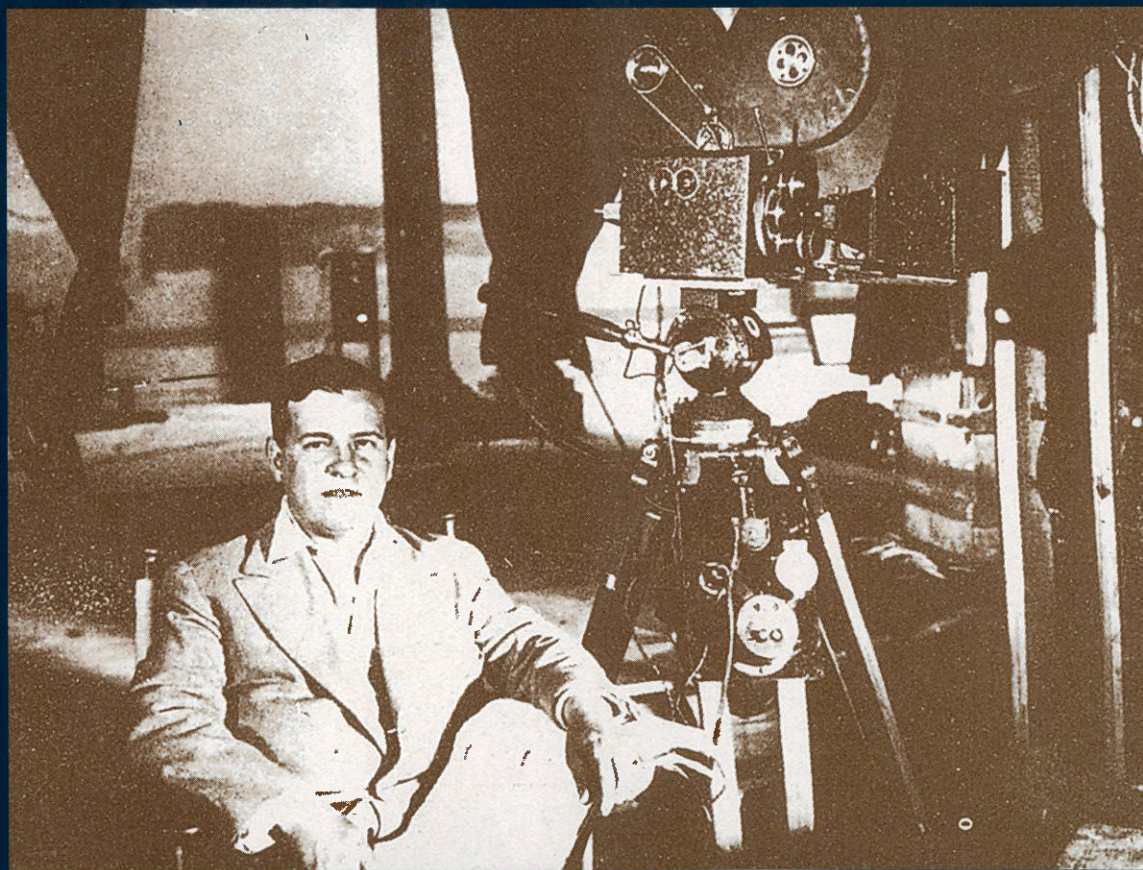


Ramón Navarrete-Galiano

Francisco Elías

Escritor de cine



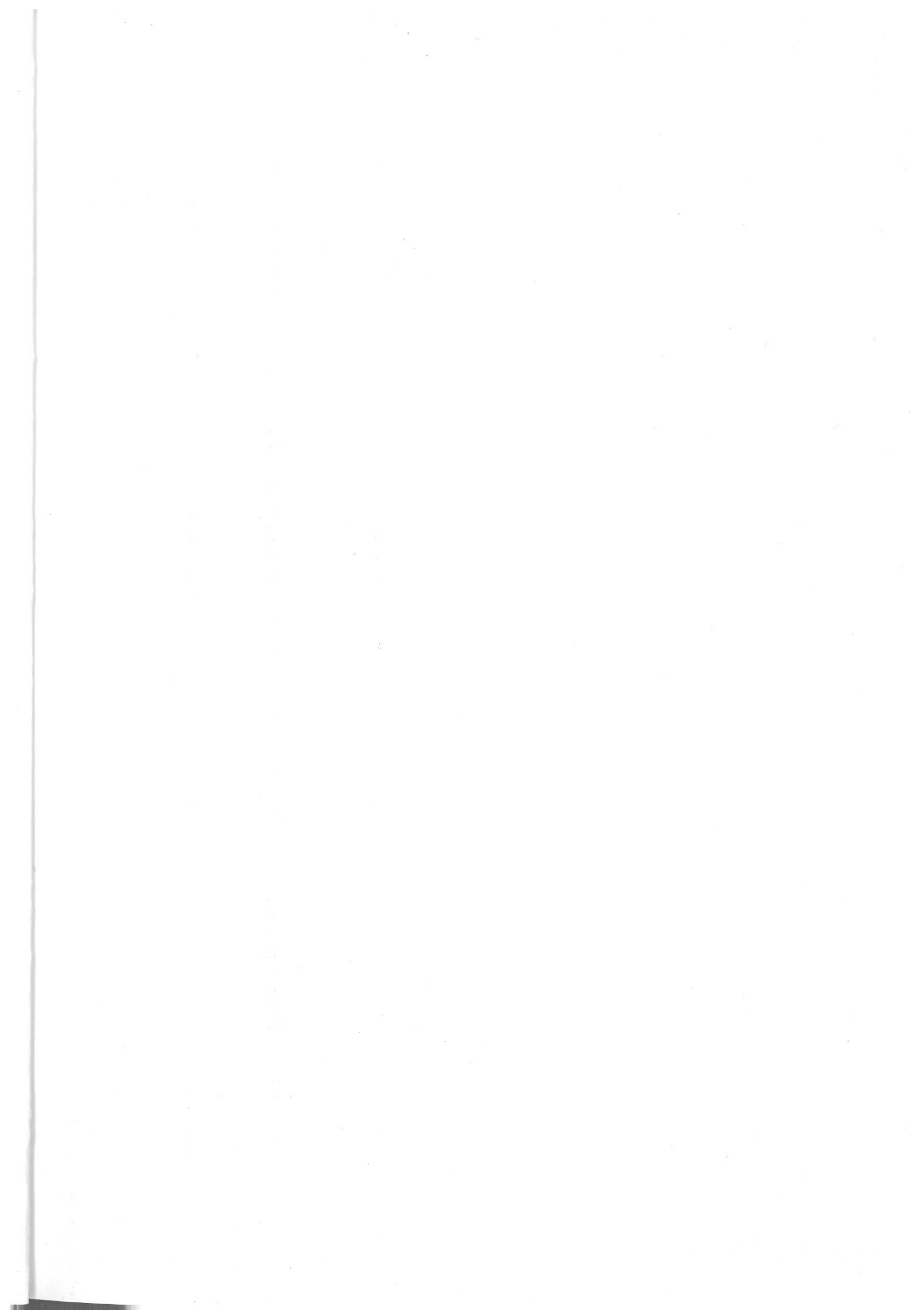
5



Fundación
EL MONTE



Ramón Navarrete-Galiano, nació en Orihuela (Alicante), vive en Andalucía desde 1990 y reside en Sevilla, desde 1996. Periodista y escritor. Doctor en Cine y Literatura, por la Universidad de Murcia. Profesor de Comunicación Audiovisual. Tiene en su haber diversas publicaciones y prepara la edición de su tesis doctoral sobre las adaptaciones cinematográficas de Pérez Galdós.



010977892

791.451

Eli

3



Francisco Elías

Escritor de cine

21020152

FUNDACIÓN EL MONTE

Presidente de la Caja de Ahorros El Monte

José María Bueno Lidón

Presidente de la Fundación El Monte

Ángel M. López y López

Vicepresidente de la Caja de Ahorros El Monte

Mario J. Jiménez Díaz

Director General de la Caja de Ahorros El Monte

Juan Pedro Álvarez Giménez

Secretario de la Fundación

José Manuel Giménez Fernández

Director de la Fundación

José Villa Rodríguez

Coordinador de la Fundación en Huelva

Manuel Banda Rodríguez

Autor

Ramón Navarrete

Cuidado de la edición y maquetación

Luis Carlos Barrero

Fotografías

Filmoteca Española

Herederos de Francisco Elías

Archivo privado del Autor

Dep. Legal: SE-3893-2002

ISBN: 84-8455-075-3

*A mi padre, Ramón Navarrete,
que ha sido y es, ejemplo cercano
y certero de un hombre bueno, en el buen
sentido de la palabra bueno.*

AZAR Y AGRADECIMIENTOS

