

# Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50 <sup>1</sup>

Vicente Sánchez-Biosca

## 1. Cuestiones de método

Hablar de los directores de fotografía en el cine español durante los años cuarenta y cincuenta plantea de entrada dos series de problemas que no parece lógico ni lícito eludir: en primer lugar, el sentido (si lo hubiere) de una posible periodización y de sus dificultades; en segundo, una temática de método, a saber, la función de la fotografía en la puesta en escena del film y la legitimidad de su abordaje.

En lo que se refiere al primero de estos aspectos, convendría señalar un evidente límite inferior, de índole tanto histórica como técnica: el final de la guerra civil española. No es que las periodizaciones en el terreno artístico deban plegarse mecánicamente a las de la historia político-social de los países en los que tienen lugar sus manifestaciones, pero en este caso no cabe duda de que el final de la guerra supuso una radical modificación tanto de la infraestructura cinematográfica, todavía no del todo consolidada durante los años treinta, como de las fuentes, temas, tratamiento y puesta en escena de los films. El límite superior resulta algo menos nítido, pues se define exclusivamente desde un punto de vista estético: la convergencia entre la aparición en el mercado de emulsiones mucho más sensibles que permiten el rodaje en interiores naturales y la entrada en nuestro país de ciertos procedimientos utilizados por las escrituras modernas (rodaje cámara en mano, influencia de Raoul Coutard y la *nouvelle vague*, etc.) que de un modo sintético y emblemático —en absoluto definitivo— puede ser identificado con el trabajo de Juan Julio Baena para la foto de **Los golfos** (Carlos Saura, 1959). Otro aspecto, por demás, que contribuye a cerrar el círculo de este límite superior es la presión creciente de la fotografía en color, cada vez más utilizada pero en franca contradicción con los fotógrafos de la escuela de Guerner. Si bien aún se tenía que caminar un buen trecho para alcanzar la homogeneidad (tal vez sea Luis Cuadrado quien sancione este hecho por vez primera), lo cierto es que el color es un constante elemento de disolución de la fotografía clásica española. La descripción, por tanto, de ambos lindes —superior e inferior— permite reconocer el

cine español de los años cuarenta y cincuenta en los momentos de auge del modelo narrativo hollywoodense que, por extensión, constituirá el sistema hegemónico también en Europa, aun reconociendo todos los conflictos que esta definición encierra. He ahí cómo se perfila el período que va a ser estudiado en estas páginas: una aparente homogeneidad, extraída de la planificación cinematográfica clásica que preside el período, da paso a una manifiesta (y aun extrema) heterogeneidad, no sólo porque el período clásico no es tan uniforme como pudiera pensarse a simple vista, sino sobre todo porque la fotografía introduce aspectos que entran en colisión con la misma transparencia narrativa de los films clásicos.

Y, sin embargo, lo anterior no es más que uno de los problemas que suscita la periodización. Otro más concreto radica en determinar la complejidad de las tendencias que se prodigan en estos años, la subdivisión de sus macrofronteras. Y aquí, de nuevo, hallamos la disparidad más absoluta: los años cuarenta y cincuenta albergan, por una parte, a aquellos operadores que poseían una tradición europea y que habían sellado al menos una parte representativa del cine español de los treinta (Guillermo Goldberger, Isidoro Goldberger, Enrique Guerner —Gaertner—, Enrique Barreyre); por otra, la llamada escuela de Guerner en la que suele incluirse básicamente 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); en tercer lugar, extranjeros con formación determinada en el momento de su incorporación a España (Michel Kelber —**Goyescas**, de Benito Perojo, 1942—, Ted Pahle —**La florista de la reina**, de E. Fernández Ardavín, 1940—, éste último jefe de operadores de la Paramount a finales de los veinte); en cuarto lugar, operadores que determinan el giro realista de la foto allá por finales de la década del cuarenta o comienzos del cincuenta (Francisco Sempere —**Hermano menor**, de Domingo Viladomat, 1952—, Juan Mariné —responsable de la fotografía de un episodio de **Cuatro mujeres**, de A. del

(1) Vaya por delante nuestro agradecimiento en las tareas de elaboración de este texto a Francisco Llinás, quien sugirió al autor líneas valiosísimas de entrada en este casi yermo campo de trabajo y se convirtió en constante fuente de consultas y datos.



36

Amo, 1947—), pero no menos los fotógrafos que ya se pronunciaban por una foto realista a comienzos de los cuarenta (Emilio Foriscot y Sebastián Perera, por ejemplo, cuyo primer film data de 1935: **Al margen de la ley**, de Ignacio F. Iquino) y que trabajaron profusamente para la escuela de dicho director-productor. Ello si no llamamos a escena a aquellos operadores ligados a formas mucho más experimentales como es el caso de Salvador Torres Garriga (**Embrujo**, de Carlos Serrano de Osma, 1947) quien trabajó en films tan atípicos como los de Rovira Beleta, el mismo Serrano de Osma o el insólito **Vida en sombras** (Lorenzo Llobet Gracia, 1948), que requeriría todo un estudio aparte. Lo curioso de esta pequeña enumeración consiste en que todos estos profesionales se encabalgan en el tiempo, superponen sus carreras y sus productos y, además, cruzan sus tendencias y formación con otras —tal vez más determinantes en último análisis— que son las de los realizadores de films con quienes colaboran. Las procedencias más dispares (tanto geográfica como estéticamente) se unen a notorios desajustes, cruces de tradiciones y fechas y, sobre todo, una difícil decisión del

crítico en torno a la responsabilidad por el uso de un tipo de foto u otra, ya que ello introduce en la escena otros factores ajenos en el fondo a la voluntad artística o a la tradición del fotógrafo que firma el film. He aquí, pues, una situación que nos conduce sin dilación a resolver previamente la segunda serie de problemas anunciada al comienzo.

En lo que se refiere a este segundo aspecto, el problema planteado es sin duda de sesgo metodológico y afecta a la función del director de fotografía en el proceso de elaboración del film. Y este aspecto es notablemente más delicado. Es cierto que en la elaboración de un film interviene (o puede intervenir) un grupo numeroso de administrativos, técnicos y artistas (productor, guionista, realizador, figurinista, maquillador, decorador, actores, diseñador de producción, etc.). Si durante el período clásico de la cinematografía, el espectador, guiado por los proyectos de las grandes empresas productoras, construyó un lugar central que ordenaba el resto del producto —el actor—, tal vez los prejuicios «artísticos» de una cierta crítica francesa deseosa de dignificar al cine motivaron la adscripción del film a una

58



37

especie de autor, mimético respecto a la literatura, la pintura y el arte en general, y localizado como vertebrador y responsable de la obra definitiva: esta nueva figura fue la del director. Tal decisión planteaba serios problemas de índole histórica y material. Histórica, pues sabemos que la figura articuladora ha sido cambiante a lo largo del desarrollo diacrónico del cine: si en los años treinta americanos puede hablarse de un responsable último del film éste es sin duda el productor ejecutivo (vide infra), si interrogamos al cine europeo a partir de los años sesenta lo es casi indefectiblemente el realizador, si dirigimos ahora nuestra mirada hacia buena parte del cine francés de los años treinta y cuarenta seguramente nos las veríamos con la primacía del guionista, mientras que tratándose del cine vanguardista alemán de los años veinte el peso recaería probablemente sobre el decorador...

No es que estos ejemplos hayan de tenerse por ciertos: son muy discutibles y admiten innumerables matices y objeciones, pero el hecho es que reivindicar la importancia de alguna de las figuras silenciadas o sumidas en la oscuridad

durante años puede ser peligroso si previamente no se explicita el punto de vista desde el que se las rescata del olvido. No consistirá nuestro trabajo, pues, en «democratizar» el alcance de las responsabilidades en la fabricación de un film ampliándolas a varios autores simultáneos o complementarios (el autor no sólo es un mito, sino sobre todo una forma jurídica de pedir responsabilidades), sino en decidir sobre la función que, en este caso, la fotografía, la iluminación y la cámara asumen en la puesta en escena de los films<sup>2</sup>. Y aquí nos encontramos de nuevo ante la dificultad: si la iluminación de una escena depende o corre pareja a la entrada y salida de los personajes en los focos (directos o indirectos), a la composición plástica de la imagen, a los trazos que describe el vestuario, a su color y a su tono<sup>3</sup> o, de igual manera, la movilidad de la cámara se pliega o entra en contradicción con la movilidad de los personajes, con su entrada o salida de campo, con la dirección de actores. En suma, ¿cómo podremos hablar de directores de fotografía aunque tomemos la precaución de establecer esta conexión? Podrá definirse, como mucho, el trabajo de fotografía de un film, siempre y cuando por ello entendamos

37  
**Vida en sombras:**  
 Salvador Torres Garriga.

(2) En este caso —claro está—, pero es evidente que la misma metodología debería ser utilizada para los decorados de los films, el diseño de producción y tantos otros mecanismos significantes que se producen en un film.

(3) No puede negarse la importancia del color en el cine «en blanco y negro» a través de las tonalidades, los grises. Eisens ya lo advirtió y analizó con detalle a propósito, por limitarnos a un ejemplo, de su **Alexander Nevski**.

uno de los niveles de su puesta en escena que, de este modo, se incorpora a la composición del encuadre, a la variación del mismo, a los desplazamientos del campo o a otros factores del montaje interno al plano en el film:

De lo anterior se deduce naturalmente nuestro rechazo a la descripción de estilemas que sean reconocidos incansablemente a lo largo de los films realizados bajo la influencia de un mismo director de fotografía. Y de ahí también nuestra decisión de hablar de la función textual que la fotografía asume en la puesta en escena del film.

## 2. Dos modelos opuestos y sus cruces

Señalado ya el tratamiento que daremos a la dirección de fotografía en la puesta en escena del film cabe indicar con el fin de mejor delimitar las complejidades de los films españoles dos grandes corrientes que se encuentran en la base del cine español de estos años. Se trata de dos modelos de iluminación casi programáticos, en la medida en que proceden de dos formas radicalmente diferentes de estructuración de la producción cinematográfica en su conjunto y asignan las respectivas responsabilidades del director de fotografía según una distribución general que las define en relación con el resto del proceso de fabricación del film. Sin embargo, estos dos modelos ideales sólo lo son precisamente por su carácter virtual, por su imposible materialización en un sentido puro. Y, en consecuencia, su exposición es, a nuestro juicio, tanto más relevante por cuanto el cine español de estos años cuarenta y cincuenta participa masivamente de ambos, pero siempre eliminando lo más programático de uno y otro. Nos referimos, en primer lugar, a la forma de producción y al papel del director de fotografía —de la fotografía— en el cine alemán de los años veinte; en segundo, a la tarea encomendada al director de fotografía en el seno de la estructura de montaje industrial en cadena que se generaliza en el cine hollywoodense poco después de la estabilización del sonoro.

El primero de ellos —el germano— se caracteriza por la perfecta integración de la fotografía en el proyecto de puesta en escena. Podría decirse en una exageración de la que no somos autores que en el film «expresionista» el *background* pasa a *foreground*, que lo «secundario» ocupa el lugar central de la escena<sup>4</sup>. No es un descubrimiento llamar la atención sobre la importancia nodal del trabajo del decorador o el iluminador en el cine de Weimar; sin embargo, sí conviene esclarecer que la preeminencia de iluminaciones contrastadas, repletas de focos indirectos, obedece a un rasgo profundo que atraviesa el sentido de buena parte de los films alemanes del período y que sin duda está en su propio origen: el mundo de las sombras vivido como metáfora de las tinieblas, el reino del doble (figura repetida bajo forma siniestra en el cine alemán hasta la saciedad) y la presencia inquietante de lo recóndito. En pocas palabras, estas sombras que contrastan con la luz tienen que ver con un universo inestable que parece representar un atormentado psiquismo o, mejor, lo que Rudolf Kurtz identificaba como un rasgo de primitivismo psíquico que se aprecia reiteradamente en el film alemán: «la fuerza dinámica de los objetos en el espacio» o «la vida interna del objeto».

En suma, estos rasgos tan someramente definidos remiten precisamente a la animación de lo inerte. Ahora bien, esta animación del objeto sólo cobra sentido por la existencia de una *Stimmung* (atmósfera) que el ambiente fantástico del film debe crear. La luz se torna, pues, un efecto de atmósfera y, al mismo tiempo, un *Raumgestaltender Faktor* (elemento de formación del espacio). Así pues, si en los films alemanes de este período la naturaleza participa en el drama de los personajes, se anima, se construye como metáfora del mismo personaje, si el espacio se vuelve incierto, tiembla bajo los pies de una débil anécdota verosímil para dar paso a la elaboración del fantasma, nada resulta más evidente que la importancia concedida a la iluminación en la recreación de este mundo en sombras. Son los paisajes con alma (*Landschaften mit Seele*), la atmósfera y la metáfora lo que surgirá de un minucioso trabajo de la iluminación perfectamente coordinado con el decorado de los films y su

(4) Es sabido desde el trabajo de Lotte H. Eisner (*L'Écran Démoniaque*, París, Eric Losfeld, 1965, p. 25) que es Rudolf Meinert y no Erich Pommer quien entrega el *décorpage* de *Des Kabinett des Docteur Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1919) al decorador Hermann Warm para que éste lo discuta con Walter Röhrig y

Walter Reimann. Ello demuestra la importancia del decorador en el proyecto del film e incluso de qué manera éste influye en los *cameramen*, pues al diseñar sus bosquejos prefigura de algún modo las posiciones de la cámara y prepara el tipo de iluminación necesario.

puesta en escena. Dicho con otras palabras: la imagen hermética del expresionismo se revela como metáfora a partir de la cuidada planificación de los encuadres, de su distribución de las zonas de sombra y de luz y, en este sentido, el trabajo de la fotografía se incorpora al deseo totalitario del modelo <sup>5</sup>. No podría resultar extraño que el film de la época deba construirse en una íntima relación entre la iluminación y los decorados <sup>6</sup>. Pero tampoco podría serlo que la puesta en escena del film condujera a una claustrofóbica imagen en la cual los actores, de convulsiva interpretación, se perfilaran como cincelados en su decorado y en su iluminación.

