3

«El hijo de Kong»

TÍTULO ORIGINAL: "Son of Kong". **PRODUCCION:** RKO Radio, 1933, hablada en inglés con títulos superpuestos en español. **CARACTER:** Película fabulosa de aventuras. **DIRECCION:** Ernest B. Schoedsack. **INTERPRETES:** Robert Armstrong, Helen Mack, Frank Reicher, John Marston, Victor Wong, Lee Kolmar, Ed Brady, Clarence Wilson, Katharine Ward. **ESTRENO:** Cine Funcarral, 29 abril 1935.

Kong, por lo visto, dejó un hijo y ahora éste surge con ansias humanitarias, contradictorias del padre, protegiendo a los hombres que llegan a la isla y se portan bien con él. Sin embargo, la película no logra alcanzar la paridad con su antecesora de título muy semejante, aunque los trucos continúan aquella tradición y aun en alguna ocasión consigue sobrepasarla.

TEXTO PARA PROGRAMAS

Aventuras de terror y espanto en la isla tenebrosa en la que vive sus hazañas un horrible monstruo, que perece en el cataclismo de sus posesiones.

Valor artístico	3
Valor argumento	3
Valor interpretativo	3
Valor comercial	4

«Soy un señorito»

TÍTULO ORIGINAL: "Soy un señorito". **PRODUCCION:** Española, Cifesa, 1935. Hablada en castellano. **CARACTER:** "Sketch" cómico. **DIRECCION:** Florian Rey. **INTERPRETES:** Miguel Ligeró e Isabelita Pradas. **ESTRENO:** Cine Coliseum, 20 abril de 1935.

Para presentar a la novel artista Isabelita Pradas, triunfadora del concurso abierto por Cifesa, para comenzar su rodaje de películas cortas, hubo de rodarse este "sketch" en donde toma parte como principal intérprete masculino, Miguel Ligeró, que cuenta, en mérito a su personalísima gracia, con el aplauso incondicional de nuestro público.

La agraciada artista debutante está muy acertada en su cometido, realizando bajo la dirección de Florian Rey una labor que ha resultado a satisfacción de todos.

TEXTO PARA PROGRAMAS

Graciosa película corta en que se presenta a la novel artista Isabelita Pradas, que ha resultado agraciada en el concurso abierto por Cifesa.

Valor artístico	2
Valor argumento	2
Valor interpretativo	3
Valor comercial	4

Necesitamos hacer notar que el valor comercial es independiente de la valoración artística en cada película a juzgar, ya que artísticamente pueden existir "films" que merecen calificación negativa, resultando en su aspecto comercial con la calificación más alta.

«Bajo tu amparo»

TÍTULO ORIGINAL: "Pod twoja obrone". **PRODUCCION:** Polaca Pol-Ton-Film, 1934. Hablada en polaco, con títulos superpuestos en castellano. **DISTRIBUIDORA:** Polonia Films. **CARACTER:** Drama. **DIRECCION:** Edward Puchalski. **INTERPRETES:** Tebla Trapasz, Maria Bogda, Adam Brodzisz, Sofia Lindorf, Wladyslaw Walter, Boguslaw Samborski, Antoni Rociński y Julian Zorzycki. **ESTRENO:** Cine de la Prensa, 15 de abril de 1935.

Es la primera producción polaca cuya producción hemos presenciado y que reúne condiciones excelentes. El argumento de gran sencillez; los intérpretes, reducidos y naturales; la fotografía diáfana y admirable; la dirección buscando detalles reales, acaso por lo mismo prolongados en algún momento, admirable. Del asunto limitadísimo—casi el guión simplemente—complementado por el documental de la peregrinación al santuario en la que se intercalan ligeras escenas con la emoción creyente de los inválidos ante la efígie virginal, sale la primera cinta polaca que ha sabido abrir el camino de los films de esta nacionalidad.

Los personajes de la cinta hacen cada uno de ellos el todo y el trabajo técnico se equipara al de aquéllos. Hay detalles que son una verdadera interpretación: la taza de café; las fotografías de la amada; la brevísima aparición de los espías; en fin, sencillez y naturalidad, son una lección de cinema.

Lástima que el film haya tenido corta duración en la sala de estreno, lo que ha impedido que el público se apercibiera de la existencia de esta cinta, apropiadísima al sentimentalismo y religiosidad de gran parte de los espectadores.