El azar, esa circunstancia fortuita, que mueve el mundo, me llevó un buen día a saber de Francisco Elías, un onubense, del que conocía algunas de sus obras, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), *María de la O* (1936), pero estas no las relacionaba yo, con el nombre del director y guionista. El azar, otra vez, hizo que una lluviosa tarde de otoño en Madrid, me encontrara con un libro sobre Elías, en la Filmoteca Española, en pleno barrio de Lavapies. De nuevo, un encuentro inesperado me puso frente a este hombre, y ahí sí que se abrió el apetito por conocer quien era, que hizo y que fue, como los Infantes de Aragón de Jorge Manrique, de este creador.

Y así se construyó este trabajo, donde el tesón, y unas gotas de azar, otra vez, hicieron que me encontrara con la que fue la familia de Elías en sus últimos 30 años, la familia Alcañiz. La heredera única de ésta, Yolanda Alcañiz, me permitió acceder a las memorias de Elías¹, sus guiones inéditos, fotografías y documentación. Además, Yolanda Alcañiz, en su generosa colaboración, compartió conmigo algo más valioso, los recuerdos de "don Francisco", como le llamaban en aquella casa, que cuelga del Parque Guell. Gracias Yolanda, por tu colaboración, charla y generosidad.

Desde luego el azar no ha sido el que ha posibilitado culminar la publicación de este trabajo, sino la decisiva participación de la Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla, El Monte, que creyó y alentó desde el principio este proyecto.

Vayan pues desde aquí el agradecimiento a la Fundación El Monte por apoyar esta idea, y también al azar, que tantos nombres y personas, para enriquecerme, ha puesto en mi camino, en este caso el de Elías, que ya forman parte de mi intrahistoria.