El segundo tipo de iluminación al que hacíamos referencia con anterioridad tampoco es simple. En realidad, Hollywood trabaja en exteriores hasta 1920 (el primer estudio completamente oscuro lo crea la Paramount en Long Island en 1919; pronto se suman a esta decisión la Metro-Goldwyn, la Universal y la Fox). Lo que resulta significativo es que la

cinematografía americana sonora instituye un tipo de organización interna en los estudios sumamente compartimentada y radicalmente distinta a la germana. Si bien es cierto que David O. Selznick crea un equipo técnico fijo en la M.G.M. a fin de conseguir una compenetración, no lo es menos que las colaboraciones entre director de fotografía, guionista, realizador, decorador, etc., se encuentran mediatizadas por una figura organizadora que es el productor ejecutivo (*executive producer*) sobre quien recae al tiempo una tarea técnica y artística <sup>7</sup>. De hecho, si la producción americana construye este equipo fijo por contrato, su diferencia fundamental respecto a la alemana de los años veinte radica en el sistema de producción en serie, según las fórmulas del trabajo de montaje en cadena, lo que, de paso, daría máxima rentabilidad al equipo fijo. Este rasgo que intentaría implantar en España don Vicente Casanova para la productora valenciana CIFESA, representa, en líneas generales, la diferencia que separa al trabajo en serie de la producción vanguardista (o pseudovanguardista) característica de la cinematografía centroeuropea.

38



38  
Rodaje de *Novio a la vista*. Cecilio Paniagua.

61

(5) Puede verse nuestro estudio sobre el filme expresionista en *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Valencia-Madrid, Hiperión-Instituto de Cine y RTV, 1985.

(6) La mayoría de ellos, sobre todo en los primeros años, contruidos en un estudio a base de telas pintadas según el modelo de *El gabinete del doctor Caligari*, pero seguido por otros films como *Raskolnikoff* (Robert Wiene, 1923), *Das Wachfigurenkabinett* (Paul Leni, 1924), *Genuine* (Robert Wiene, 1920), etc. No obstante, si bien de modo me-

nos acusado, participan asimismo de estas tendencias films realizados en estudio como el magníficamente iluminado *Schatten* (Arthur Robison, 1923), donde todo el sentido que informa el film se desprende de la fractura y autonomización de las sombras respecto al cuerpo de los tres protagonistas. Que dichos rasgos de la puesta en escena no

concluyen con el trabajo en estudio lo demuestra, por ejemplo, el caso de *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), rodado en exteriores de Lübeck. Pero no menos lo demuestra la influencia directa que sufrieron los iluminadores alemanes respecto a los procedimientos del cine sueco, pues Johan Ankerstjerne, Axel Graatkjaer, Alfred Lindt o Guido See-

ber fueron maestros en el uso de la luz del día (compárese la tenue luz del norte de Europa con el sol californiano) e incluso algunos cameramen germanos se formaron con maestros del cine sueco (Carl Hoffmann, por ejemplo, con Guido Seeber, Karl Freund con Axel Graatkjaer).

(7) No debe confundirse al productor ejecutivo con otra figura llamada director de producción. Si el primero asume —como decíamos— una función técnico-artística, este último es apenas un burócrata encargado de la organización del rodaje del filme.

El aspecto más relevante que se deriva de lo anterior está representado por las contradicciones del cine americano para otorgar una unidad visual al producto, dado que, faltando las discusiones y puestas en común propias del film alemán, este modo de producción tiende a la dispersión de todas las tareas técnicas. Así pues, junto a la figura fundamental del productor ejecutivo, otra más artística luchó de modo contradictorio por imponerse en Hollywood, pese a que su éxito no fuera más que esporádico y jamás lograra consolidarse de modo estable. Nos referimos al diseñador de producción (*production designer*). Su tarea consistió en dar una unidad visual a la continuidad del film a partir, generalmente, de proveer al guión de una dimensión icónica. Sin embargo, el hecho, por una parte, de que su procedencia fuera de lo más dispar (arquitectos, dibujantes), por otro, que el conflicto con los productores estallara con frecuencia (valgan como ejemplo los enfrentamientos entre Cecil B. De Mille y Wilfred Buckland) expresa a las claras la inestabilidad de esta tarea <sup>8</sup>.

En este contexto de la producción del film debemos buscar al director de fotografía. Por sintetizar y aclarando previamente que la creación de atmósfera en ciertos ciclos del cine americano es fiel reflejo de una creciente influencia de operadores centroeuropeos (lo que revelará en seguida la poca practicabilidad de los dos modelos en un sentido puro) <sup>9</sup>, podríamos decir que un rasgo define la iluminación de los estudios hollywoodenses más allá de sus herencias: la presencia de un objeto que trasciende todo clima, toda atmósfera, todo ambiente; un objeto que, colocado en el centro de la historia, ocupa también el del plano y sobre el que gira toda la producción restante. Este no puede ser sino el rostro de la *star*. Y es que la iluminación americana gira precisamente en torno a esta figura estática.

Hay, en consecuencia, dos principios que programáticamente deberá respetar la fotografía americana del período clásico: en primer lugar, brindar una imagen lo menos marcada posible; en segundo, realzar el éxtasis del rostro de la actriz.

Imagen no demasiado marcada porque, tratándose de un cine que persigue la transparencia narrativa, que ofrece la percepción de la historia como si ella no fuera más que la transcripción de una continuidad anterior y homogénea, tampoco la fotografía debe dejar huellas visibles del trabajo, sino que, por el contrario, éste debe ser naturalizado. Pero también el cine americano construirá su fotografía en torno a un *raccord* imposible, allí donde la continuidad, paradójicamente, nada significa, pues es el éxtasis lo que domina: una fotografía más «fotográfica» que cinematográfica, desprovista de movimiento y hurtada a la voracidad de cualquier historia.

Sin simplificar demasiado la cuestión, podríamos afirmar que el modelo recibido en España de iluminación americana durante los años treinta se caracteriza por este hacer girar la luz de la escena (en estudio) alrededor del rostro de los actores, perdiendo, por tanto, los acusados contrastes y los focos muy marcados que arruinarían el deseo de transparencia o neutralidad iluminativa. En otras palabras: un cine como el español que participa cada vez de modo más acentuado de las normas de producción que ya habían hecho fortuna en Hollywood, un cine que se quiere transparente, debe forzosamente *tender* (tómese nota de la palabra) a una disimulación de las fuentes de luz, a una reducción de los contrastes y a una neutralidad creciente. Y, sin embargo, no es menos evidente que el grueso de los directores de fotografía que trabajan en España a partir de los años treinta parecen contradecir esta correspondencia entre el objetivo del proyecto y el tipo de fotografía que emplean. En efecto, algunos proceden de Centroeuropa (Guerner, creador de una escuela de operadores españoles, Goldberger, Kruger), incluso Ted Pahle, americano, arrastra mucho de este tipo de iluminación; ni siquiera Gaspar —como señala Ricardo Muñoz Suay <sup>10</sup>—, el único operador español influido por la *luz americana* (había trabajado cuatro años para L. Goldwyn), dejó discípulos y el mismo José María Beltrán (figura dominante hasta 1937) componía según una estética cercana a los germanos. Y, por otra parte, nada puede haber en el cine español que recuerde el solidario proyecto expresionista.

(8) La función del *Production Designer* toma nombre con William Cameron Menzies, aunque en realidad ya había sido desempeñada por Anton Grot, responsable en sus trabajos para la Warner Bros desde 1927 hasta 1948 del tono centroeuropeo de los filmes de LeRoy, Curtiz, Dieterle, etc. Del mismo modo, la figura del *Art Director* —identi-

ficada con la anterior: Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, Nueva York, Perigee, 1979, p. 934— tomó la forma de supervisión general del tono visual (*Supervising Art Directors*) toda vez que el sueño del superdirector se había tornado utópico. Así pues, según esta última acepción pudieron trabajar durante años en Hollywood Hans Dreier (Para-

mount), Van Nest Polglase (RKO), Cedric Gibbons (MGM), entre otros. Para obtener algunos datos al respecto, puede consultarse el texto de Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine*, Madrid, Hermann Blume, 1986.

(9) ¿Qué duda cabe de que la irrupción de los iluminadores de procedencia alemana, huidos del peligro nazi, trastocaría y ampliaría, complejizándola, esta tendencia del sistema? Véase por ejemplo, el ciclo de terror producido por Carl Laemmle para la Universal a principios de los años treinta y, ya más tarde, el desarrollo del género negro allá

por los cuarenta. Respecto al primero, tal vez el director de fotografía más relevante sea Karl Freund. En efecto, pues Freund trabajó durante los años veinte con Murnau, Lang, Dupont y otros en el cine alemán, destacando por sus investigaciones sobre la liberación de la cámara e incluso protagonizando el ejercicio de cámara móvil que los ale-

manes conocían como *entfesselte Kamera* (**Der letzte Mann [El último]**, Murnau, 1924), **Variété** (Dupont, 1925) y alguna esporádica utilización en **Metrópolis** (F. Lang, 1926), co-fotografiada junto a Eugen Schüfftan. Desde 1929 en Estados Unidos, Freund no sólo lució en films como **Dracula** (Tod Browning, 1931), **Murders in the Rue Morgue**

Es de esa contradicción, irresoluble por medio de esquemas, pero sumamente germinativa, de donde surgirán los problemas centrales de la iluminación y la fotografía española durante los años cuarenta y cincuenta e, igualmente, la función asignada a la cámara en las películas de este período que, en realidad, no es ni mucho menos uniforme. Los modelos puros, programáticos —lo dijimos— rara vez se encuentran aplicados sin violencia. El cine español añade a esta dificultad su hibridez. Las décadas que nos ocupan todavía incorporan otra fuente de disparidad: la variedad de las procedencias y el nacimiento de escuelas contradictorias.

A tenor de los problemas expuestos, nuestro discurso no seguirá el orden cronológico, imposible por otra parte, ni pretenderá exhaustividad alguna. Nuestro propósito es repasar algunos casos significativos que nacen de la recepción y dispersión, mezcla e hibridez, de estas dos corrientes programáticas (ya hemos visto que menos puras de lo que parecen ya en su propio lugar de origen) interrogando al propio tiempo el lugar en que estos cruces se producen —los films— y atendiendo también a la dimensión histórica de sus conflictos.

39



63

(Robert Florey, 1932) o **Frankenstein** (James Whale, 1932, co-fotografiado con Arthur Edeson), sino que pasó a la dirección de films con el célebre **The Mummy (La momia, 1932)** que inauguró un ciclo de ocho films que se cierran con **Mad Love** (1935). Respecto al segundo ciclo citado, el alistamiento de muchos directores de fotografía

americanos en las filas hizo posible un resurgimiento del influjo de muchos germanos o centroeuropeos, a lo que se une la pobreza de los decorados que debían ser revestidos con cuidadosos juegos de iluminación.

(10) *La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer*, en «Revista Internacional del Cine», núm. 1, agosto, 1952, p. 49.

39

**Mi tío Jacinto:** Enrique Guerner.



40



41



42

40  
**La Dolores:** Enrique Guerner.

41  
**La Dolores:** Enrique Guerner.

42  
**La Dolores:** Enrique Guerner.

### 3. Autores y autores hacia 1940: Guerner, Pahle, Scheib

La autoría no es sólo una imposición de la crítica. Sin dejar de serlo, es también una voluntad que de social y biográfica se convierte en textual. Es tan sólo a esta reconversión a la que aludimos nosotros. En efecto, cuando afirmamos que el cine americano clásico posee una escasa autoría no insinuamos que no existan en el terreno social directores de peso, sino que el texto clásico tiende a una transparencia tal que no son perceptibles las marcas que remiten a la enunciación. Asimismo, cuando definimos en Orson Welles la presencia desmesurada de una autoría, estamos en realidad llamando la atención no sobre una voluntad externa sino interna al texto: la constancia siempre marcada de huellas que apuntan hacia un lugar desde el que se engendra (o finge engendrarse) el texto. Desde esta perspectiva, el cine español de alrededor de 1940 plasma muy contradictoriamente este eco textual de la autoría. Y, precisamente, en su puesta al desnudo adquiere un papel nuclear la dirección de fotografía. Partamos para discernir este proceso de algunos fragmentos de film.