TEXTO PARA PROGRAMAS

Bellas historias de amor y religiosidad, salpicadas por las intrigas del espionaje en la aviación. Una muestra agradable de la producción polaca plena de sentimentalismo y emoción.

Valor artístico	3
Valor argumento	2
Valor interpretativo	3
Valor comercial	4

«Se necesita un protector»

TÍTULO ORIGINAL: "Her bodyguard". **PRODUCCION:** Paramount, 1933. Hablada en inglés, con títulos superpuestos en castellano. **CARACTER:** Comedia. **DIRECCION:** William Brundine. **INTERPRETES:** Edmund Lowe, Wynne Gibson, Edward Arnold, Johnny Hines, Marjorie White, Alan Dinehart, Fuzzy Knight, Zoila Conan, Louise Beavers y Arthur Houssman. **ESTRENO:** Cine de la Prensa, 8 de abril de 1935.

Comedia cinematográfica original, cuyo asunto gira en torno de un anciano que ha tomado a su cargo la protección de una bella joven dedicada al arte y que en su afán de cuidarla para que no la puedan robar sus joyas decide encargarse a un detective para que la custodie, dando lugar a que el vigilante se enamore.

En la interpretación se destacan por su acierto y fortuna: Edmund Lowe, Wynne Gibson y Johnny Hines.

TEXTO PARA PROGRAMAS

Graciosa y entretenida comedia cinematográfica de original asunto, en que culmina con excelente interpretación el gran actor Edmund Lowe.

Valor artístico	2
Valor argumento	3
Valor interpretativo	3
Valor comercial	3

EL NOTICIERO UNIVERSAL

- 11 -

MARTES, 9 DE JUNIO 1936

CINEMATOGRAFIA

COLISEUM

"A las 8 en punto"

A estas alturas en que tanto el cine como nosotros mismos padecemos una arquitectura de radio, hacer una comedia musical a base de las ondas etéreas que no aburra al espectador implica empeño que no solamente se aparta de lo corriente, sino que linda casi en lo extraordinario. Y este empeño aparece conseguido en la película Paramount, estrenada ayer en Coliseum, "A las 8 en punto", dirigida por el director Raoul Walsh, que ha saltado con fortuna de las comedias rurales al ambiente de las realizaciones musicales.

El film, juvenil y optimista, presenta las aspiraciones artísticas de un grupo de jóvenes empleados en manesteres prosaicos que aspiran a triunfar por los caminos del arte, especialmente el director de una banda ocasional, prototipo del promotor americano de espectáculos, y el trio de muchachas que lo secundan. Los vemos iniciarse, ensayar, aspirar al triunfo en el concurso de aficionados para la radio — con números como el de aquella imitadora de gallinas que es un verdadero hallazgo, por lo divertido y original — jugarle el bienestar a cara o cruz, con sus declamaciones propias de los americanos y triunfar al fin en toda la línea juvenil. Los pasos de la juventud, en el ritmo-musical que aspira a las mieles del éxito, aparecen subrayados constantemente por diversas melodías de corte moderno, agradables al oído y justificadas dentro de la odisea que en pos del triunfo llevan los protagonistas. Verdad que el desfile de números musicales o líricos, de media cinta en adelante, deja sentir su insistencia, salvándose, empero, de caer en lo que pudéramos llamar lentitud las incidencias festivas o de carácter sentimental que le prestan comicalidad e interés y ese fondo de simpatía de ambiente contrastante entre la juventud que aspira a subir y cuyas ansias no recuerdan las de millares de jóvenes del mundo.

George Raft, en calidad de jefe de la compañía, muy trabajoso, irrefragable, que todo lo subordina al triunfo, traza un personaje donde se reflejan los dolores de artista notable y eclético. Le siguen, en orden de méritos, la graciosa Patsy Kelly, en su delicioso tipo cómico; Frances Langford, que pone notable emoción en sus canciones, y la capitul Al Fay.

CAPITOL

"La ciudad sin ley"

Howard Hawks, el vigoroso animador americano, enamorado de los ambientes turbios y contrarios violentos, nos ha dado otra de sus realizaciones: "La ciudad sin ley", presentada ayer en el Capitol por "Artistas Asociados". La acción aparece situada en el ya conocido ambiente de California durante la fiebre del descubrimiento de los yacimientos auríferos. En esa atmósfera de aventuras, laburos y algún otro hombre de pro propicia a todo desmán de las pasiones, donde impera la ley de quien maneja con mayor destreza el gatillo y la fuerza, surgen los personajes de ese dictador de la ciudad, que expulsa con su rueta a los mineros y la muchacha desventurada, desuenda pero no conseguida por el jugador, que la asocia a su rueta como elemento de atracción.