Ramón Navarrete-Galiano

¹Documento que será el que utilizemos, para dar voz propia a Francisco Elías.

INTRODUCCIÓN

La memoria es la más desagradecida de los valores de la humanidad, aún más si a ésta la acompañamos del paso del tiempo, que hace que nombres, acciones o labores, queden sepultadas por losas de olvido y lápidas de ingratitud.

Un nombre como el de Francisco Elías, apenas dice nada a los cinéfilos actuales y sin embargo este hombre fue uno de los más destacados de la industria cinematográfica española, en sus inicios.

Francisco Elías Riquelme fue un pionero, entre los pioneros, ya que formó parte de la naciente industria hispana del cine, pero también contribuyó a su modernización, con la primera película sonora realizada en España, y a su implantación y consolidación, con la creación de los primeros estudios cinematográficos.

Junto a ello un encomiable e ingente trabajo como director y guionista, además de su vinculación con otras facetas del cine, como la de rotulista u operador.

Sin embargo, hoy apenas nadie recuerda algo de él, pese a que en las historias del cine español se insiste en su trabajo y se reconoce su trayectoria.

Elías Riquelme, un onubense que nació en 1890, es sin ningún género de dudas, un nombre, con mayúsculas, de la historia del cine español. Este libro trata de rescatar, de entre los derribos del olvido y la desmemoria, su labor y trabajo, para darlo a conocer al público, y reconocer en Huelva y Andalucía, uno de los nombres más preclaros de nuestra labor creativa.

VIDA DE FRANCISCO ELÍAS

Francisco Elías Riquelme nació en Huelva en 1890 y con siete años de edad se trasladó a Barcelona, junto a su numerosa familia (compuesta por siete hermanos, de los que la mayor fue la única mujer, María). Su padre había obtenido una plaza de maestro nacional en la Ciudad Condal y hasta allí se desplaza este clan andaluz, al igual que otros tantos de aquel entonces.

Elías se forma sus primeros años en Barcelona, recibiendo una buena educación, pero no apuntaba maneras de seguir la carrera del padre.

Al contrario, ya desde chico, demostró interés por el cine, por lo que iba a ser su trabajo, su "modus vivendi", y su plena vocación a lo largo de su vida. El cine despertó atención y expectación en este joven, por ello jamás olvidó la primera proyección que contempló en una pantalla cinematográfica. La visión de la película que presencié, permaneció indeleble en sus recuerdos. Aquel niño, quedó prendado de aquella espectacular imagen, que desde luego fue y es el cine. Más todavía, si cabe, en los inicios del cinematógrafo, donde el público quedaba maravillado y hasta consternado por aquellas proyecciones.

Francisco Elías, mantuvo vivo el recuerdo del primer momento en que encontró su gran pasión. Esa huella permaneció siempre y el propio Elías cuenta en sus memorias como tuvo lugar aquel encuentro:

En el trasfondo de mi memoria guardo dos recuerdos que con el tiempo se han ido acoplando hasta el punto de que no puedo evocar el uno sin que surja el otro inmediatamente. Uno, es la visión de la primera película que presencié, en mi vida en el año 1898, en un barracón situado al pie del monumento de Colón, en Barcelona.

En la primera década del siglo XX Barcelona, y España en conjunto, no son los lugares más aconsejables, para hacer cine. No existía industria, pero es que tampoco había medios, ni mucho interés.

Por ello los hombres y mujeres de cine de aquel entonces se desplazaron hasta donde se fabricaba aquel nuevo sueño. Estados Unidos, con Hollywood, a la cabeza, y Francia, con los estudios de Joinville-le-Pont, eran los dos principales focos de la industria cinematográfica.

Es poco conocida aquella época, pero directores como Florián Rey, Edgar Neville o Benito Perojo, guionistas como José López Rubio, o actores como María Fernanda Ladrón de Guevara, Rafael Rivelles, Antoñita Colomé o Miguel Ligeró, formaron parte de esa pléyade que se exilió de nuestras fronteras cinematográficas, para encontrar lugares más propicios.

Por ello, Francisco Elías se desplaza hasta el lugar más próximo donde el cine ha calado y cuenta con medios para su realización: Francia, y en concreto París. Aquí, existían una serie de estudios, delegaciones de la industria americana, donde se hacían dos versiones —en el mudo con carteles— de películas para España, u otros países de habla hispana. Al igual que ocurría en Hollywood, donde al no existir todavía doblaje se hacían dos versiones, utilizando a los actores y actrices españoles, para las que se comercializarían en Sudamérica.

Distinto, fue el caso aislado de algunos artistas, como Ramón Novarro o Antonio Moreno, que se introdujeron dentro de la industria estadounidense, interpretando papeles de latino, un hecho similar al protagonizado en la actualidad por Antonio Banderas.

Elías, que llega a Francia en 1910, trabaja durante varios años en los Estudios Gaumont como rotulista, se encarga de la confección de los carteles explicativos y de diálogos que aparecían en las películas, con los textos que él escribe, desde su creación y traducción iniciales, hasta su impresión final. Es decir adaptaba las películas francesas o americanas, a una versión española.