Comencemos, en un ligero retroceso, por el plano de arranque de **Morena Clara** (Florián Rey, 1936, fotografiada por Enrique Guerner): abre en negro. Plano fijo de la entrada de una venta. La cámara inicia un *travelling* de avance al tiempo que, desde el interior, suena un trémolo de guitarra. El aparato penetra en la venta y gira en panorámica hacia la izquierda al tiempo de rebasar una columna del edificio. Tras ésta, entra en campo el ventero. La cámara, entonces, sigue minuciosamente su desplazamiento mediante una panorámica hacia la derecha, manteniéndolo en idéntico encuadre. Sin embargo, cuando el ventero se detiene, el aparato lo rebasa y saca de campo por la izquierda para descubrir, en perfecto reencuadre, a un camarero que sirve a varios comensales en el interior de una salita. El camarero se dirige hacia cámara y, acto seguido, se desplaza hacia la izquierda acompañado por nuestra mirada hasta conducirlo junto al ventero. Sólo en este instante se produce un corte: un *raccord* en el eje.





43



44



45

Nos hallamos, según la descripción, ante un hecho corrientemente atribuible a la dirección del film, pero que sin ninguna duda implica seriamente también a la dirección de fotografía. Antes de decidir sobre las responsabilidades, vemos lo que el fragmento pone de relieve. La cámara subraya su carácter de mirada fuera de la diégesis, de la historia, conduciéndonos por el espacio, por el decorado, de un modo visible, incluso ostentoso, para luego plegarse al relato por medio de una supeditación a los movimientos de los personajes, y, contra toda previsión, desprenderse de nuevo de los mismos, tornar a su andadura independiente, intercambiar focalizaciones (ventero, camarero). Y todo este ostentoso subrayado para significar la presencia de una mirada que no es transparente, que conduce nuestra inscripción en el relato. Además, el hecho de que el cambio de focalización de la secuencia tenga lugar mediante una planificación con reencuadre parece confirmar justamente la distancia que separa a esta mirada de lo representado: lejos de fundirse con ella, de borrarse como mirada, la cámara anuncia, por el contrario, su presencia. Ya no puede extrañar: este minucioso subrayado tiene que ver con la cuidada planificación del film en donde múltiples emplazamientos de cámara logran su profundidad mediante objetos colocados en el primer plano y resaltando de paso el carácter pictórico de la composición.

Demos, antes de extraer consecuencias, un salto. **La Dolores**, film dirigido por el mismo equipo en 1940, presenta un caso semejante. Veamos su comienzo. Abre en negro mientras suenan los primeros compases de una canción. En plano corto, el trigo cae sobre el suelo. La cámara se yergue y muestra a unas mujeres pasándolo por la criba. Con todo, en el instante en que parece que, logrado el buen encuadre, el aparato va a detenerse, éste continúa su ascenso rebasando a las mujeres. Y es que, por el lado izquierdo del encuadre, ha entrado, hacia el fondo del campo, otro personaje que sube unas escaleras y al que, a distancia, sigue la cámara casi imperceptiblemente. Continúa la panorámica a derecha, encuadrando al fondo a otro grupo de

43  
**La Dolores:** Enrique Guerner.

44  
**La Dolores:** Enrique Guerner.

45  
**La Dolores:** Enrique Guerner.



46

mujeres mientras en primer plano aparece una empalizada. La música da ahora paso a una voz que canta y el aparato continúa su deslizamiento hacia la derecha deteniéndose caprichosamente en distintos instantes (hombres trabajando con siega, gallinas en movimiento, mujer que les da de comer, ganado en torno a la madre y, por último, una vaca ordeñada por una mujer) recuperando su movilidad hasta el encuadre final que representa precisamente el encuentro de la imagen con una voz y, así, refuerza la presentación de la protagonista. Idénticas marcas enunciativas que en **Morena**

**Clara** implican la presencia de una mirada que se autoproclama más allá de las circunstancias narrativas que movilizan el relato: la presencia directa del discurso <sup>11</sup>.

Estos dos arranques de films y el conjunto de su planificación nos hablan de la autoría por medio de su oposición a la planificación standard de los films del período. Sus instrumentos son fundamentalmente de cuatro tipos y todos ellos implican tanto al realizador como al director de fotografía: en primer lugar, los objetos en primer plano (rejas,

46  
**La Dolores:** Enrique Guerner.

(11) Digamos de paso que en una entrevista realizada por B. Arrabal («Radiocinema», núm. 148, junio-julio, 1948) Guerner declaraba sentirse especialmente orgulloso de cuatro secuencias, a saber: la del baile en **Morena Clara**, la de la trilla en **Nobleza baturra** (Florián Rey, 1935), el comienzo en **La Dolores** y el momento de penetrar en el templo la gi-

tana vieja en **La gitanilla** (Fernando Delgado, 1940). Dicho esto en 1948, cuando Guerner llevaba a sus espaldas al menos treinta títulos en España como operador-jefe, parece revelar con claridad el apego que Guerner tenía por una foto retocada y artesanal que distara lo más posible de los rodajes más económicos y estandarizados que pronto serían la

norma en los estudios españoles.

ruedas de carros, arcos, pilares, faroles, etc.) que acusan la profundidad de campo de la escena al tiempo que limitan la posibilidad de movilidad de los actores (de ahí que se haya dicho que en los films de Guerner prima la fotografía, el aspecto compositivo, sobre los actores); en segundo, la poderosa movilidad de la cámara, entendiéndose por tal su autonomía respecto a los movimientos internos a cuadro, lo cual genera un rodaje tan lento como costoso; en tercer lugar, la insistencia en reencuadres que resaltan el carácter de representación de los planos (arcos, umbrales, patios, etc.); por último, la iluminación contrastada combinada con el efecto de profundidad. Cuatro instrumentos, empero, que nada dicen en realidad de un film particular, sino que más bien hablan de una actitud estética: la voluntad de señalar una mirada ostentosa y en absoluto transparente. ¿Qué función adoptan en cada film estos recursos genéricos? Si tanto el film anterior como éste se prodigan en emplazamientos de cámara reforzados por objetos de primeros planos, rejas, ruedas de carros, etc., no estará de más descubrir el carácter más decorativo, más gratuito, que adquieren tales procedimientos en el segundo. En efecto, con el fin de resaltar a la actriz —Conchita Piquer—, la cámara se sitúa en lugares que no siempre condensan dramatismo, ni rentabilizan las funciones narrativas, sino que simplemente son marcas de autor porque son diferentes a la planificación standard. Se ha producido, por tanto, un encuentro feliz: la voluntad autorial de Florián Rey ha confluído con un espléndido instrumento de elaboración textual en la fotografía de Enrique Guerner y, sin embargo, este rasgo autorial no es —como hemos visto— sinónimo de calidad en el film.

Por demás, la standarización de la producción de films inmediatamente después de la guerra parece dificultar la lenta elaboración de la artesanía al estilo Florián Rey, lo que tendrá consecuencias inmediatas para la dirección de fotografía, al menos en su vertiente de grandes movimientos de cámara<sup>12</sup>. Así, en films posteriores, Guerner, maestro de las sombras, deberá cuidar, sin embargo, su amaneramiento en la imagen, los rasgos gratuitos y costosos que imponen

una ultrapresencia autorial que tal vez sólo fuera posible por el cruce con un realizador-autor como Rey y en un período muy particular de la historia del cine español. Así, en **Raza**, por ejemplo, Guerner debe controlar sus estilemas manieristas en beneficio de una iluminación más neutra (a no ser en las escenas nocturnas del frente); en el mismo año, **El frente de los suspiros** (Juan de Orduña) es muy explícito en lo que respecta a este autocontrol, pues la mayoría de los movimientos de cámara se justifican por el acompañamiento de los personajes; no faltando los reencuadres, las famosas rejas y similares, todo ello se vuelve más funcional: sobre un decorado plano y homogéneo surgen sombras que encubren el misterio de una mujer muerta violentamente. O, incluso, en **Los últimos de Filipinas** (A. Román, 1945) el director de fotografía añade a los claroscuros unos bellos movimientos de cámara, ahora ya plenamente operativos dramáticamente, sobre los rostros de los soldados enclaustrados en la iglesia, subrayando con ello la progresiva degradación de su estado físico. **Alta costura** (Luis Marquina, 1954), mucho más tardío, ilustra esta progresiva mesura de Guerner, limitando su ejercicio brillante a la secuencia del asesinato (fuertes contrastes de luz, angulaciones forzadas) mientras las secuencias del salón demuestran un cierto descuido y, sobre todo, una standarización y neutralidad crecientes.

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando la pareja que dejaba huellas tan fuertes sobre la puesta en escena se disuelve por el otro lado? ¿Qué rasgos de autoría encontramos, por ejemplo, en los films de Florián Rey al filo de los mismos años cuando la foto es dirigida por un profesional más neutro que Guerner? Un buen modelo lo representa **Idolos** (fotografiado en 1943 por Ted Pahle). La secuencia inicial de este film puede servirnos de contrapunto respecto a las anteriormente comentadas: el plano inicial del film (plano general) presenta un acusado contraste entre el primer plano y el fondo. Cerca de la cámara, unos espectadores, en sombra, contemplan la actuación de un violinista que, al fondo y fuertemente iluminado, interpreta un tema musical. Sin embargo, el contraste de iluminación no sirve más que

(12) Según Félix Panés (CIFESA. *La antorcha de los éxitos*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 88), en **La Dolores** se advierte precisamente el desajuste entre los métodos del autor aragonés, lentos y perfeccionistas, y la política de producción en serie de la empresa CIFESA. Añádase a esta idea lo que atañe a los métodos de Guerner.

para conducir la mirada hacia la acción del plano, hecho que queda refrendado por el perfecto centramiento de la figura del músico. Vemos aquí un comienzo que pronto se verá refrendado por dos procedimientos fotográficos y de cámara coincidentes con los señalados a propósito de Florián Rey: la profundidad de campo y la movilidad de la cámara. Ahora bien, si indagamos un poco más, descubriremos que la coincidencia de procedimientos choca con su función. En efecto, los movimientos de cámara se pliegan en el film rigurosamente a la movilidad interior a cuadro. En otras

palabras, la movilidad de la cámara, discursiva y marcada en Guerner, aquí se torna mucho más dependiente de las exigencias diegéticas. Por otra parte, la profundidad de campo no viene acompañada de un fuerte direccionismo de la mirada (como ocurría en el caso de Guerner), sino que parece asemejarse más a la fotografía de un Ernest Haller para William Wyler (*Jezabel*, 1938), a saber: una profundidad que no exige cerrar los bordes del encuadre, situar objetos en el primer plano para estimular una relación directa entre primer plano y fondo del campo, sino más bien cierta

47



68

47  
Idolos: Ted Pahle.

(13) En *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949), Pahle da muestras de un perfecto conocimiento de la composición en los bordes del encuadre cuando María Félix se ve reflejada constantemente ante espejos que subrayan con pertinencia su conflictiva identidad, pues esta mujer abandona a su rico marido volviendo a la calle, su verdadero origen. Por

demás, al *glamour* en la captación del rostro de la actriz se une los fuertes contrastes propios de las secuencias nocturnas, con focos situados detrás de las esquinas de las calles.

(14) Un ejemplo de convergencia entre este gusto por focos visibles y la tendencia al pseudobrerrismo —aquí sin matizar— queda patente en los encadenados que desde una farola callejera conducen a una lujosa lámpara del interior de casa.

(15) Explícitamente, Fraile crítica a su maestro, al que queda, por otra parte, muy reconocido, dado que en las películas de Guerner todo el film estaba en función —dice textualmente— del operador («Arte Fotográfico», núm. 260, agosto, p. 1038).

(16) Véase entrevista en «Imágenes», núm. 16, mayo 1948, y «Arte Fotográfico», núm. 260, agosto, 1973, p. 1036, donde insiste en su preferencia por una foto de contrastes y remite en ambos casos a la pintura barroca imposible de fotografiar —dice—, pero fuente de estímulo compositivo.

captación de personajes varios en el campo que entran y salen apoyándose en la horizontalidad del desplazamiento.

Y, con todo, es el mismo director, el mismo realizador, quien firma este film y **La Dolores**. Ahora bien, sostener esta diferencia fundamental no equivale a confundir una tendencia a la invisibilidad de la iluminación y la movilidad con debilidad dramática. Por el contrario, Pahle consigue siempre un relieve patente, incluso favorece una planificación en profundidad de campo, pero, a diferencia de Guerner, evita los marcados contrastes, prefiere una transparencia o neutralidad de la imagen a la opacidad que imprime Guerner a sus contrastes luminosos y contribuye a diluir de este modo el gesto autorial (al menos en lo que al cruce dirección/fotografía se refiere) <sup>13</sup>.

Podríamos resumir estas preferencias en lo siguiente: en primer lugar, creación del efecto de relieve por medio de la oblicuidad de la cámara respecto al decorado; en segundo, constatación de que la profundidad no exige grandes contrastes luminosos que darían como resultado una imagen más compacta y cerrada; en tercer lugar, supeditación, en general, de los movimientos de la cámara a los desplazamientos interiores a cuadro. Así, Pahle introduce, sin denegar la autoría de Florián Rey en otros campos significantes, una mayor transparencia en la puesta en escena por medio de un trabajo naturalizador de la fotografía.