El film, pasando de lo general a lo personal, nos va contando las evoluciones de la ciudad en formación o las culpas de los personajes de primer plano, representados por ese "Chamaleón" dueño del pario, cuyos procedimientos y organización de la banda a su servicio no dejan de guardar cierta semejanza con los empleados por los "gangsters" actuales; la heroína que halla el amor sincero en la persona de elero buscado de oro, apuente y un tanto poeta por añadida narración sentimental impregnada de fantasía romántica que culmina en el raso caballero del olivastro, dejando marchar a la bella, con su amado, cuando ella en poderío, rasgo que lo aureola de su patria, redimiéndolo en parte.

Pese a lo conocido del tema y la sucasa humanista del contenido anecdótico, la cinta resulta interesante por la feis reproducción del ambiente, por la vigorosa realización técnica del animador, de tonos realistas, sin efectismo, y por la sobria interpretación que de sus respectivos personajes hacen Edward G. Robinson, dicador de la ciudad, tipo contradictorio, criminal expedito, dócil como un niño, cuando se trata de complacer a la mujer amada; Milton Hopkins en el tipo de la mujer perversa que oculta en el fondo a una romántica, y Joel Mac Crea en el vigoroso y apuesto galán soñador. Todos estos elementos y el bien trazado dibujo de los personajes, movían que la película resulte digna de ser vista por quienes aman este género entre romántico y aventurero.

ARC VOLTAGE

Slyvia Sidney ha empezado a filmar en los estudios de la "British"

"Sabido es que la gran estrella americana llegó hace unos días a Londres, contratada por la British para tomar parte en la película "Sabbatage" con Robert Donat, ambos bajo la dirección de Alfred Hitchcock. La Prensa inglesa da cuenta de la llegada de la estrella que fué recibida "por un momento" según dijera ella misma al referirse a la multitud de periodistas, fotógrafos y miradores que le hubieran impedido salir de la estación indenne de no mediar los oportunos intervenciones de la policía para despejar los andenes.

En los pocos días que lleva actuando en los estudios de la British se ha captado las simpatías

PRONTO
LIONEL BARRYMORE
con HELEN MACK en
LA VOZ DE
ULTRATUMBA

de sus compañeros y de los directores. Pese a su fama, es la actriz más disciplinada, más laboriosa y de afable trato que ha desfilado por aquellos estudios. Al día siguiente de su llegada a Londres ya estaba a primera hora en el estudio, a pesar de que la noche anterior se acostó muy tarde, por haber tenido que firmar infinidad de cartas, autógrafos y conceder varias entrevistas. Al segundo día de su estancia en la capital inglesa quiso dar un paseo a pie y reconoció que fué por el público tuvo que refugiarse en un bar de Brook Street, donde quedó a salvo de la avalancha humana hasta que fueron a recogerla en un coche.

Por todos estos detalles puede colegirse hasta qué punto admiran a la bella Sylvia los espectadores londinenses y el interés con que aguardan su película.

EL EXITO DE DOS PRODUCCIONES DE ALEXANDER KORDA

El film dirigido por René Clair "El fantasma va al Oeste", que ha producido Alexander Korda para London Films, se ha proyectado 14 semanas consecutivas en el cine Lord Byron de París, ocho semanas en Bruselas y tres semanas en Estocolmo y Praga.

La película épica de Wells y Korda, "La vida futura", lleva ocho semanas de exhibición en el cine Beaux Arts de Bruselas, después de su gran éxito en París. En el Rivoli Theatre de Nueva York, este producción inglesa produjo enorme entusiasmo durante sus tres semanas de exhibición.

Cinema Cataluña
HOY ESTRENO
riguroso de un doble
Programa Columbia



FAMILIA DRESSER
EN FILM DIRECTO EN ESPAÑOL

LA CANCION DEL DOLOR

por NANCY CARROLL, GEORGE MURPHY y la malograda THELMA TODD en su última actuación

ECOS Y COMENTARIOS

"TRES LANCIEROS BENGALÍES" Y "SIN NOVEDAD EN EL FRENTE" EN EL KURSAAL

Entre los dos anuncios al bien cine está siendo objeto de análisis y elogiosos comentarios el formidable programa que con insistencia se está proyectando esta semana en el Kursaal. El cine, en su corta existencia — como tantos miles de servicios — cuenta ya con obras clásicas, con films que por la magnífica sanción que el público les ha otorgado, han pasado ya a la categoría de impercederos.