En 1911 conoce al actor y luego director, Leon Perret, para quien escribe el guión de la película *La alondra y el milano* (1911), lo que ya le permite introducirse en el mundo del cine, desde el inicio de la película.

Su vinculación con el mundo cinematográfico hace que en 1914 la casa Eclair le ofrezca colaborar en la fundación de una delegación de esa empresa en Barcelona, empeño que acomete y que le devuelve a España, durante un corto tiempo que aprovechará muy bien.

Así en 1914 dirige su primera película, *Los oficios de Rafael Arcos*, pero además filma diversos documentales, como una vista aérea de Barcelona y graba la representación de la obra teatral **Terra Baixa**, interpretada por Enrique Borrás, dentro de un homenaje que se propicia al autor de dicho texto, Angel Guimerá (dramaturgo llevado en varias ocasiones al cine, ya que sus obras han sido del gusto de muchos directores. En concreto se han realizado siete adaptaciones de sus trabajos. La primera de ellas en 1907, fue una adaptación de **Terra Baixa**, dirigida por otro pionero del cine, Fructuos Gelabert).

En la mayoría de los trabajos, Elías, tendrá como operador a José Gaspar, hombre unido, como veremos, a toda su trayectoria profesional.

En 1915 Elías emprende otra aventura, y se traslada a Nueva York, donde



Elías en los inicios de su carrera.

funda junto a dos de sus hermanos, Julio y José, una empresa destinada a la confección y traducción de intertítulos de las películas, destinadas al mercado de habla hispana. La empresa, situada en el 220 west, de la calle 42, permaneció abierta hasta 1930, bajo los nombres de "Francisco Elías", "J.A. Elías" y "Elías Press Inc".

Durante su estancia en Nueva York, Elías se desplazó en varias ocasiones hasta Hollywood, para conocer bien las profundidades del cine.

Su permanencia en Nueva York le pone en contacto con las gentes del cine, entre ellos David Wark Griffith, con quien asiste a algunos rodajes de sus películas, filmando en concreto los de *A través de la tormenta* (1920) y *Las dos huerfanitas* (1921).

Asimismo se codea con los españoles que triunfan en la gran manzana. Allí conocerá a Concha Piquer y al maestro Penella, con quien coincidirá en el rodaje de *María de la O*. Elías presentó a Piquer y Benito Perojo, de cuyo

encuentro salieron películas como *El negro que tenía el alma blanca* (1927). Elías contó en alguna ocasión, que él estuvo en la reunión en que Penella compuso la canción **En tierra extraña**, que tan popular haría Concha Piquer. (Elías fue un gran amante de la música, compuso algunas canciones y aseguraba haber escrito la letra del bolero **Perfidia**).

Entre 1917 y 1918, Elías regresa a Europa (Francia y Alemania) como miembro del Cuerpo Expedicionario, integrándose en las filas de Aviación y el Intelligence Service, según asegura en una de sus memorias. A finales de 1919, regresa a Nueva York, donde la tienda ha permanecido abierta durante todo ese tiempo.

Animado por el entorno, y dado que ya conocía determinadas técnicas cinematográficas, tras sus inicios en París y Barcelona, se atreve a rodar un corto *A perfect fit* (1920), que interpretará Manuel Noriega, junto a actores y emigrados hispanos. Este trabajo es una continua sucesión de escenas hilvanadas por la vida que desarrollaban los inmigrantes en Estados Unidos. Esta forma de rodaje era muy habitual, ya que se filmaban una serie de escenas, cuya unión era totalmente gratuita. También fue reclamado para trabajar, como ayudante de dirección, en la primera película en la que intervino Ramón Novarro. En Hollywood dirigió varios cortos con elementos mejicanos, con el cómico Amador, como protagonista.

Además recorrió otros estados norteamericanos, así como países hispanos vecinos. Dan cuenta de ello los documentales *Festival en El Paso*, y *General Custer's Last Stand*, así como el corto *Epopéya*, todos filmados durante 1921 y 1922. En el rodaje de esta película tuvo la oportunidad de conocer y dirigir al mítico Pancho Villa.

Asimismo, en Nueva York trabó amistad con Lee de Forest, inventor de un sistema sonoro de cine, el Phonofilm, quien tenía sus talleres junto al de los hermanos Elías.

Fue de Forest el que vaticinó a Elías, que su invención destruiría su empresa de rótulos y otras similares. Tal y como ocurrió más adelante, labor a la que contribuyó Elías, también, al rodar en España la primera película sonora, utilizando, por cierto, el sistema de Forest.

En 1926 Francisco Elías decide regresar a España, tras haber conocido "in situ" la industria cinematográfica. Antes de afincarse en nuestro país trabaja en otras naciones europeas:

Regrese a Europa persuadido de que poseía la experiencia y los conocimientos necesarios para producir películas en mi patria. En París, Berlín, Londres, Roma y Praga pude darme cuenta entonces de la diferencia de métodos usados por los cinematografistas aquende y allende el mar, y por qué razones había perdido Europa la batalla por el predominio fílmico mundial. En España no se había perdido batalla alguna, por la simple razón de que no había habido guerra. La sumisión al film extranjero, particularmente norteamericano, era completa, sin que una sola voz de protesta se elevara contra tan vergonzoso vasallaje.