Otro ejemplo interesante a fin de terciar en el conflicto planteado es el de Benito Perojo junto a Hans Scheib en **Los hijos de la noche** (1939). Idéntico sentido de la autoría movilizaba a Perojo y gesta, a nivel de la cámara, los abusivos movimientos del aparato, no siempre justificados por la diégesis (ni tan sólo operativos), al igual que una iluminación contrastadísima que recuerda muy directamente las imágenes del film social alemán de la segunda mitad de los años veinte, aunque aquí traduciendo toda su retórica pseudo obrera a vulgar populismo típico y folklorista. Deseo también, en último análisis, explícito en el gusto por los focos visibles de luz, aunque obviamente ficticios (teas, farolas, etc.) <sup>14</sup>.

#### 4. Entre la luz y la sombra: Aguayo, Fraile y los laberintos del primer plano

Dos discípulos de Guerner —José F. Aguayo y Alfredo Fraile— expresan las contradicciones de una paternidad que, pese a ser declarada, poco significa más allá de lo biográfico, pues —como veremos— da lugar a los proyectos más enfrentados de fotografía. Comencemos por el segundo.

Tal vez sea Alfredo Fraile el operador-jefe español que con más ahínco tome partido siempre por un tipo de fotografía reconocible. Heredero de la tradición de Guerner, Fraile renuncia voluntariamente a una foto marcada por autorías en beneficio de un ambiente (recordemos la *Stimmung* alemana) fotográfico <sup>15</sup>. No es casual que hayamos podido advertir un paralelismo repetido en sus declaraciones entre la preferencia por la composición de los pintores barrocos (Murillo, Velázquez, Ribera, Rembrandt) de donde confiesa haber extraído muchas enseñanzas <sup>16</sup> y la defensa de la noción de clima fotográfico <sup>17</sup>. El mismo dice: «*Así como en la comedia pura lo más importante es una fotografía clara, hay un tipo de película en que la fotografía contribuye enormemente a crear el clima más apropiado dentro del tema y a su vez coadyuva al espectador a mejor comprender las situaciones: me refiero a las clasificadas entre las dramáticas, siempre llenas de dificultades por su complejidad y que requieren del operador un gran cuidado*» <sup>18</sup>. Esta idea, tan alemana, le lleva en otra ocasión a precisar la necesidad de una coordinación no ya genérica con todo el equipo técnico, sino especialmente con el decorador <sup>19</sup>. Este trabajo casi de equipo congregó en muchas ocasiones a Rafael Gil (dirección), Enrique Alarcón (decorados) y el propio Fraile (fotografía) obteniendo inmejorables resultados.

Uno de ellos es sin lugar a dudas **El clavo** (1944) <sup>20</sup>. En este film Fraile recrea un ambiente, una atmósfera de cuento fantástico en el que se desarrolla una acción de sueño. Los decorados de estudio, especialmente cuando el juez Zarco se sume en la penumbra de su amor y su trabajo rutinario, quedan realzados por una oscuridad que engarza su ánimo

(17) Esta misma idea se encuentra también presente en Ricardo Torres, cuyo primer largometraje data de 1936. Dice este operador que la tarea de la fotografía en un film consiste en «*crear un estado de ánimo en el espectador*» («*Imágenes*», núm. 36, ya citada). E idénticamente confirma su fuente en Rembrandt y la pintura flamenca.

(18) «*Imágenes*», núm. 36, mayo 1948.

(19) «*Fotogramas*», núm. 538, 2 de octubre de 1955.

(20) La colaboración de este equipo comenzó con **Huella de luz** (1942), primer largometraje en el que Alarcón aparece como decorador-jefe, y abarcó los siguientes films: **Eloísa está debajo de un almendro** (1943), **El clavo** (1944), **La pródiga** (1946), **Reina santa** (1946), **La fe** (1947), **La calle sin sol** (1948), **Mare nostrum** (1948), **El**

**beso de Judas** (1953), **La guerra de Dios** (1953), **Murió hace quince años** (1954), **La otra vida del capitán Contreras** (1954), **El canto del gallo** (1955), **La gran mentira** (1956) y **Camarote de lujo** (1957). Puede consultarse la entrevista realizada por Andrés Linares a Enrique Alarcón en *El decorador en el cine*. Enrique Alarcón, XIV Festival de

Cine de Alcalá de Henares, 1984, pp. 97 y ss., donde la misma idea queda expresada desde el punto de vista del decorador.



48

con una historia secreta (el asesinato, el cementerio, etc.). Con todo, nosotros nos detendremos en esta ocasión en un film que construye minuciosamente una atmósfera, si bien no de un modo tan evidente a simple vista como **El clavo**. Se trata de **Murió hace quince años** (1954).

Este film da comienzo con el embarque para la Unión Soviética desde Bilbao de los famosos niños de 1937. Entre ellos figura uno especialmente contestatario, de nombre Diego (interpretado por Francisco Rabal). Años más tarde, este niño, educado en el comunismo y bastión de la propaganda y la agitación en Europa, recibe, después de sus trabajos para el Partido en Turín, un difícil encargo, una prueba calificatoria, que habrá de convertirse en itinerario de regreso: presentarse ante su padre, cuyo recuerdo se ha disipado ya, y contribuir a desvelar los planes de la represión franquista de la que don Diego Acuña forma destacada parte. Diego, pues, vuelve a casa.

Y es aquí donde el móvil narrativo se traduce en una minuciosa puesta en escena y donde la iluminación del espacio insufla vida a los objetos, al decorado. Procedente de un mundo «deshumanizado» donde se leen y repiten mecánicamente consignas contra la familia, el protagonista atraviesa —literalmente— una iniciación a través de los espacios. Pero iniciación que sólo se origina a partir de una carencia. Carencia de familia que es, según el film, carencia de calor.

Núcleo semántico del film, la familia adquiere toda una escenografía cálida y amorosa. Los objetos irradian sentimiento, están depositados junto a la mesita de noche, junto a la cama, en el comedor, como embargando a este personaje que se extraña ante ellos. Por ello, precisamente, es significativa la acogida que el espacio paterno le da a Diego. Poco después del frío encuentro familiar en el aeropuerto, la cámara nos sitúa en el interior de la casa:



49

estamos en la habitación que pronto ocupará Diego. La criada ultima los detalles. Valiéndose de los movimientos de esta viejecita, el aparato gira en panorámica y *travelling* para mostrar un universo abigarrado, cargado de presencias diferidas, repleto de metáforas: el crucifijo, siempre fotografiado en contradicción con el foco principal de la escena, con el fin de que se duplique en una sombra perfilada sobre la pared, el amplio retrato de la madre, ya difunta, que preside la salita. Un bello plano desde el espejo señala precisamente la dualidad, el fingimiento que el cálido espacio va a sufrir en los días venideros. Pero, al mismo tiempo, también insinúa cómo este espacio duplicado va a ser el lugar de un drama y de un callado aprisionamiento.

Diego, por fin, se presenta en «su» casa, observa el retrato de la madre, pero la cámara no revela su punto de vista, sino que se sitúa en la misma posición en que le había sido mostrado al espectador pocos segundos antes. Hay ya aquí un evidente deseo de inclusión, una corporeidad del decorado, una corporeidad del espacio. Este es el rasgo esencial, el encuentro esencial de Diego: el mundo de unos objetos que en su más lejana niñez le acompañaran y que todavía permanecen irreconocibles, apenas despertando un

49  
Murió hace quince años:  
Alfredo Fraile.



50

50  
Murió hace quince años:  
Alfredo Fraile.



51

51  
Murió hace quince años:  
Alfredo Fraile.



52

52  
Murió hace quince años:  
Alfredo Fraile.



53

sentimiento que se encuentra algo más atrás de la memoria. Ya lo hemos dicho, repitámoslo: es de un encuentro de lo que aquí se trata. El encuadre se halla, por tanto, siempre amueblado por unos símbolos que entran en choque frontal con Diego (el crucifijo, la foto de su madre, las de la familia, la cajita de música...), pero que también (y, no en menor medida) lo van apresando, lo cierran o, en otras palabras, desprendiendo amor (irradiación del objeto típico del melodrama), reclaman de él aquella parte dormida por las maliciosas consignas «comunistas» y lo abren a una nueva inscripción. Por ello, no se trata tan sólo de motivos ideológicos, sino de un trabajo de acolchamiento, de una demanda de regreso.

Un instante de la planificación revela con especial claridad aquello que decimos: Diego, en total oscuridad, registra el portafolios de su padre donde supone se encuentran los planes secretos que él debe interceptar. De pronto, en plena tarea, oye que alguien se acerca a la puerta, cierra el portafolios y se sienta tomando apresuradamente el primer objeto que encuentra a su paso. Su prima entra en la habitación y sin sospechar nada le espeta: «No reconocerás a nadie». Sin saberlo, Diego ha cogido un álbum de fotos de familia. Y, ahora, mientras su prima se sienta junto a él, una

luz resplandece en la casi absoluta oscuridad: es la blancura virginal del álbum, potentemente iluminado. Unas fotos pasan: enmarcadas en un blanco completo, esta triste serie de recuerdos familiares desfila ante los ojos de Diego como atrapándolo. Entre estas imágenes, una sutil cortinilla descorre de modo casi imperceptible el retrato de una mujer. Diego presiente inconscientemente a su madre. Sin embargo, ni por un momento las imágenes del álbum se encuentran incluidas en el mismo encuadre que los personajes. Antes por el contrario, una sutilísima alternancia muestra los rostros de los dos primos iluminados. Y, finalmente, un primer plano de Diego, primer plano que expresa su comprensión de las palabras de su prima: «Aquí, en esta casa, siempre había una voz recordándonos que...»

Una espléndida secuencia condensa el estupor de Diego ante el dispositivo escénico en el que ingresa: se trata del cumpleaños del muchacho. Aquí se hallan dispuestos, casi de modo obscuro, todos los temas de la humanización. Son signos que, para Diego, el cual desconoce el sentido humano del nacimiento y del cumpleaños, nada significan. Y, sin embargo, se tropieza con ellos: la pitillera del padre con su propio nombre grabado, el pavo, la tarta... Un hombre, sabiendo del regreso de Diego, acude a su casa y pregunta por su hijo. Una foto aportada por aquél es su único recuerdo. Diego niega conocerlo y el anciano, ligado al recuerdo, proyecta con sus débiles fuerzas algo que también ha acontecido con el padre de Diego: «Mientras yo no muera, él tiene que vivir». Y es que lo humano, lo que perdura es el recuerdo. El hijo en cuestión —Diego lo sabe— murió en la U.R.S.S. El padre, a pesar de todo, lo mantiene en vida con su recuerdo, con una foto de quince años antes.

En este espacio, pues, y con el peso creciente de esta escenografía se va a operar la reconversión de Diego: mientras sus encuentros con los cómplices están planificados en largos planos depurados que connotan frialdad, su estancia en la casa paterna está marcada por el detalle, el plano corto, el objeto de recuerdo clausurando los encuadres. He ahí la clave del film: ideas que se enfrentan al calor





54



57



55



58



56



59

54 **Murió hace quince años:**  
*Alfredo Fraile.*

55 **Murió hace quince años:**  
*Alfredo Fraile.*

56 **Murió hace quince años:**  
*Alfredo Fraile.*

57 **Murió hace quince años:**  
*Alfredo Fraile.*

58 **Murió hace quince años:**  
*Alfredo Fraile.*

59 **Murió hace quince años:**  
*Alfredo Fraile.*

humano como la consigna a la verdad profunda. Verdad ésta que en descarada ideología rima con los valores ensalzados por el franquismo: familia, religión, incluso represión (el padre, interpretado por Rafael Ribelles, es ni más ni menos que un militar destacado en la represión del régimen).

Y Diego construye su personaje en este espacio, debatiéndose entre un universo y otro, entre una escenografía y otra, entre el poblar un espacio de sentimientos y el depurarlo para convertirlo en abstracción de la consigna inhumana. Diego, por tanto, sufre esta tensión. La casa no es casa, sino hogar, las fotos no son imágenes, sino recuerdo, y todos los emplazamientos de cámara lo incluyen, lo implican escenográficamente en este mundo que él, sin embargo, todavía repudia. Esta inclusión progresiva, su entrada en el mundo amueblado de la familia va a ser lo relatado en el film. Y su fractura, la división, la tensión, tendrán su punto de máxima expresión en el modo de iluminar el rostro de Francisco Rabal <sup>21</sup>.