"Tres lanceros bengalíes" y "Sin novedad en el frente", films que ahora se exhiben en el Kursaal, figuran indiscutiblemente entre las contadas cintas de esta índole que en el cine sonoro existen. Con de esas que el público va a ver una y otra vez en la seguridad de que hallará siempre detalles nuevos y matices desconocidos que le permitirán identificarse más y más con la obra de arte, aquilatando todas sus bellezas.

"Sin novedad en el frente" es la obra cumbre de los films de guerra, el exponente más real y perfecto de la gran tragedia que todavía estremace a cuantos no están acaudados por el microbio de la locura bélica.

ASTORIA

Formidable actuación de WHEELER y WOOLSEY

LA VIUDA NEGRA

Es un film Radio... Naturalmente!

"Tres lanceros bengalíes" es la epopeya más sublime, vigorosa y humana que se ha hecho de las gestas colonizadoras de Inglaterra. Ambas cintas, aparte del contenido humano que sus temas encierran, de la magnitud de los elementos que se han puesto en juego para realizarlas y de su realización perfecta, son cine puro, del más auténtico. De aquí que la recepción de ambas en un solo programa, haya producido entre el público tanta expectación y las sesiones del Kursaal se vean cada día más concurridas.

LA JUNTA DIRECTIVA DEL CINEMA CLUB
En la última reunión de la comisión organizadora de la nueva entidad cinematográfica "Cinema Club A. C. U." (Asociación Cinematográfica Unidos), y una vez leídos los estatutos aprobados por el consejo de Gobierno, quedó constituida la Junta Directiva de la siguiente forma: Presidente, señor don Francisco Benages; vicepresidente, señor don José F. de Jauregui; secretario, señor don Emilio Martí; tesorero, señor don Juan Romau; contador, señor don José Rabasa; vocales, señores Pedro Jané y Miguel Ruiz. La Junta de Gobierno ha emprendido sus trabajos con mucho interés y se propone realizar el programa de actividades de esta entidad lo más rápidamente posible. Además los conocimientos cinematográficos y práctica en organizaciones como estas señores poseen, aseguran ya la próspera marcha que comprenderá el "Cinema Club A. C. U."

AVANOS PARA LA PROXIMA TEMPORADA
Un film de Lily Pons, la famosa diva. La aparición de esta primera figura del "bel canto", "Canción de amor", una obra magistral de la cinematografía americana en donde la gran estrella europea consigue un triunfo excepcional. "Canción de amor" es el derroche de melodías originales de Jerome Kern, con la música de Rigoletto en la arieta del Gárgano. Verdi en la garganta de Lily Pons, y Leo Delibes con el Bell Canto de Lakmé, sigue el mismo derroche de triunfos resurgidos por la magia de la cinematografía. Lily Pons, al pasar a la pantalla, debutó con esta bella realización que la aclara como la esquisita música de Jerome Kern. Lily Pons la aclara como la esquisita música de Jerome Kern, hoy la estrella cinematográfica más popular del arte lírico.

EL SAISON CATALUÑA
Columbia Films presentará hoy en su programa un doble programa que posee todos los elementos para constituir un éxito. Entre los dos anuncios al bien cine está siendo objeto de análisis y elogiosos comentarios el formidable programa que con insistencia se está proyectando esta semana en el Kursaal. El cine, en su corta existencia — como tantos miles de servicios — cuenta ya con obras clásicas, con films que por la magnífica sanción que el público les ha otorgado, han pasado ya a la categoría de impercederos.

"Tres lanceros bengalíes" y "Sin novedad en el frente", films que ahora se exhiben en el Kursaal, figuran indiscutiblemente entre las contadas cintas de esta índole que en el cine sonoro existen. Con de esas que el público va a ver una y otra vez en la seguridad de que hallará siempre detalles nuevos y matices desconocidos que le permitirán identificarse más y más con la obra de arte, aquilatando todas sus bellezas.