Resulta curioso que Elías apunte el concepto de cine europeo, algo que posee ese marchamo desde los años noventa, pero que todavía, en los inicios del segundo milenio, no se ha consolidado plenamente.

Durante su periplo europeo, su estancia más prolongada fue en Francia, concretamente en París, donde trabajó en la asesoría literaria de la Firts

National, escribiendo guiones. Además visitó Alemania, Inglaterra, Grecia y Turquía.

Su llegada a España se produce en 1928, año en el que elabora una memoria-estudio sobre la situación del cine hispano. Memoria que queda en el olvido y que no es muy tenida en cuenta.

En ese periodo de tiempo, el cine se ha introducido y popularizado en nuestra sociedad. Así Andrés Carranque de Ríos, publicó una novela titulada *Cinematógrafo* (1935) en la que describe los ambientes de este mundillo. El escritor no era ajeno al cine, ya que trabajó en varias películas, entre ellas *Doña Francisquita* (1934), perteneciente a la filmografía de Elías. La novela de Carranque es un fresco de cómo vivía la gente de aquel tiempo en el cine. En este texto, habla de aquellos que fueron a América para trabajar de secundarios, de la publicidad encubierta, de cómo se realizaban los rodajes o de los atrevidos productores-directores que realizaban españoladas, típicas y tópicas, según los títulos de los filmes.

Valgan estos retazos de la novela como apunte de aquel mundo y aquel tiempo:

“Como elementos técnicos, los hermanos Sancho tenían un viejo aparato tomavistas. Cuando en Academia Films se presentaba un alumno con aspecto de tener dinero, Jacinto, como operador, y José, como director, lo citaban en la Casa de Campo. Allí le hacían ir de un lado para otro”.

“Hasta aquella tarde en que Felipe fue abordado en un café la razón social de “Films Rocamora” había producido tres películas. Este material cinematográfico dejaba una gran ganancia, puesto que los gastos quedaban reducidos a pocas pesetas, gracias a las habilidades del señor Rocamora”.

“Este director se llama Norberto G. Robledal. Ha permanecido en América durante veinte años y ahora su edad frisa los cincuenta. Ha trabajado en múltiples oficios. En cuanto a sus actividades cinematográficas –este director asegura haber dirigido importantes films– se sospecha que todos sus trabajos sólo se reducen a haber trabajado de comparsa en los Estudios de Hollywood”.

“Una vez emplazada la escena, volvió José Sancho a dar órdenes, a corregir la posición de la máquina y a inspeccionar el maquillaje de los artistas.

–¡Preparen la música! – pidió el maquillador. Solamente tenemos dos horas de sol.

Y sin que fuera necesario, José Sancho gritó a los artistas, al maquillador y a su hermano Jacinto. Indudablemente trataba de ganar el terreno perdido por la mañana.

Dispuesto a todo, el maquillador dio marcha al gramófono. Ahora se escuchaba un vals lento y provisto de dulces notas de violín. Cuando la escena llegaba al final la actriz y el galán, acercaron sus caras y se besaron en el instante que José Sancho bajó el brazo derecho. Esa era la señal convenida”.

“Artistas, empresarios, críticos y demás invitados cubrieron medio patio de butacas. A las once de la mañana sonaron en la sala los compases movidos de un pasodoble...a medida que avanzaba el pasodoble, entre los artistas había cierta nerviosidad.

En el instante de terminar la música, las luces de la sala se extinguieron en tres suaves sacudidas. De la cabina de proyección brotó una manga de fulgor

blanco y sobre la pantalla apareció el título del *film*, los nombres de los artistas y de los elementos técnicos. Lo primero que sorprendió a los críticos fue que, con cualquier motivo y en momentos, que necesariamente tenía que hacerse sospechoso, aparecían anuncios en una valla, en el tope de un tranvía o en una cartelera de espectáculos, donde se propagaban unos cafés marca "Ecuador".

"En la América del Sur se proyectan películas norteamericanas. Este material es bueno, lo que quiere decir que si nosotros pensamos competir con los Estados Unidos no será con un film como estos que están haciendo en España. Para que en una película haya decorados amplios, para que en un film trabajen artistas de prestigio, para hacer las cosas como Dios manda, hace falta dinero".

"El productor y director Rocamora había hecho algunos versos más allá de su juventud. Por eso en todos sus escenarios existía una gran temperatura lírica. En sus películas *Un bandido andaluz*, *Maldición gitana*, *El amor de un torero*, etc... circulaba esta corriente lírica. Y detalle de importancia es que esta tierna manera de ver las cosas no había hecho más que darle facilidades para desenvolverse por la vida. En primer lugar enamorando a la hija de uno de los hombres más ricos de Soria. Para terminar, el director Rocamora tenía fe en los resultados de su lírica, y nada más empezar a trazar situaciones en el argumento para los gallegos, fue llevando las cosas de manera que en la película hubiera mucho amor. Un amor desgraciado al comienzo del *film*, pero que al final resultaba vencedor...Es lamentable que Rocamora careciera de un imprescindible orden literario. Muy a pesar suyo, sus argumentos tenían en las cuartillas un aspecto quebrado y nervioso".