Del primer plano se trata. Primer plano en penumbra del rostro de Rabal en el aeropuerto mientras su padre lo abraza. Rodeándolo como en una pesadilla, el tono del uniforme oscuro lo ahoga. La cámara desciende hasta la odiada insignia del brazo: don Diego Acuña viste el traje militar. Primer plano fuertemente iluminado de Diego cuando yace junto a Irene, perdiendo el sentido del tiempo y del deber. Primer plano iluminado ante el álbum de familia cuando toda la escena se sume en la más completa oscuridad. Primer plano de Diego ante su prima en el momento más álgido de la duda. Su rostro, literalmente escindido en dos mitades, una iluminada, otra en total oscuridad. Elocuente conversación que acompaña al plano: «*Todo es tan confuso*», dice la prima. «*Esa es la palabra: confuso*», responde Diego. Incluso aquel bellissimo plano en el que Diego va a telefonar a su padre para conducirlo a una emboscada criminal. Su padre ya conoce la trampa, aunque se niega tenazmente a reconocerlo. El teléfono suena. El rostro vivamente iluminado de Diego describe sólo una rabiosa sombra que le cubre la



60



61



62

(21) En el curso de su entrevista con Iranzo en presencia de su propio padre, el rostro de Diego se ve iluminado por una luz intermitente, luz que —no es necesario decirlo— no emana de ninguna fuente de luz visible en la escena, sino que con gran intensidad sólo penetra en la escena para indicar la confusión en la que se sume el protagonista (engaño

a Iranzo, engaño al padre, situación casi kafkiana).

60  
**Murió hace quince años:**  
Alfredo Fraile.

61  
**Murió hace quince años:**  
Alfredo Fraile.

62  
**Murió hace quince años:**  
Alfredo Fraile.



63



64

65



63  
**Murió hace quince años:**  
 Alfredo Fraile.

64  
**Murió hace quince años:**  
 Alfredo Fraile.

65  
**Murió hace quince años:**  
 Alfredo Fraile.

boca, que la torna irrepresentable en el momento en que de ella nace el instinto de parricidio. Hay, por último, espléndidamente representada, una intensidad del trayecto de un rostro a través de la sombra en el paseo final de Diego. Paseo nocturno éste por calles desiertas, iluminadas con los fuertes focos situados siempre detrás de las esquinas. Pero más intenso que las calles es este primer plano del casi parricida que se debate, ya fuera de la calidez de su decorado, en una depurada y abstracta serie de callejones madrileños. De ahí que hayamos hablado de la función de iluminar el primer plano de un rostro.

En esta secuencia situada casi al final del film a la que aludíamos poco más arriba se produce de nuevo el encuentro del rostro con el objeto. En la profunda oscuridad de la noche, Diego duda, se sienta a fumar un cigarrillo y, de repente, algo resplandece en la nocturnidad del ambiente y de su alma: los cigarrillos de la pitillera regalada por el padre. En este instante, Diego, que había rehusado llamarle jamás padre, lanza a voz en grito esta palabra censurada a fin de advertirle del peligro. Es la reconversión. Lo golpeará, sufrirá los disparos que le hacen pagar la deuda inmensa y asesinará, a pesar de todo, al capitoste comunista. Con esto, Diego ha logrado paliar su pecado: «*Deberéis tener mucha paciencia conmigo*», dice cuando se recupera de las heridas». Y es ahí, rodeado de las blancas sábanas del hospital, cuando Fraile inserta un primer plano del rostro de la prima casi literalmente extraído de una actriz hollywoodense. Pero —quede claro— sólo en este instante que cierra el relato.

¿Qué hay de Aguayo? ¿Cómo capta el que ha pasado a la fama como mejor fotógrafo de actrices el primer plano, sus laberintos, el drama a que sirven? Ejemplos de dos films tomados casi al azar pueden servir para ilustrar su tratamiento del rostro. En primer lugar, **Locura de amor** (Juan de Orduña, 1948). En este film tomemos dos rostros: el de Aurora Bautista y el de Sara Montiel. El primero de ellos, pensativo, iluminado mediante un tono abstracto que lo realza y separa del resto del encuadre, mientras escucha una



66

música flamenca que lo invade de pena, que le remite a la infidelidad de su marido. El delirio se apodera de ella. Un *travelling* se aproxima a este rostro al tiempo que, en la banda sonora, ya se dejan oír las voces de antaño. El segundo, el rostro de Sara Montiel, reina mora que lleva el odio en su cuerpo y pide a gritos venganza. Este rostro, con todo no aparece marcado por las sombras, impregnado de un gesto connotador por parte de la fotografía. Un rostro que no se tiñe de historia, que no sufre. Antes por el contrario, se trata de un rostro prístino, puro: no es el rostro del personaje, es el rostro de la actriz.

Segundo ejemplo: **La Lola se va a los puertos** (Juan de Orduña, 1947). La Lola, dedicada toda su vida a un solo amor —el arte—, descubre que está enamorada de alguien de carne y hueso. Un largo plano se detiene en su rostro mientras el diálogo que mantiene con su acompañante a la guitarra prosigue bajo la forma de la alternancia: «*Fue la noche —dice—, la luna, mi soledad ¿qué sé yo?*» El plano, de noche, con el rostro iluminado permanece largo rato hasta que funde en negro.

No puede extrañarnos esta captación del rostro de la actriz fuera de todo conflicto, fuera de toda emanación de la historia, casi situada en las antípodas de esos rostros sufrientes desvelados por Fraile. El mismo Aguayo responde: «*Naturalmente, he cuidado la iluminación de los rostros, especialmente los de las actrices, pero para la fotogenia femenina la base de la iluminación es la altura a la que se sitúan los focos, que ayuda a disimular las ojeras y algunos surcos que pueden apuntar*»<sup>22</sup>. Incluso si pudiera extrañar el hecho de que Aguayo fuera discípulo de Guerner<sup>23</sup>, su filiación es en el fondo muy contradictoria, pues insiste en un maestro no menos importante en su formación —Ted Pahle—, añadiendo la consciencia de que se trata de dos modelos, dos estilos opuestos<sup>24</sup>.

## 5. En torno a la llamada foto «realista»: realismo, mirada y dirección de actores

Si bien es necesario admitir que las clasificaciones suelen ser cuando menos equívocas al hablar en términos históricos,

66  
**La Lola se va a los puertos:** José F. Aguayo.

(22) «Arte Fotográfico», núm. 261, septiembre, 1973, p. 1186.

(23) Aguayo comenzó trabajando de foto fija para **Morena Clara**.

(24) En «Arte Fotográfico», ya citada, p. 1185, compara el propio Aguayo los métodos de uno y otro maestro y distingue el carácter europeo, barroco, con mucha luz, contrastes y toques de Guerner frente a la procedencia de la comedia brillante de Pahle, quien recurre a una iluminación muy repartida, como si la luz entrara por las ventanas.

(25) En este film, primero de Antonio del Arno y primer guión de Manuel Mur Oti, el cargo de operador-jefe recalca sobre M. Berenguer. Su ausencia imprevista hizo posible que Mariné asumiera dicha responsabilidad. El mismo señala en una entrevista para «Arte Fotográfico» (octubre de 1973, p. 1340) que, pese a este hecho, rodó dos filmes

posteriores como segundo operador (**Botón de ancla** y **La manigua sin Dios**).

(26) El paso siguiente, desde un punto de vista técnico, será el logro de rodajes en interiores naturales. Pero este fenómeno viene ya unido al uso de películas mucho más sensibles y a otros fenómenos tan relevantes técnica como esté-

ticamente: rodaje cámara en mano, influencia de Raoul Coutard. Un hombre representa emblemáticamente este viraje en el cine español: Juan Julio Baena, cuya carrera comienza precisamente en 1959.

parece, con todo, un hecho que hacia 1950 una nueva generación de operadores-jefe viene a sustituir (o, mejor, superponerse) a la de los ya consagrados antiguos discípulos de Guerner (Paniagua, Fraile, Aguayo). Revisando las filmografías de los operadores del cine español, se localiza con facilidad la primera responsabilidad completa en largometrajes de Antonio L. Ballesteros en 1950 (**Sangre en Castilla**, de Benito Perojo), la primera de Francisco Sempere en 1952 (**Hermano menor**, de Domingo Viladomat), el debut como primer operador de Juan Mariné en 1947 (un episodio del film **Cuatro mujeres**, de Antonio del Amo)<sup>25</sup>, el de Alfonso Nieva en 1948 (**El duende y el rey**, de Alejandro Perla), etc. Sin atenernos a fáciles periodizaciones, otra serie de factores relevantes permite deducir un notable giro en el tipo de fotografía respecto al período anterior sin por ello imponer una sucesión lineal. Por una parte, la posibilidad técnica de rodar de forma generalizada en exteriores reales, con luz, mientras los interiores seguían siendo de estudio<sup>26</sup>; por otra, el influjo ya indicado que en nuestro país provoca el cine neorrealista que de algún modo ha dejado ya huellas en toda Europa.

Este último dato merece ser retenido. La primera Semana del Cine Italiano, celebrada en Madrid del 14 al 21 de noviembre de 1951, ponía ya de relieve el interés creciente por el cine neorrealista en nuestro país, la necesidad de «quitarse las barbas» y volver el rostro hacia la realidad social. Poco importa que la estética neorrealista sea o no mayoritaria, lo cierto es que si bien no puede verse en esta celebración el punto de arranque de un interés que sin duda ya existía, sí al menos representa un rasgo emblemático de aquél. José María García Escudero, defensor de este «cine social», detecta con acierto en su célebre texto la creciente influencia de un cine que no da la espalda a la realidad, sino que, por el contrario, pretende hablar de ella<sup>27</sup>. Ahora bien, este paralelismo entre vuelta temática a la realidad y retorno a los exteriores de rodaje no es de por sí mecánico. Si el neorrealismo italiano, desde el instante de la Liberación, estimulaba un deseo de «mirada» distinta, más cercana a lo real, que no sólo era analizable desde su relación con él, sino

sobre todo desde las propias características de dicha mirada que hacía posible este nuevo vínculo, el «realismo» español resulta mucho más contradictorio, dificultoso, incluso por razones de índole directamente política.

De lo anterior se desprende que, privado de una posibilidad real de denuncia, el cine español captó aquello que de más decorativo tenía el neorrealismo italiano: no una mirada menos marcada, más libre, un encuentro más azaroso con lo representado, sino un ambiente. Podríamos hablar de «neorrealismo ambiental», ficción fuerte, estructura narrativa clásica, pero ambientes naturales, regreso al presente de posguerra<sup>28</sup> y rodaje en exteriores. No es extraño que en este contexto lo que sí cupiera sin cortapisas en la adopción retórica y descafeinada del neorrealismo italiano fuera un tipo de fotografía que se enfrentara a nuevos objetos, a nuevos cuerpos y que estableciera un pacto siempre precario entre desvelar su grano y supeditarse a las estructuras narrativas más tradicionales. Porque, paradójicamente, en el neorrealismo la fotografía estrecha su relación con la puesta en escena: es de una mirada distinta de lo que el neorrealismo habla. Incluso en las más fáciles declaraciones de sus artifices no hay que ver sólo un deseo programático de no añadir nada a la realidad, no hay que comprender un retroceso a un referencialismo ya falaz, sino, sobre todo, un empeño por construir una mirada menos direccionista ante la realidad. En otras palabras, el neorrealismo busca un nuevo encuentro entre mirada y mundo que implica de lleno a la cámara cinematográfica, a la puesta en escena y a la fotografía.

Si bien conviene partir de las condiciones señaladas en lo que respecta a la recepción del neorrealismo en nuestro país, no puede llegar a pensarse el extremo de que lo único neorrealista —o lo único realista, tanto da— en España fuera la fotografía. Una mirada atenta descubre la coincidencia en los mismos equipos de rodaje de los directores de fotografía recién citados y algunos representantes del viraje del cine español (José Antonio Nieves Conde y los artifices de las famosas «conversaciones de Salamanca», el dúo

(27) Estas manifestaciones, todavía distantes para García Escudero del cine realmente social cuyo paradigma sería **Surcos** (J. A. Nieves Conde, 1951), son ya numerosas a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta. El autor cita **Mariona Rebull** (1947), **Las aguas bajan negras** (1948), **Un hombre va por el camino** (1949), **Día tras día**

(Antonio del Amo, 1951), films, entre otros, donde se advierte el fondo social. De un modo impresionista, pero no sin acierto, describe igualmente otro tipo de films a los que denomina cine religioso-social (**Cerca de la ciudad**, Luis Lucía, 1952; **La guerra de Dios**, Rafael Gil, 1953) en donde de nuevo la temática social está en el ambiente, pero educadora-

dísima (*Cine social*, Madrid, Taurus, 1968, p. 271).