PRONTO
LIONEL BARRYMORE
con HELEN MACK en
LA VOZ DE
ULTRATUMBA

media musical interpretada por Nancy Carroll y George Murphy. Y arrollado por las pegadizas notas de una alegre canción nace un amor que, a pesar de las circunstancias desfavorables y de los obstáculos, se afirma, pujante e insustituible. Uno de los principales atractivos de esta película es que en ella aparece Thelma Todd, la bellísima mujer muerta en misteriosas circunstancias.

Una suera incomprensiva, una mujercita sensible y soñadora, un marido cariñoso pero distraído, un ambiente señorial y antiguo, un cariño hondo y apasionado que es tuvo a punto de estumarse: he aquí descrito en pocas palabras el argumento de "La familia Dresser", una buena producción mexicana editada por la "Toza", dirigida por Fernando de Fuentes e interpretada por Consuelito Frank, Jorge Vélez y Rosa Arriaga.

Por las referencias extranjeras que poseemos de esta película, no es aventurado predecir una calurosa acogida por parte del público aficionado a admirar los progresos de la cinematografía hispanoamericana, ya que la crítica de los países donde ha sido proyectado este film está de acuerdo en reconocer que esta producción mexicana es una muestra destinada como se esfuerza la "Toza" en conseguir que cada nueva película mejore que la anterior en adiantos técnicos e interpretativos.

"TRES LANCIEROS BENGALÍES" FUE RODADA EN VERSION BLENTE

Florencio Vides la filmó en las primeras luminarias del silencio, interpretó en el año

KURSAAL
HOY



SIN NOVEDAD EN EL FRENTE

TRES LANCIEROS BENGALÍES

Y 5 SKETCHES MUSICALES (WARNER)

1924 la figura de "Alice Adams", que hoy ofrece en versión hablada la popularísima estrella Katharine Hepburn. "Ensayos de juventud o Alice Adams", será la cinta que interesará a todos los públicos precisamente por ese atractivo de tan perfectos valores. Radio Films se empujaba de presentarla al público.

EL CARTEL FANTASTICO DEL ESPAL
Diez películas en el mismo programa, a cual más divertida e interesante. Tal es el record que a partir de hoy ofrece a su público el cine Espal. Se inicia este programa fantástico con la comedia de Shirley Temple, "La caravana del Oregón", que siendo de la célebre estrella huelga decir hasta qué punto es divertida y asequible. Siguen tres magníficos dibujos en colores de Walt Disney, consagrados ya por el éxito: "Los tres cerditos", "El loro feroc" y "La gallina sabia". A continuación surgen tres dibujos del incomparable Popeye el Marino, verdaderamente favorito actual que ha logrado eclipsar en punto a simpatías a los galanes más famosos y, por último, el "sketch" hablado en español "Quién supiera escribir!", inspirado en la famosa poesía del inmortal Camposamor, que protagonizan Mipy Cortés, Nieves Allaga y Juan García.

Como base del programa figuran dos comedias grandes que son a la vez dos grandes comedias: "Habla una vez dos héroes", la atracción de los cada día más populares Stan Laurel y Oliver Hardy, que aquí hacen el mayor derroche de trucos de su carrera artística y "Viva Hicetas", la última y la más cómica de las interpretaciones de Harold Lloyd, el artista que ha sabido conservar su popularidad a través del tiempo por haber comprendido desde un principio que cuando un artista quiere triunfar es condición indispensable que se supere en cada cinta, como lo hace el célebre "Chico de las gafas".

Programas como el actual del Espal solamente se ven muy de tarde en tarde. No es aventurado suponer que las sesiones de esta semana se contarán por líneas absolutas.

UNA PRODUCCION ITALO-FRANCESA

Bernard Deschamps ha comenzado en Italia la toma de vistas de la producción "Vida privada de Madame Bonaparte", que interpretan Yvonne Printemps y Pierre Fresnay.

DEFUNDIDA

Después de haber terminado "María Stuardo", Katharine Hepburn empezará la interpretación de "María Bashkirtcheff", que en estos momentos está interpretando Martha Eggerth y que el año pasado fué filmada en Fráncfort.

ANEXO XVI

Las páginas 6 y 7 del número 319 de *Films Selectos*

LA CASADA INFIEL

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozueta,
pero tenía marido.

Fué la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

Pasadas las zarzadoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.

Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con tanto brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
Sucia de besos y arena
yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.
Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande, de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozueta
cuando la llevaba al río.