Durante 1928 Elías vuelve a la dirección, realizando *Fabricante de suicidios*. Una comedia, con un argumento simple, que contó en su papel principal con Pedro Elviro "Pitouto".

Será en 1929, cuando se produzca un hecho decisivo en su carrera, el encuentro con el productor burgalés Feliciano Vitores, un incipiente empresario, que creía en el cine como industria.

Los prolegómenos para esta película se inician en febrero de 1927, cuando Lee de Forest, inventor de un sistema sonoro para el cine, llega a España para encontrar un concesionario del mismo.

Consigue vender su invento a un ingeniero catalán, quien posteriormente lo traspasará a Feliciano Vitores, quien exhibe algunas cintas sonoras en un camión ambulante.

Vitores animado por la demanda de público hacia las películas sonoras (las que recibió con el invento y otros cortos, que rodó) emprende un proyecto de larga duración, y decide buscar un socio para tal empresa. Ese socio será Francisco Elías, quien aportará el argumento y el guión de la película.

Elías no logró ningún beneficio de este trabajo, pero sí que aprendió a trabajar con un nuevo elemento: el sonido. Comprendió que la sonorización del cine aportaba nuevos elementos a la sintaxis fílmica, pero también lastraba el rodaje, ya que había que tener precaución con las tomas, puesto que ruidos indeseados, o locuciones muy bajas de volumen, podían dañar los resultados finales.

La película no fue recibida con muchas expectativas por la crítica especializada. Además, el filme no tuvo gran difusión, dada la incompatibilidad del equipo.

Por ello Elías decide otra vez marcharse de su país, e instalarse en París, la capital del cine en Europa.

Allí conocerá a un grupo de exiliados como Queipo de Llano, Ramón Franco y Vicente Blasco Ibañez, con los que traba relación, y con los que diseña un argumento, que posteriormente será la base de *Pax*.

En París, Elías es testigo de los intentos de rodar películas habladas en Español, en Joinville. Allí trabajarán directores tan reputados como Benito Perojo o Florián Rey.

Elías nos da su opinión sobre la situación en su memorias:

En ese periodo se llevan a cabo serias tentativas para producir películas habladas en español, en París y Hollywood. Todas son catastróficas y terminan bajo el signo del fracaso, especialmente el producto salido de los estudios Joinville-le-Pont, de París. Un ejemplo de esto fue el estreno en Barcelona, en el cine Coliseo, de la Paramount, de una película, salida de dichos estudios, titulada Salga usted de la cocina, dirigida por el realizador chileno Jorge Infante. Se estrenó en la sesión de la tarde y no llegó a término de su proyección por el alboroto que armó el público, el cual, después de desahogarse rompiendo unas cuantas butacas, pidió y obtuvo la devolución de su entrada. En honor a la verdad, debo consignar aquí una versión confidencial de este hecho insólito. Por supuesto, la película era francamente mala, pero no hasta el extremo de provocar un alboroto de semejantes proporciones. Algunos años después dos exdirigentes de la más alta categoría de la empresa Paramount me confiaron que este incidente lo provocaron ellos mismos, esto es, el sector distribución en pugna con el sector producción, los primeros fieles a la consigna de no permitir la difusión de películas habladas por españoles, fuera donde fuera, en París o en Hollywood (La idea de hacerlas en España estaba por completo descartada: la nación que en cinco o seis lustros no había conseguido montar un solo estudio decente, en la época muda, no levantaría jamás estudios sonoros que exigían más costosos y complicados aparatos y elementos y personal técnicos que no existían en España). Sentían por los realizadores españoles un desprecio absoluto. Estaban con ellos, no obstante, Benito Perojo, Florián Rey y Eusebio Fernández Ardavín, pero fueron preteridos por hispanoamericanos como Harlan, Adelqui Millar, Infante y otros que le eran muy inferiores; la prueba más elocuente de ello fue que, cuando algún tiempo después aquéllos compitieron con éstos en España en igual de condiciones, la superioridad de los realizadores españoles fue abrumadora.

A principios de los años treinta otro de los proyectos fallidos de Elías, fue hacer una adaptación del libreto de **Marina**, con el tenor Miguel Fleta, a la cabeza del reparto. Elías recibe el encargo de dos industriales, un francés y un peruano, que le ofrecen en París capital para rodar dicho filme, pero piden como garantía previa, un contrato de distribución en España, aunque sin adelanto económico. La desconfianza hacia lo español era tal, que los distribuidores no aceptan tal condición, sobre todo porque sabían que con las producciones americanas tenían asegurado un éxito de público, que no sabrían si lograrían con el filme nacional.

*A esta serie de fracasos del cine español rodado en el extranjero, se une el que yo en esos días experimento personalmente en una nueva tentativa para rodar una película sonora en España. El asunto elegido por mí es **Marina**. Consigo los derechos de los herederos de los autores, la colaboración de Miguel Fleta, un equipo móvil de sonido, cámaras, aparatos de iluminación y personal técnico. Pude decir-*

se que tengo virtualmente el 100 por ciento del capital necesario para hacer la película. Los capitalistas, un francés y un peruano, no exigen más que un contrato de distribución en España, con una garantía mínima y sin adelanto alguno.