(28) Sabemos positivamente que el cine español de la posguerra se empeñó de un modo harto paranoico en forcluir todo el período sucesivo a la «victoria». Si incluso el cine de Cruzada se remontaba a períodos ya vetustos de la hazaña nacional (**Harka! Los**

**últimos de Filipinas**, etc.) o situaba la historia en un tiempo indiferenciado (**A mí la legión**) o concluía con el desfile de la victoria (**Raza**), el ciclo posterior de cine histórico auspiciado por CIFESA establecía tan sólo una alegoría intemporal del perdido imperio español y el género populista se convertía en puro folclorismo sin dato de fechación alguno. Lo

que minuciosamente se evacuaba de este cine era la posguerra, especie de fantasma innombrable al que sólo mediante la metáfora se podía —y raramente— aludir. A ello se unía la mezcla, no exenta de divisiones, del régimen franquista hasta el punto de que los cineastas, productores, guionistas, etc., no podían saber exactamente con

qué facción (falangistas, opusdeístas, militares sin más, etc.) iban a tropezar en cada caso y, en consecuencia, qué visión de la posguerra era la más plausible en cada momento. No carece de importancia que lo reprimido, incluso desde el espíritu optimista de los vencedores, comience a nombrarse, aunque ello se produzca bajo una evidente

Bardem-Berlanga). Por ejemplo, Sempere trabaja en cinco ocasiones para Berlanga <sup>29</sup> hasta 1962, ocupa el lugar de operador-jefe en dos de los tres films dirigidos en España por Marco Ferreri (**El pisito** —1958— y **Los chicos** —1959) <sup>30</sup>, y, en un corto período de tiempo (cuatro años) colabora con Nieves Conde en cuatro ocasiones <sup>31</sup> y —lo que es sumamente curioso— lo hace en el momento en que Nieves Conde se interesa por la temática social y sustituyendo a Aguayo, quien había colaborado repetidamente con el realizador durante los años cuarenta <sup>32</sup>. Incluso el propio Perera, autor de la foto de **Surcos**, era ya conocido por sus

colaboraciones con la escuela de Barcelona —Iquino como director e Iquino como productor, Antonio Sau, Juan Xiol, etc.—, que tendían a una foto mucho más realista y durante los años cuarenta (**¿Quién me compra un lío?** —1940—, **Una sombra en la ventana** —1944—, **Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario** —1945—, **¡Culpable!** —1945—, **El obstáculo** —1945—, **Aquel viejo molino** —1946—, **Borrasca de celos** —1946—). Estas coincidencias dan qué pensar, pues el deseo ya patente en nuestro país de viraje hacia el realismo abarca no sólo la búsqueda de lo social, sino la puesta en marcha de un dispositivo escénico

67



78

forma descafeinada y repleta de coartadas argumentales, ideológicas y también narrativas.

67  
**Hay un camino a la derecha:** Salvador Torres Garriga.

(29) **Calabuch** (1956), **Los jueves, milagro** (1957), **Se vende un tranvía** (1959, dirigida por Juan Esterlich con supervisión de Berlanga), **Plácido** (1961) y el episodio **La muerte y el leñador**, de **Las cuatro verdades** (1962).

(30) El tercero sería **El coche-cito** (1960), con fotografía de Juan Julio Baena.

(31) **Rebelión** (1953), **Los peces rojos** (1955), **Todos somos necesarios** (1956) y **El inquilino** (1957). La fotografía del film crucial de Nieves Conde —**Surcos** 1951— recaería sobre Sebastián Perera.

(32) **Angustia** (1947), **Senda ignorada** (1946), **Llega la noche** (1949) y **Balarrasa** (1950). Para este film Aguayo realizó la foto correspondiente a las escenas desarrolladas en el seminario de Salamanca, mientras Berenguer se encarga de las restantes. En su presentación a la película a propósito de su emisión en el programa **La noche del cine es-**

**pañol**, el mismo protagonista —Fernando Fernán Gómez— explica que durante el rodaje del film se comenzó a airear el influjo del neorrealismo. Incluso —aunque sólo quede para el anecdotario— una conversación de la película entre el empresario dedicado al contrabando y su amante hace explícita referencia a la moda de películas actuales neorealistas.

que lo haga posible. En otras palabras, si existe una evidente conexión entre la fotografía de Aldo Tonti, Robert Juillard, Ubaldo Arata y la captación de un universo crítico en toda su crudeza, si en estos artífices (realizadores, fotógrafos) del neorrealismo italiano se advierte la necesidad de superar las convenciones, las abstracciones, de la mirada acolchada hollywoodense, no puede extrañar, por muchas que sean las diferencias, que establezcamos el parangón entre este intento de volver a lo real por algunos realizadores españoles y la defensa explícita de una fotografía más realista, menos dirigista, que capte mejor el grano de los personajes, su materialidad, no poetizada, sino crudamente.

Un índice explícito lo tenemos en las declaraciones de Juan Mariné<sup>33</sup>: *«La fotografía ha de estar al servicio de la película, sin imponerse nunca como protagonista. Me acuerdo de **Otelo**, de Orson Welles, tan barroca, tan preciosista, que no me parecía verdad. Figueroa es sensacional, pero su exceso, digamos, de elaboración creo que no es del gusto de hoy»*. Esta idea o aquella otra apreciación respecto a la foto del «pasado», a la que se acusa de teatral, expresan con singular claridad no un apego a la realidad por parte de estos fotógrafos, sino el cualitativo desplazamiento en esta época hacia una noción distinta de verosimilitud.

Ahora bien, postular una foto realista nada quiere decir en sí, decir que la foto de los cincuenta es menos contrastada que la anterior no es más que una generalidad (véanse los episodios nocturnos de **Surcos** y **Balarrasa**, entre otros, para contradecirlo). El problema radica en que este tipo de foto, pese a sus grandes matices, dista mucho de un efecto documental. Si en muchas películas neorrealistas italianas, la calidad fotográfica se resentía en beneficio de su transparencia, la fotografía española de los cincuenta utiliza recursos liberalizadores de la mirada que, paradójicamente, conducen a un mayor cierre y control de la puesta en escena, particularmente en lo que se refiere a la dirección de actores. Un ejemplo puede servir de ilustración efectiva: la planificación en plano-secuencia para **Plácido**. En primer lugar, se advierte una preferencia por emplazamientos de

cámara que apuntan hacia una acentuada profundidad de campo (hacia unos fondos extensos); en segundo, la movilidad de la cámara es incesante. Ahora bien, la primera característica tiene la función de situar en la escena más de un grupo de actores, dispersar por el campo varios focos de atención y representación que serán minuciosa y rítmicamente tratados tanto desde el punto de vista visual como del sonoro; la segunda, pegada a los movimientos de los personajes, introduce un factor de desplazamiento narrativo en el constante cambio de focalización de unos personajes a otros. De este modo, lo que en principio no es más que un procedimiento de mayor flexibilidad de la mirada se torna aquí un rasgo de cuidado control de la interpretación y obliga al realizador a una minuciosa dirección de actores. Lejos del direccionismo de los planos-secuencia de Welles, también nos separamos de los continuos desajustes de la mirada en Renoir, pero distantes de una foto retocada, pictórica o teatral, no lo estamos menos del efecto documental. Contra lo que pudiera parecer, la estética del plano-secuencia no ha debilitado ni por un momento (antes bien, lo contrario) las responsabilidades de la dirección del film. El mismo Sempere lo confirma desde su posición de fotógrafo para el caso de **Plácido**. *«Para rodar estos planos-secuencia, en donde luego no se puede cortar ni intercalar nada, hay que saber mucho cine; saber muy bien lo que se quiere; marcar ya en el rodaje el ritmo de la interpretación y del movimiento de los actores. En una palabra, hay que poseer un completo dominio de todos los factores que entran en juego y tener una intención. En cuanto al método de trabajo, empezábamos por ensayar mucho, con la grúa, actores, luces. A las dos de la tarde estábamos en el plató y se iniciaban los ensayos. Unas cuatro horas después, hacia las seis, empezábamos a rodar...»* (subrayados nuestro)<sup>34</sup>.

Un aspecto queda, con todo, por tratar. Si más arriba afirmamos en un sentido genérico que la mayor parte de los directores de fotografía del cine español de los cuarenta proceden de la escuela de Guerner, por mucho que mantengan diferencias respecto al maestro, Emilio Foriscot

tas en las que sólo hay miseria.

(33) «Arte Fotográfico», octubre 1973, p. 1341.

(34) «Arte Fotográfico», núm. 270, junio 1977, p. 785.



68

representa un caso extraño dentro de este contexto (vide supra respecto a Perera). En efecto, ya a comienzos de la década del cuarenta, Foriscot se empeña en un tipo de fotografía que nada parece deber al trabajo de sombras manierista de Guerner. Incluso en sus declaraciones, Foriscot aboga por una foto realista en oposición a la «relamida» y «retocada» de Guerner y afirma que sólo comienzan a interesarle fotógrafos como Fraile, Paniagua y Aguayo cuando éstos se deshacen de la influencia de su maestro<sup>35</sup>. Preguntado por la moda de la foto realista no puede sino responder: «El cine realista cuando vino a mí yo ya estaba cansado de hacerlo. Siempre lo había hecho. Antes de ponerlo de moda los italianos, ésa era la forma que yo tenía

de interpretar la fotografía y de aplicarla en la práctica, aprovechando siempre las fuentes de luz natural y reforzándolas»<sup>36</sup>. El hecho de que Foriscot junto con Perera trabajaran para la escuela de Barcelona, especializada en series B, de rodaje más rápido y con menos presupuesto (un plano largo de Guerner podía llegar a ser costosísimo en tiempo y dinero), podría explicar técnicamente el uso, raro para la época, de una foto de iluminación repartida y basada en fuentes de luz naturales<sup>37</sup>, pero ello no excluiría en absoluto el carácter premonitorio de estos productos para los fotógrafos del cincuenta, formados, sin embargo, en otra escuela.

68  
Rodaje de Plácido:  
Francisco Sempere.

(35) «Arte Fotográfico», núm. 304, abril 1977, p. 519.

(36) *Ibidem*, p. 517.

(37) Lo mismo cabría añadir en lo que respecta a decorados naturales.

(38) «Arte Fotográfico», núm. 268, abril 1974, p. 512.

(39) Si Berenguer se formó, al menos en parte, en Alemania trabajando en un laboratorio fotográfico en Lindau, no por ello debe de olvidarse que cultivó precisamente en dicho laboratorio el género noticiario, siendo más tarde corresponsal de la Fox en Barcelona y Baleares. Entre otras cosas, Berenguer era ya en 1974 uno de los tres europeos que pertenecía como socio a la Ame-

rican Society of Cinematographers (junto a Louis Page y Giuseppe Rotunno) y, por demás, es el director de fotografía que más exitosa participación ha tenido en el cine internacional trabajando para Stanley Kramer, Anthony Mann, Nicholas Ray, Christian-Jaque, Alessandro Blasetti, Robert Parrish, Saul Swimmer, Giorgio Ferroni, etc.



## 6. *Nada*, la profundidad del campo y la versatilidad de Berenguer

Tal vez sea Manuel Berenguer el operador-jefe español más versátil del período que tratamos. Si la espléndida fotografía de Guerner, Aguayo, Sempere o Fraile se repite de film en film, Berenguer parece hacer depender la calidad de su imagen de las condiciones de cada película, incluso de cada secuencia particular. Y es que Berenguer defiende una transparencia fotográfica que debe ser interpretada correctamente: «*Pero su virtud principal (del fotógrafo) es que no se vea la foto. Que no digan nunca al salir del cine «¡Qué bonita la fotografía!»*, porque esto quiere decir que ha distraído la atención y no ha servido al tema»<sup>38</sup>. Pero hemos dicho que estas frases debían ser bien interpretadas. Ello significa que Berenguer no aboga por una foto neutra, absolutamente transparente, sino por una que contribuya activamente a la puesta en escena del film. De nuevo vemos aquí, aunque inexpresa, la reserva hacia Guerner<sup>39</sup>. Detengámonos en un curioso síntoma de la sensibilidad hacia las innovaciones estéticas a partir de un breve estudio de **Nada** (Edgar Neville, 1947).

Este film constituye una peculiar rareza en el cine español. Y ello porque su fotografía se hacía eco de algunas innovaciones ya investigadas unos años antes por un director y un operador perfectamente integrados. Nos referimos a Orson Welles y Gregg Toland. En efecto, es sabido que entre las rarezas de un film como **Citizen Kane** (**Ciudadano Kane**, 1941) figura su fotografía. Empleando un objetivo que acababa de hacer su aparición en el mercado (el 18,5, denominado también gran angular), podía lograrse una inusual profundidad de campo, desde el primerísimo plano hasta el infinito, al tiempo que dicho objetivo producía una considerable deformación de la imagen mediante una desmesurada ampliación de la embocadura del encuadre y un no menos exagerado acuse de las líneas de fuga. Este tipo de objetivo forzaba al mismo tiempo a iluminar con acusados contrastes el conjunto de la imagen y a cerrar los decorados por medio de techos artificialmente contruados<sup>40</sup>. En un

cine como el americano clásico, definido por una tendencia a la neutralidad de los significantes y un borrado de las marcas enunciativas, era fácil suponer que la fotografía de **Citizen Kane**, usando y abusando de tales procedimientos, contribuyera a hacer más perceptible la voz enunciativa que estaba llamada a exorcizarse. Este rasgo fotográfico se convertía, pues, no sólo en recurso esencial de la puesta en escena, sino también en procedimiento de *firma autorial*.