UN HOMENAJE DEL CINEMA



GARCÍA LORCA, cuya muerte ha conmovido al mundo entero y parece el final de uno de sus inmortales romances, ¡qué gran romance habrá compuesto allá en la eternidad él, el único gran cantor digno de su propia muerte! García Lorca acaba de ser objeto de un fervoroso homenaje por el arte de la pantalla.

No será, sin duda, el único, pero podemos afirmar que nos parece muy bello y muy digno del gran poeta mártir.

Un joven de talento y brillante porvenir acaba de revelárenos como inteligente e inspirado creador en nuestro arte. Preparado, sin duda, por largas meditaciones y depurado su gusto por un instinto de verdadero artista, una mañana salía pertrechado y vibrante de entusiasmo hacia las risueñas orillas del Llobregat.

En su espíritu resonaban unos versos de García Lorca: los de «La casada infiel» y «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla».

Iba con él un gitanillo auténtico, admirable tipo de raza cuya figura ha merecido los honores de la inmortalidad reproducida en bronce por escultores eminentes.

Le acompañaba, también, una admirable jovencita, la estampa misma de la casadita infiel que soñara García Lorca, Paquita Sardá.

El nuevo artista realizador se llama Justo Labal. Pronto la cámara captaba una serie de imágenes muy bellas de



PRENDIMIENTO DE AN- TOÑITO EL CAMBORIO EN EL CAMINO DE SEVILLA

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre,
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna,
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fué tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.

Filmoteca

Las aceitunas aguardan
la noche de Capricornio,
y una corta brisa, ecuestre,
salta los montes de plomo.
Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornos.

—Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.—

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.
Y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro.



A GARCÍA LORCA



plástica y de luz que Labal iba construyendo según el ritmo de las bellas poesías que en su espíritu cantaba.

¿Cinema realista? ¿Surrealista? ¡Qué importa! Basta que desfilen hasta nuestros ojos una serie de admirables imágenes, de escenas de una vida intensa, gestos de un ritmo artístico sorprendente.

Basta que cada escena evoque en nuestro propio espíritu los versos del gran poeta que le inspiraron y sintamos la certidumbre de que estos momentos de tan curioso ensayo cinematográfico hubieran satisfecho al gran Federico.

Ensayo, hemos dicho. Se trata de una película de poca duración, en que la falta de extensión queda compensado por la intensidad y el mérito artístico.

Otra idea feliz del realizador ha sido la de asociar el movimiento del film con los ritmos de la dicción siempre admirable de Manolo Gómez, el gran intérprete de las poesías de García Lorca.

Como digno final de esta película, su autor ha tenido el acierto de adaptar una serie de bellas vistas de Granada, acompañadas de la recitación por el mismo Manolo Gómez de la emocionante poesía «El crimen fué en Granada», homenaje póstumo del gran poeta Machado al malogrado García Lorca, trágicamente desaparecido en la plenitud de su talento y de su radiante imaginación.



ANEXO XVII

La página 41 del número 46 de *Mi revista* (1 de agosto de 1938)

«La danza». — Realizador Paco Ribera

«La danza»

Al mismo tiempo que José Fogués ha dado la última vuelta de manivela en «Don Dorremifasoladido» para E. A. Film.s Paco Ribera, el prestigioso dibujante, ha puesto fin a una película de dos rollos, que a buen seguro le acreditará en el arte de la pantalla, también con destino a la misma casa, cuya actividad es digna de encomios si se tiene en cuenta el cúmulo de dificultades del momento.

El título de esta producción de Paco Ribera es «La danza». Ningún tema mejor para un artista como Ribera. Lo plástico juega en la danza papel principal, por no decir exclusivo. Y el artista que en este caso ha dirigido el film ha puesto a contribución su talento para poner en un mismo ambiente, en una misma dimensión, la danza, la música, la decoración, la escultura, el dibujo y el simbolismo.

«La danza», al mismo tiempo que es un film para estudiosos, es un entretenimiento para los profanos. No es ésta la única vez que hablamos de «La danza»: Los elementos artísticos puestos en juego y las personas que han aportado su entusiasmo son dignos de la gratitud pública, por lo cual en el próximo número haremos un resumen del argumento y una exposición sucinta de las calidades que juegan en el valor del film.