Emprendo dos viajes a España y fracaso en mis gestiones. A los distribuidores a quienes expongo el negocio les parece magnífico: Marina, con un tenor de la talla de Fleta, sería, ciertamente, un taquillazo. Ahora bien, la idea de rodarla en España, enteramente en exteriores y decorados naturales, en Lloret de Mar, les parecía un disparate mayúsculo, una verdadera locura. ¡Cómo iba a poder rodarse una película hablada cuando no se había producido una, medianamente decorosa, en toda la historia del cine mudo! El mismo Perojo, considerado entonces el mejor realizador español, lo había probado, fracasando en las películas hechas en España y triunfando en las que había realizado en los estudios extranjeros...Para que Marina tuviese éxito tenía que rodarse en un estudio extranjero y, naturalmente, con un director extranjero.



Elías durante su época mejicana.

El realizador onubense sigue trabajando en la industria francesa, como argumentista o guionista, ya que, asegura en sus memorias, adaptó textos como **Pepita Jiménez**, de Juan Varela, o **Marianela**, de Benito Pérez Galdós, a la pantalla gala, hasta que un golpe de suerte le pone en contacto con el productor francés Camille Lemoine, quien le encarga, por mediación de la casa francesa Gaumont, la conversión en largometraje del corto *Cinopolis* (1930), que acaba de realizar José María Castellví. Un encargo que llega a buen puerto, puesto que es estrenada en España y logra un gran éxito de público y de crítica. Entre sus protagonistas, se encontraba una actriz de reconocido nombre, Imperio Argentina. Elías da cuenta de su participación:

Me consuelo de mi fracaso trabajando para el cine francés, sostenido siempre por la secreta esperanza de que por conducto del mismo he de alcanzar mi propósito, que es el de dotar a mi patria de una cinematografía propia, sin injerencia alguna extranjera. Y más pronto de lo que yo imagino encuentro la persona que ha de permitirme realizar mi ambición. Esa persona es Camille Lemoine. A instancias del gerente de la casa Gaumont de Barcelona, Monsieru Huet, le ayudo a transformar un film corto, que acaba de realizar con Imperio Argentina, titulado Cinopolis, en una película de largometraje. Dirigida por un director incipiente, el malogrado José María Castellví, esta película estrenada en el cine Fantasio de Barcelona, es entre todas aquellas películas rodadas en el extranjero, la que alcanza mayor éxito en España.

El triunfo logrado con el trabajo sobre la película de Castellví, hace que Lemoine confíe en Elías de forma plena y lo introduzca personalmente en el mundo cinematográfico parisino.

Así, de la mano de Lemoine, el realizador conocerá al marqués de Breteuil y a su esposa, la actriz Moussia. Breteuil es autor de una opereta, **La souris blonde**, que Elías adaptó para el cine con el título de *Blanc comme neige* (1931), que en España se tituló *¡Manos arriba!*

Esta película le da el espaldarazo dentro del mundo cinematográfico francés y hace que el Conde de Pourtalés le ofrezca un contrato para dirigir un

film de acción basado en la novela **Les casques de cuir**, aunque finalmente Elías sólo realizará el guión y la adaptación y supervisará las tomas aéreas (no olvidemos que en Barcelona ya realizó un corto de vistas de la ciudad condal, desde un aeroplano) de esta película de acción. Esta película será dirigida por Albert de Courville, impuesto por la productora mayoritaria de este filme.

Elías propone como operador, para este trabajo, a José Gaspar, quien es rechazado por los técnicos franceses, lo que obliga a Elías a dejar este proyecto, en el que participó en la adaptación y el guión, que fue alterado durante el rodaje.

El abandono de esta película, le lleva a otro intento, que supondrá su vuelta a España, y la creación de los primeros estudios sonoros del país: Orphea.

Elías deseaba desde tiempo rodar en España, y desquitarse de los amargos sabores de años atrás. Por ello cuando recibió el encargo de poner en marcha el rodaje de un argumento escrito por él, que sería firmado por el conocido escritor Georges de la Fouchardière, y producido por Lemoine y Breteuil, puso como condición, que la película debía filmarse en España.

Idea que gustó a Lemoine, ya que el empresario sabía del potencial que existía en España, dado que en Francia se producían películas para nuestro país, además de que aquí, era posible abaratar los costes.

Elías se puso manos a la obra, y como conocía al presidente de la Generalitat, Francesc Macià, de sus tiempos de estancia en París, solicitó una entrevista con él. De aquella cita, Elías logró la concesión del antiguo Pabellón de la Química, de la Exposición de Barcelona de 1929, que fue reconvertido en los Estudios Orphea, donde se rodó *Pax*.

En ese rodaje Elías sufre un nuevo desengaño, ya que se filma con sonido, pero en francés, puesto que no se encuentra capital para rodar una versión en español.

Esto pone en peligro la continuidad de los Estudios Orphea, dado que Lemoine decide volver a Francia con todo el material de rodaje y equipos técnicos, alquilados para un tiempo concreto.

Elías decide rodar, aprovechando esa infraestructura, el corto *El último día de Pompeyo* (1932), como extremo intento para realizar un producto español sonoro, en un estudio español.

Afortunadamente la productora Star Film, decide rodar en dichos estudios el primero de sus proyectos más importantes, una película dirigida por Benito Perojo, *El hombre que se reía del amor* (1932), que permite la continuidad de Orphea.