Con todo, **Citizen Kane** no se estrenó en nuestras pantallas hasta 1967 y es muy probable que ninguno de los artífices de **Nada** lo conociera. Lo que sí conocían sin duda es el estreno mucho más puntual de **The Magnificent Amberson** (**El cuarto mandamiento**, 1942, estrenada en Madrid el 8 de febrero de 1945)<sup>41</sup>, film en el cual todos estos procedimientos fueron igualmente utilizados por Stanley Cortez, si bien de un modo menos acentuado que en el anterior<sup>42</sup>. Lo cierto es que observando detenidamente ambos films y el de Neville-Berenguer, se advierten más concomitancias entre este último y el segundo dirigido por Welles que entre **Nada** y **Citizen Kane**. Si, por demás, tomamos en consideración, siquiera sea por detallar responsabilidades, las declaraciones de Edgar Neville en torno a la dirección de films en donde reitera la importancia central del guión y la dirección de actores, todo parece indicar que las implicaciones del trabajo fotográfico de **Nada** recaen prioritariamente en Berenguer, por más que dicho trabajo esté —como veremos— bien integrado en la puesta en escena<sup>43</sup>. Veamos, pues, cómo se realiza esta integración en el film.

En primer lugar, **Nada** da comienzo y concluye con una voz en *off* que indica el marco subjetivo en el que se va a desarrollar la percepción del film. Es la voz de una joven, Andrea (Conchita Montes), que relata: «*Llegué a Barcelona de noche. El gran rumor de la gente, la sensación confusa de la ciudad, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvían todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis sueños por desconocida*». Únicas palabras pronunciadas mientras la

(40) Los famosos techos de muselina de **Citizen Kane** así como sus decorados fueron contruados por Perry Ferguson, director artístico del film, aunque por razones burocráticas figurase en los títulos de crédito oficiales tan sólo como ayudante de Van Nest Polglase, jefe administrativo del departamento de arte de la RKO. Según establece con detalle

Robert L. Carringer (*Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barna, Ultramar, 1987), la responsabilidad del film recae en la articulación lograda por Welles entre su dirección y los trabajos de Toland y Ferguson.

(41) Juan Mariné, ayudante de Berenguer para la fotografía de **Nada**, confirmó oralmente esta idea declarando que el equipo técnico que trabajó en el film de Neville mantuvo sesiones de estudio sobre **El cuarto mandamiento**, inspirándose ampliamente en su concepción de la fotografía y del espacio escénico.

(42) Stanley Cortez era mucho menos audaz en sus experimentos fotográficos que Toland e incluso su carrera como director de fotografía era mucho más escasa al comenzar su trabajo con Welles, pues prácticamente había intervenido sólo en series B. Toland, por el contrario, amén de su considerable fama, ya había ejercitado este

tipo de fotografía en profundidad de campo, aunque de modo menos acentuado, en otros films entre los que destacaba **The Long Voyage Home** (**Hombres intrépidos**, John Ford, 1949) y que Toland rodó inmediatamente antes de **Citizen Kane**. Para observar la continuidad en este tipo de fotografía por Toland de modo menos marcado y de

acuerdo con las exigencias de otro notable investigador del espacio escénico en profundidad, puede verse **The Little Foxes** (**La loba**, William Wyler, 1941).



69

muchacha atraviesa el umbral de un patio barcelonés, esta voz se apaga durante todo el film. Sólo al final, una vez consumada la tragedia familiar en la que un hombre muere y otros dos miembros del hogar enloquecen, esta voz vuelve a irrumpir en la banda sonora relatando su despedida: «Preparé la maleta en un momento. Al bajar la escalera recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que la había subido por primera vez. Sentía de nuevo aquella ansiedad de la llegada, pero ahora ya no tenía las mismas ilusiones. Me marchaba sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor; de la calle Aribau no me llevaba más que lo que había traído: nada».

No es ocioso comenzar con estas citas porque sólo desde ellas, desde el riguroso punto de vista que parecen señalar, es comprensible el trabajo de la fotografía. En efecto, pues si esta voz en *off* no acompaña jamás al relato, no guía al espectador en sus impresiones es precisamente porque, acto seguido, se produce un sensible desplazamiento del punto de vista hacia la imagen. Andrea penetra en la casa y en su

interior, permanentemente en sombra, se ve sometida a un ambiente asfixiante y claustrofóbico que, más que la palabra, es la imagen quien debe revelar. De este modo, el ambiente claustrofóbico evocado por la narradora, aderezado por el sadismo en las relaciones familiares, los amores adúlteros, el contrabando y la violencia, se traducen en términos de puesta en escena en unas formaciones clausuradas de los planos, con techos muy bajos y siempre cerrados, con una casi inexistente entrada de luz en las habitaciones (la sala de estar en donde la familia de Andrea se degrada, la buhardilla de Román). Espacios clausos, pues, que, merced a la deformación óptica del objetivo 25 y a su profundidad de campo, pueden verse en su amplitud horizontal y vertical para configurar una imagen fuertemente hermética; imagen en la que Andrea se debate sin salida. He aquí cómo la asfixia del personaje está producida no por los espacios de referencia, sino por la configuración de los planos, esto es, no por el gesto de opresión evocado, sino por los techos que se ciernen sobre ella, por las sombras que la aprisionan, por un campo que no se abre hacia el exterior, hacia la luz, sino que se cierra sobre sí mismo.

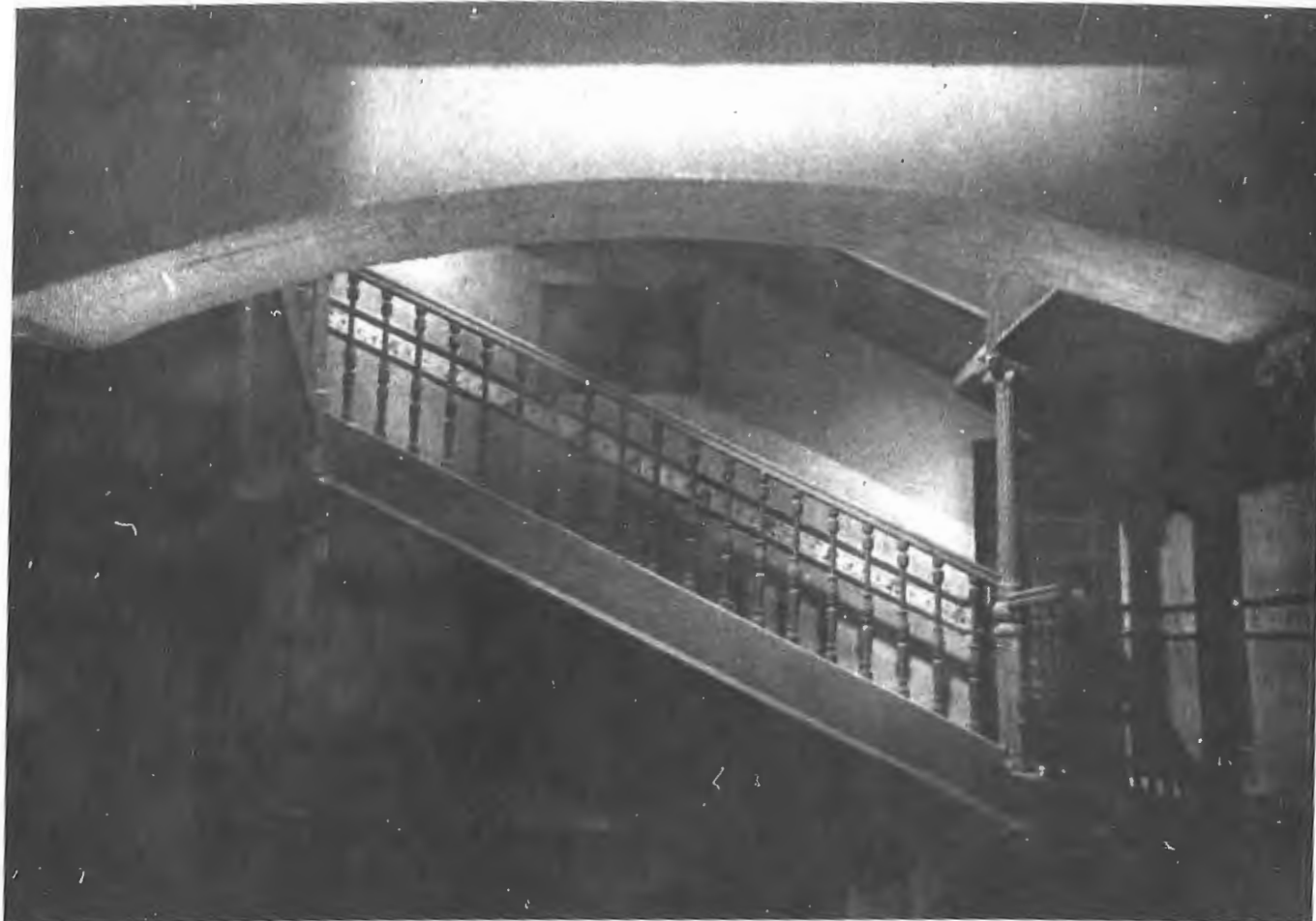
69  
Nada: Manuel Berenguer.

(43) Léanse desde esta óptica las aseveraciones siguientes: «Mi dirección ha sido, más que nada, dirección de actores. Creo que es la única que existe en realidad. Detenerse a examinar si un fundido encadenado es defectuoso, es de quisquilloso. Los fundidos, la luz y otros artificios son trabajos de laboratorio que están muy bien para los americanos,

poseedores de una técnica mecánica, pero no entre nosotros, que no tenemos sus medios» (declaraciones recogidas en *El cine de Edgar Neville*, preparado por Julio Pérez Perucha y editado por la XXVII Semana Internacional de Cine de Valladolid, octubre de 1982, p. 104). Un objetivo semejante —el 25— fue utilizado por Berenguer para el

film *La dama de armiño*, dirigido por Eusebio Fernández Ardavin en el mismo año con el fin —como indica con gran precisión Ricardo Muñoz Suay— de aproximar la visión del filme a la pintura del cretense en la que «no sólo hay superficie y forma, sino profundidad. Y una deformación dada, buscada, que nos perturba visiblemente. Berenguer

creó, con ese 25, un lenguaje plástico, con el que intenta reflejar un mundo visual, donde las líneas sufren aberraciones ópticas, que recuerdan aquel otro del pintor biografiado» (*La expresión cinematográfica en la obra de Manuel Berenguer*, en «Revista Internacional del Cine», núm. 1, agosto 192, p. 50).



70

Pero —se nos dirá— ¿qué hacer, sin embargo, con los espacios del exterior, con aquéllos que no representan la vivienda familiar, sino que actúan como vía de escape de la protagonista y que, en consecuencia, no son cerrados y sombríos? Ciertamente, hay tres series de espacios que contrastan con los hasta aquí señalados: los exteriores abiertos, los planos de la Universidad donde sigue sus clases Andrea y los de la casa de su nueva amiga Ena (María Denis). Todos ellos están fotografiados con el mismo objetivo, pero, a diferencia de los anteriores, aquí se advierte una entrada de luz mucho menos contrastada, una claridad que parece significar el dinámico contrapunto de los otros. En otras palabras, también aquí Berenguer ha sabido ofrecer en términos plásticos el enfrentamiento semántico que se produce entre los espacios toda vez que se recuerde el marco subjetivo en el que se inscribe el conjunto <sup>44</sup>.

Pero aquí se verifica una transformación sutil guiada por la historia. Son estos espacios abiertos los que nacen de un encuentro y de su desarrollo: la amistad entre Andrea y Ena.

Y, a fin de cuentas, son espacios engañosos en la medida en que serán reconvertidos más tarde al claustrofóbico de la familia merced a la intervención de Ena. En efecto, para Ena estos espacios son sólo la garantía de una confianza, la que le permita introducirse en la familia de Andrea, trabar relación con su tío Román y consumir una venganza largo tiempo deseada por el agravio que este hombre causó a su propia madre. No es casual, pues, que sea Ena la que sentencie el retorno a la buhardilla de Román y, ahora en presencia de la propia Andrea, desencadene el drama con la caída por las escaleras del hombre y su muerte inmediata. El retorno, pues, certifica el origen y la existencia de un único espacio circular que, como efecto metafórico, rodea a la protagonista. Los demás son lugares de paso y, como hemos visto, su captación fotográfica los ha marcado con idéntico objetivo, pero con distinta iluminación.

A pesar de todo, hablar de la profundidad de campo y del influjo de Gregg Toland o Stanley Cortez puede resultar equívoco por poco matizado. Sabemos que la planificación en

70  
Nada: Manuel Berenguer.

(44) En realidad, la duración actual del film (80') se resiente de un corte de 30' impuesto por la distribuidora CIFESA, a fin de reducir la atmósfera asfixiante que rodeaba al filme, presente también en la novela de Carmen Laforet del mismo título. Ello supuso la eliminación de diversas secuencias y personajes secundarios que reforzarían todavía

más la interpretación que hemos dado (*El cine de Edgar Neville*, ya citado, p. 50).



71



74



72



75

73



84

76



71  
**Nada:** Manuel Berenguer.

72  
**Nada:** Manuel Berenguer.

73  
**Nada:** Manuel Berenguer.

74  
**Nada:** Manuel Berenguer.

75  
**Nada:** Manuel Berenguer.

76  
**Nada:** Manuel Berenguer.