A. A.

La manzana de la discordia del cine español

Hemos hablado desde estas mismas columnas de una producción que se estaba rodando en Barcelona y que forzosamente tenía que remover, en el día de su estreno, este lago tranquilo que es la producción cinematográfica española. Nos referimos a «Don Dorremifasoladido». Pues bien: en los Estudios Lepanto se ha dado la última vuelta de manivela. «Don Dorremi» ha dejado de ser esa barahunda de luces, ese trajín de decorados, de vestuario, etc., que es siempre el rodaje de un film largo. «Don Dorremi» entra ahora en esa otra fase misteriosa y prometedora que se llama el montaje, nervio y cerebro de toda buena película y salvación también, a veces, de muchas malas.

José Fogués, animado como siempre de esa seguridad que es su mejor talento creador, ha terminado el rodaje de su film con el mismo entusiasmo y la misma fe que el primer día. Sabe muy bien el excelente y joven realizador que tendrá que vencer muchos obstáculos para lograr el objetivo que se propone. Su guión ha tropezado, de antemano, con muchos años de lastre cinematográfico. La gente de cine, esta gente simpática y servicial que pone su granito de arena en toda producción, se ha visto un poco desplazada en sus actividades. Se encuentra, de manos a boca, con un concepto que rebasa las páginas literarias de un periódico. No se trata del crítico que emite su opinión sobre lo que debe ser el cine. Es, nada menos, que un director se niega a teorizar. Y para ello pone en práctica la teoría. Así se explica que la gente de cine, en Lepanto, se haya asombrado un poco de esta manera de hacer cine, de esta manera de dignificarlo, diremos nosotros.

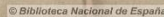
Todo esto de antemano. Y una vez que terminen estas tareas conclenzadas y de laboratorio que significan el montaje, se levantarán otros obstáculos mayores. Será el bando, por un lado, de los que hasta hace poco, y aun hoy, monopolizan la pantalla. Son esas gentes para las cuales no ha sucedido nada en el mundo desde la invención de la lámpara de proyectar. Y que jamás comprenderán, que una revolución hay que reflejarla, principalmente, en una nueva y creadora mentalidad.

«Don Dorremi» será—lo aseguramos después de haber visto trozos parciales del film—la manzana de la discordia del cine español. Otro día hablaremos de los propósitos que han inducido a José Fogués a su realización. Será el mismo quien lo diga al lector de MI REVISTA por medio de una entrevista que nos ha prometido. Mientras tanto esperamos impacientes a que el montaje de «Don Dorremi» salga de esa cueva de hadas que es una sala de montaje.

Alejo ALIAGA

© Biblioteca Nacional de España

La página 41 del número 47 de *Mi revista* (15 de agosto de 1938)



ANEXO XIX

La página 12 del número 37 de *Umbral* (30 de julio de 1938)

ENTERRANDO EL PASADO... BLANCO Y NEGRO DEL CINEMA

Fotos WEUSEL.

COMENZO siendo el arte de las sombras animadas. Luz y sombra es la fotografía. Los artistas revolucionarios modernos aprendieron mucho del blanco y negro cinematográfico. Blanco y negro es la pizarra donde se explica geometría. El arte moderno buscó la geometría más pura en los objetos y en la vida. La arquitectura antigua, la popular y la moderna, que buscó inspiración en esa vuelta a las formas puras, halló el efecto sano de luz y sombra en el juego de volúmenes sencillamente geométricos. Cuando vemos buen cine—aquellas películas que dejaron huella en nosotros—todo eso se nos manifiesta como una verdad recorbrada, en este siglo de combate vertiginoso en todos los frentes.

Pero ya nos subimos de memoria a la *Vampira* y a la *"Flapper"*. Eran luz re-

dejada, y dentro, nada. La carátula blanca de la "divina" Greta no borraría nuestro gesto de hastío, y que la Crawford tenga "sex-appeal" nos trae sin cuidado ya. Los comerciantes del cine se han visto obligados al intento de llevar al cine al hombre y a la mujer, así, a secas. Y aquella magnífica adúltera de *"La Calle"* la seguimos viendo sin cansarnos porque es, simplemente, una mujer.

Porque, en realidad, ahora no estamos para puñetitas. Demasiadas cucumosas para irse a la cama. Y luego, el consabido cuento de entre bastidores: Que si la Garbo es fría en su vida particular y no tiene novio; que si Joan Crawford deja fuera de uso un marido antes que un automóvil. Toda una serie de suciedades de aloba que, a veces, nada dicen de la verdad íntima de la estrella. (Pero si la mecanógrafa del tercero hace cosas porca! X, claro, luego resulta que un día los actores de Hollywood hacen huelga, otro, abuchean al lombrosiano hijo de su padre; el Due, y un buen día recaudan dólares y nos ayudan. Eso es lo que nos interesaba saber, que reaccionaban como cualquier hijo de vecino, porque lo denota: ¡vamos! Que aquí también torremos.