77



79



78



80

profundidad ya había sido utilizada por el mismo Toland, entre otros, para sus trabajos con William Wyler por ejemplo. Dos diferencias separan, sin embargo, la fotografía entre los films de este director y los de Orson Welles: mientras Wyler pide a Toland una iluminación neutra, lo menos marcada posible, Welles exige luces contrastadas, violentas y matizadas a la vez, «grandes masas de claroscuro hendidas por brechas de luz que él manejaba sabiamente con los actores»<sup>45</sup>. Por otra parte, el objetivo utilizado (vide supra). **Nada** se encontraría, pues, evidentemente del lado de Welles, pero no obsesionada por esta histérica emergencia de la enunciación<sup>46</sup>, su deformación óptica revierte en beneficio de la historia y de un punto de vista subjetivo que desencadena el relato y de este modo, pero sólo desde él, sella una confluencia del sentido opresivo del espacio con la iconografía e iluminación claustrofóbica.

Vamos a ilustrar a continuación la relación que se establece en **Nada** entre fotografía y puesta en escena tomando como ejemplo el instante en que Andrea entra en contacto con los conflictos que subyacen a las relaciones familiares de sus tíos. Emplazamiento en profundidad de campo que enfoca en primer plano de espaldas a Román con su silueta oscurecida. Al fondo, iluminado en contraste con este primer plano, una puerta se abre y entra Andrea. Esta se aproxima oblicuamente a cámara mientras el aparato se desplaza en panorámica siguiendo su movimiento y sacando de campo a Román justo en el momento en que introduce en él a Gloria, sentada a la misma mesa. Por medio de este emplazamiento se ha situado a Andrea entre ambos personajes, como guía de un desplazamiento, pero también como sujeto que va a vivir y construir su traumática relación familiar en los intersticios de los enfrentamientos entre aquéllos.

77 **Nada:** Manuel Berenguer.

78 **Nada:** Manuel Berenguer.

(45) La referencia es de André Bazin, quien advirtió agudamente estas diferencias en *William Wyler o el jansenista de la puesta en escena*, en *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1966, p. 152.

(46) Véase Jesús G. Requena, *La modernidad de Ciudadano Kane*, en «Contracampo», núm. 34, invierno, 1984.

79 **Nada:** Manuel Berenguer.

80 **Nada:** Manuel Berenguer.

Tras un corto desarrollo secuencial en el cual Román insulta e increpa a Gloria en presencia de Andrea, se produce un inusual *raccord* de 180° que varía al mismo tiempo la escala del plano <sup>47</sup>. Andrea, de espaldas a la cámara en plano medio largo; luego, Román; poco más lejos, Gloria. Al fondo, unas cortinas desde donde aparece Juan como entrando en un escenario. Con su entrada y pequeña detención se completa el cierre icónico de la imagen y se consuma el conflicto del film ante el estupor de Andrea que, por lo demás, permanece encerrada en este espacio y, al mismo tiempo, todavía en régimen expectante respecto a él. El film tratará de explicitar su progresiva alternancia entre la implicación y la testificación para concluir con un universo que la engulle.

Un ejemplo más que expresa con claridad cómo Berenguer afronta los hechos sin esquemas previos. Nos referimos a la célebre secuencia del viaducto en **Cielo negro** (Manuel Mur Oti, 1951). La protagonista (interpretada por Susana Canales) ha sido víctima de una cruel broma que le ha hecho creer en el final de su triste vida de solterona. No sólo su descubrimiento la sume en el desconsuelo, sino que a ello se une la repentina comprensión de que la muerte de su madre, única persona con quien ha compartido los años, está muy próxima. La muchacha acude al oculista: en una escena de oscuridad casi completa, sólo reluce un pequeño foco que apunta a su ojo. El médico le confiesa la inutilidad de los cristales: la pérdida de visión, la ceguera absoluta, es lenta,

81



86

(47) El desprecio de Neville por el *raccord* y la planificación de las secuencias es explícito en la multitud de desorientaciones espaciales y temporales que se producen en sus filmes. Caso explícito en donde los desajustes de planificación abarcan toda la gama de puntos de vista (incluyendo un *flash-back* mentiroso) es **El crimen de la calle Bordadores** (1946).

(48) En «Radiocinema», núm. 77, mayo 1951, Berenguer comenta los problemas de rodaje de esta secuencia. Como dato del anecdótico, recuérdese que la dificultad fundamental estribaba en la filmación del agua, su uniformidad al caer y la sincronía del movimiento de la cámara con el personaje y con los camiones que transportaban el líquido.

Explica Berenguer que, pese a haber resuelto todo esto, el rodaje con luz muy débil hacia imposible que el agua impresionara en la película, al no recibir contraluz. El propio director de fotografía ideó, entonces, emblanquecer el agua mediante una disolución de leche condensada. Así, al perder su transparencia, pudo el agua ser fotografiada.

81  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

82  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

83  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

84  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

85  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

pero inevitable. Mientras el doctor pronuncia estas palabras, el foco se ha descentrado: el rostro de la joven se halla en sombra. Este es el golpe de gracia. A continuación, la salida a la calle la hará tropezar azarosamente con un ciego, brutal premonición de su seguro futuro, por medio de una anticipación sonora (la voz del ciego), la vuelta a casa le indicará desde las escaleras, de nuevo por sonido *off* (plegarias del velatorio), que ya es huérfana. Desesperada, corre por las calles hasta el viaducto. El cielo está completamente negro y llueve torrencialmente. Sube a la balaustrada del viaducto y un terrorífico plano muestra su espalda casi precipitándose al abismo. Por última vez, un *raccord* sonoro descubre la hora en el campanario; como

alertadas por este sonido, todas las iglesias hacen tañer sus campanas, entre ellas la catedral. Y es aquí donde comienza un enorme *travelling* de 500 metros sin corte alguno desde el viaducto hasta la catedral. Precisamente en la inexistencia de este corte, exigida por Mur Oti, en la continuidad de esta mirada que, sin interrupción, lleva desde la desesperación hasta el milagro, radica la genialidad del plano. Una lluvia incesante, la noche, un intento de suicidio y un largo itinerario que concluye en las grandes puertas de la catedral. No en vano el plano siguiente, en fortísimo picado y ya desde la antesala de la iglesia, señala la presencia «divina», la consumación del milagro<sup>48</sup>.



82



84



83



85

87



86



89



87



90



88



91

86  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

87  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

88  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

89  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

90  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

91  
**Cielo negro:** Manuel Berenguer.

(49) Véase Jean Mitry, *Historie du cinéma*, vol. 5, Paris, Editions Universitaires-Jean Pierre Delarge, 1980, p. 7.

92  
**La niña de la venta:** Manuel Berenguer.



## 7. Coda

Al comienzo de nuestra exposición, señalábamos la existencia de un límite objetivo hacia 1960 cuya amplitud era mucho más que nacional. Convendría detenerse un poco más en ello si bien no es el objeto central de nuestro trabajo. Desde la reestructuración de los estudios hollywoodenses después de la revolución sonora hasta 1960 no hay en el campo técnico innovación alguna que modifique sensiblemente las coordenadas fotográficas. Es cierto que se logran películas más sensibles, micrófonos más sensibles<sup>49</sup>, objetivos de focales más cortas (F. 16 y F. 18) que hacen posible más profundidad de campo, etc. Sin embargo, la revolución técnica fundamental acontecerá allá por los años

1958-1960 con la desembocadura de una serie de innovaciones tales como la generalización del *zoom*, la grabación magnética y el uso de cámaras portátiles, bajo la influencia del reportaje televisivo. No es, con todo, de una revolución de tipo técnico de lo que aquí se trata. Paralelamente a estos hallazgos, y una vez debilitada la credibilidad del modelo clásico hollywoodense, las escrituras modernas harían su ostentosa aparición en el panorama cinematográfico. Bajo las formas, siempre heterogéneas entre sí, del cine *underground*, de la *nouvelle vague*, del *free cinema*, del cine directo... penetramos, de un modo todo lo contradictorio que se quiera, en un universo visual tecnológica y estéticamente distinto. He aquí, pues, las razones de nuestra detención histórica.





93

Un notable ausente ha creado el vacío en estas páginas: el color. No se debe al azar. El procedimiento de Technicolor tricromo estaba ya dispuesto desde 1931 por J. A. Ball y fue, de hecho, el único modelo utilizado durante los años treinta y el más frecuente hasta 1950<sup>50</sup>. No obstante, otros procedimientos ocuparon el mercado, dado que la patente del Technicolor era carísima y, como resultado de ello, cada país busca métodos propios, incluso en el interior de Estados Unidos. En España, el Cinefotocolor fue el procedimiento con el que se rodaron algunos films a comienzos de los cincuenta. Sin embargo, las películas se deterioraron y

actualmente no se conserva más que un film en este color gracias a un contratipo sacado por Eastman Color posteriormente: **La niña de la venta**, de Ramón Torrado. Por otra parte, cuando este último procedimiento —Eastman Color— se comercializó (1952, aunque creado en 1949), logrando una imagen mucho menos plana que el Technicolor, fueron pocas las incursiones de los fotógrafos españoles en él. Y, sobre todo, al desconcierto universal se vino a añadir esta contradicción ya señalada en otro lugar entre una imagen tendente a la expresión pictórica, de atmósfera, y un modelo de producción que imitaba crecientemente el estilo

93  
El último cuplé: José F. Aguayo.

(50) En un principio, el Technicolor era un procedimiento aditivo bicromo que fue presentado en el Aeolian Hall de Nueva York en 1916. Posteriormente, sufrió una serie de transformaciones que dieron como resultado la tricromía.



94

americano. La fotografía española, al menos en lo que a la escuela de Guerner se refiere, se vio arruinada por la generalización del color. Un explícito ejemplo lo representa el cambio de actitud de un fotógrafo como Alfredo Fraile. En efecto, preguntado en 1948, rechaza por completo el color; en 1973, ya un poco a deshora, responde: *«El color ha venido a eliminar muchos juegos de luces y ambientes. Estuve en Alemania estudiando el color en la casa AGFA, porque hubo una época en que se decía que para el color bastaba con iluminar el plano, que el color modelaba por sí*

*mismo, que no era necesario el contraste, pero esto no es así, y ha habido un momento en que las películas en color se volvían a iluminar con el contraste, como en el blanco y negro»*<sup>51</sup>. Incluso, por arriesgarnos en un período que no nos compete, podríamos decir que el mismo Juan Julio Baena, pionero de una fotografía moderna, marcada por la mayor sensibilidad de las emulsiones, la ligereza de los aparatos, el uso de la cámara en mano, etc., todavía da muestras de incomprensión y falta de ductilidad cuando utiliza el color. Pero esto ya es harina de otro costal.

94  
**Amanecer en Puerta**  
Oscura: Cecilio Paniagua.

(51) «Arte Fotográfico», núm. 260, agosto 1973, p. 1038.



**Francisco Llinás**

# **Directores de fotografía del cine español**



**Filmoteca Española**

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales  
Madrid, 1989

Con la colaboración del  
**Centro de Arte Reina Sofía**

## Sumario

11	<b>Agradecimientos</b>	324	<b>Confesiones de un operador. Entrevista con Juan Pacheco «Vandel»</b>
13	Introducción	329	<b>Macasoli, decano de la cámara. Entrevista con Agustín Macasoli</b>
21	<b>Elementos para una historia de la fotografía en el cine español</b>	335	<b>Entrevista con Enrique Guerner</b>
		339	<b>Entrevista con Cecilio Paniagua</b>
		346	<b>Entrevista con Francisco Sempere</b>
22	<b>La larga marcha</b> , Julio Pérez Perucha		
56	<b>Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50</b> , Vicente Sánchez-Biosca	355	<b>Diccionario biofilmográfico de los directores de fotografía del cine español</b>
92	<b>Nuevo Cine Español: tiempo de renovación</b> , Luis Enrique Torán		
118	<b>La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española</b> , Jesús González Requena	356	<b>Abreviaciones</b>
		357	<b>Directores de fotografía españoles</b>
		535	<b>Directores de fotografía extranjeros</b>
167	<b>Hablan los directores de fotografía españoles</b>	549	<b>Índices</b>
168	<b>Entrevista con Alfredo Fraile</b>		
180	<b>Entrevista con Manuel Berenguer</b>	551	<b>Índice Onomástico</b>
200	<b>Entrevista con José F. Aguayo</b>	557	<b>Índice de películas</b>
212	<b>Entrevista con Juan Julio Baena</b>		
228	<b>Entrevista con Luis Cuadrado</b>		
248	<b>Entrevista con José Luis Alcaine</b>		
270	<b>Documentos</b>		
272	<b>El operador, el aparato y la fotografía</b>		
276	<b>Los cameramen en el frente</b>		
280	<b>El Cinefotocolor:</b> Cinefotocolor, primer procedimiento español de película cinematográfica en color El Cinefotocolor comparado con otros procedimientos de color		
288	<b>La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer</b>		
293	<b>La técnica y el arte de la cámara</b>		
296	<b>El color adicional</b>		
302	<b>Notas sobre dos películas:</b> <i>Los golfos</i> <i>El cochecito</i>		
307	<b>Mi experiencia del color</b>		
314	<b>Por una mayor libertad de cámara</b>		
318	<b>Un veterano del cine español. Entrevista con Alberto Arroyo</b>		