En fin. E. L. P. sobre los suspiros y los besos en barrena. Tierra sobre ello y vamos a ver cómo ama una pescatera y cómo se hace con la moza de sus desvelos un zagal de mulas. Cuando comprobamos cómo nos hemos dejado ganar por el bar americano, el cocktail, el vals boston y el jazz; cuando vemos esas niñas litas que se han compuesto para salir a la calle ante el espejo de un film Paramount; cuando en mil y un detalles comprobamos cómo las gentes de nuestra tierra están fuera de sí y viven de prestado, es cuando nos sentimos impulsados a insistir por nuestro cine, por un cine en el que valamos a encontrar nuestras emociones de la infancia y de la adolescencia, por un cine en el que nuestro pueblo se vea reflejado en su ayer, su hoy y su mañana posible. Sólo produciendo nosotros, honradamente, tozudamente, nos veremos libres de rubias platino y girls standard sin ombligo.

Y cuando una chavala se nos quiera hacer la interesante con sus labios embadurnados y sus pestañas cargadas de estímulo como calabotes embreados, busquemos la oportunidad—como en el Mundo feijo de Huxley—para darle un amietoso azotito en el pandero, pues aunque nos responda con un tortazo habremos logrado descomponerle la "pose".

CARICATURAS
DEL AUTOR

Un momento del rodaje de *"Sueño Musical"*, de "E. A. Films", que se ha estrenado en Publi Cinema

"Sueño Musical", de Justo Labat, film editado por "E. A. Films". Otro momento del rodaje

DOS ESTRENOS Y UNA CASA NUEVA

"E. A. Films", la joven entidad cinematográfica creada en Barcelona al calor de una conjunción de voluntad y entusiasmo, ha lanzado al mercado sus primeras producciones. No son, ni tampoco lo ha intentado, obras de arte, producción que lleve una intención, que coime una ambición. "Ediciones Antifascistas" ha comenzado por el principio. Han considerado sus dirigentes que antes que nada se precisaba un entrenamiento. Producto de ese entrenamiento son estas dos producciones cortas que por primera vez se han pasado, en el transcurso de esta semana, en Publi Cinema.

"Valencia" es un documental de Villatoro, el más prolífico de los realizadores españoles. Se trata de un film sobre la ciudad del Turia, que recoge perspectivas ciudadanas y actividades típicas. La gran ciudad levantina ofrece a los ojos de los espectadores del film la normalidad de que puede enorgullecerse la sufrida retaguardia de la España leal.

"Valencia" lleva una charla explicativa debida a la pluma de un apellidado ilustre por aquellas tierras; un apellidado que recopila toda una época histórica del republicanismo peninsular: Azzati.

La otra producción de "E. A. Films" se titula "Sueño Musical". Como su mismo título indica, se trata de un film musical cien por cien. Es notable cómo en esta España mordida por las furias de la guerra pueden llevarse a efecto ensayos de la naturaleza de "Sueño Musical". Nada tiene que envidiar este rollo a los americanos del mismo corte. La música, plena de ensueños tropicales y cadencias mulatas, predispone al elogio. Y si esto fuera poco, añadamos una interpretación justa y nivelada con artistas de color, y la revelación de una estrella joven y segura en su naturalidad. Nos referimos a Paquita Pérez.

Dejamos para el final el elogio que forzosamente hemos de estampar; Justo Labat. Es algo más que una promesa, este muchacho que ha tenido el acierto de entrar en el cine por el ángulo simpático y lírico de la imagen depurada e ingenua. Los aciertos de Labat, como director, consisten en su concepción de lo plástico, elemento culminante en una buena producción cinematográfica. A Justo Labat, amén de la concepción de referencia, hay que abonarle en cuenta el manejo de las figuras y el manejo del piano. Todo ello conduce a suponer que en este joven director tiene hoy Cataluña una realidad estimable.

Con todo lo dicho, deducirá el lector la verdad de nuestra opinión inicial. "E. A. Films" empieza con una producción modesta—dentro de sus grandes propósitos—, pero una producción que nada tiene que envidiar—ya que a veces la supera—a la de cualquiera de las entidades que al Séptimo Arte se dedican en la España leal.

JUSTO ALIAGA