La labor de Elías como realizador, sufre un pequeño parón, ya que no hay ofrecimientos por parte de productora alguna, para que acometa la realización de una película. Elías escribe el guión de la comedia musical *Mercedes* (1932), película que será dirigida por el realizador que encuentra capital para la financiación: José María Castellví. El mismo, al que Elías había alargado su cortometraje, labor que le valió un importante impulso dentro del cine francés.

En 1933, Elías decide acometer la realización y producción de una película, dado que no encuentra productor. El filme en cuestión será *Boliche*, para lo cual pierde sus derechos de propiedad en los Estudios Orphea, a cambio de la cesión gratuita del material técnico para el rodaje de este filme. Película

que tiene gran éxito y que sitúa a Elías, entre los realizadores más destacados del momento.

Su siguiente trabajo será *Rataplán* (1935), donde también acomete la producción, pero con resultados deficitarios, ya que el filme presenta unos argumentos novedosos para el momento, que no son acogidos con mucho interés por el público.

En medio de estas dos realizaciones escribe la adaptación y los diálogos para una película que va a dirigir, *Doña Francisquita* (1934), obra que como vemos agotó la paciencia de Elías, ya que le encargaron una labor, que posteriormente fue rechazada:

Firmo con una empresa alemana para realizar Doña Francisquita, pero rechazo el guión que me imponen porque la crítica me aclama como a un realizador de primera fuerza, pero me rechaza como guionista o autor. Escribo, sin embargo, mi propio guión a toda prisa; los autores de Doña Francisquita, de Góngora y Fernández Shaw, lo aprueban pero mientras lo convierto en guión técnico me entero de que en los estudios Cea, de Madrid, en donde se ha de rodar el film, están levantando decorados de acuerdo con el guión por mí rechazado. Devuelvo mi contrato al dueño de la empresa, un dignísimo caballero judío, Herr Oliver, que me indemniza espléndidamente y reconoce un año más tarde su error. Doña Francisquita, o mejor dicho, Fraulein Franziska, fue un tremendo fracaso.

Tras ello Saturnino Ulargui, uno de los productores más reputados de aquel entonces, le encarga un ambicioso proyecto, una adaptación fílmica de la popular canción **María de la O**. El proyecto era apetecible, y tuvo presupuesto suficiente. Elías contó en el plantel de artistas con Carmen Amaya, Pastora Imperio y Julio Peña. Pero además, importan por vez primera a un actor de Hollywood, eso sí español de nacimiento, Antonio Moreno. También pudo rodar en exteriores y estudios, lo que suponía contar con una gran dotación de medios.

Tras ello, y sin haberse estrenado todavía *María de la O* (1936), Cifesa le encarga otro proyecto, que quedará inconcluso. Se trata del filme *La Marquesona*, que iba a estar interpretado por Pastora Imperio. No se trata de una continuación de la anterior, pero sí es cierto que abordaba otra vez el tema de los gitanos, que cantan y van de un sitio a otro. El proyecto contemplaba la filmación, sobre todo en exteriores. Esta película fue realizada por Eusebio Fernández Ardavín, en 1940, y protagonizada por Pastora Imperio.

Firmo con Cifesa, a últimos días de junio, un contrato para dirigir la película La marquesona, con Pastora Imperio de protagonista. Para ambientarme y elegir los lugares donde ha de rodarse la película emprendo el 1 de julio de 1936 un extenso viaje por Andalucía.

Me había propuesto rodar esta película enteramente en exteriores naturales y decorados originales auténticos, prescindiendo por completo de estudios. Mi propósito pareció en aquella época extremadamente revolucionario y poco menos que impracticable. A mí me parecía entonces, como me parece hoy, que esta técnica de producción es la más adecuada para España, toda la cual, desde la frontera francesa a la portuguesa, se me antoja un plató maravilloso.

Recorro Andalucía y Extremadura. Fijo in mente los lugares que recorreré en la película La Marquesona y sus gitanos: Mérida, Sevilla, Vejer de la Frontera, Montoro, Granada, Loja, Córdoba y, nueva y finalmente, Mérida, en donde las

ruinas del teatro romano, en donde un año atrás los echara a ella y a su troupe la Guardia Civil, triunfa, apoteósicamente, La Marquesona.

Regreso a la capital y llego a ella la mañana del día 18 de julio de 1936.

El mismo día, sábado, me persono en las oficinas de la Cifesa y doy cuenta a don Vicente Casanova y a don José Cuquerella de mi determinación de realizar la película sin utilizar decorados de estudios. La idea sigue pareciéndoles descabellada e impracticable. Mi plan es llevar por ciudades, pueblos, posadas y campos un equipo ambulante —grupos generadores, luces, cámaras y sonido— en camiones y autocares para realizar la película en exteriores e interiores naturales (Me anticipaba diez años a la técnica italiana que hizo de esta cinematografía una de las más prosperas del mundo. El público comenzaba a fatigarse del almbaramiento y artificio del cine hollywoodense, y esto fue como una bocanada de aire fresco y naturalidad para el espectador. También me anticipaba muchos años a la era de los festivales en lugares históricos: Sagunto, Granada, etc.).

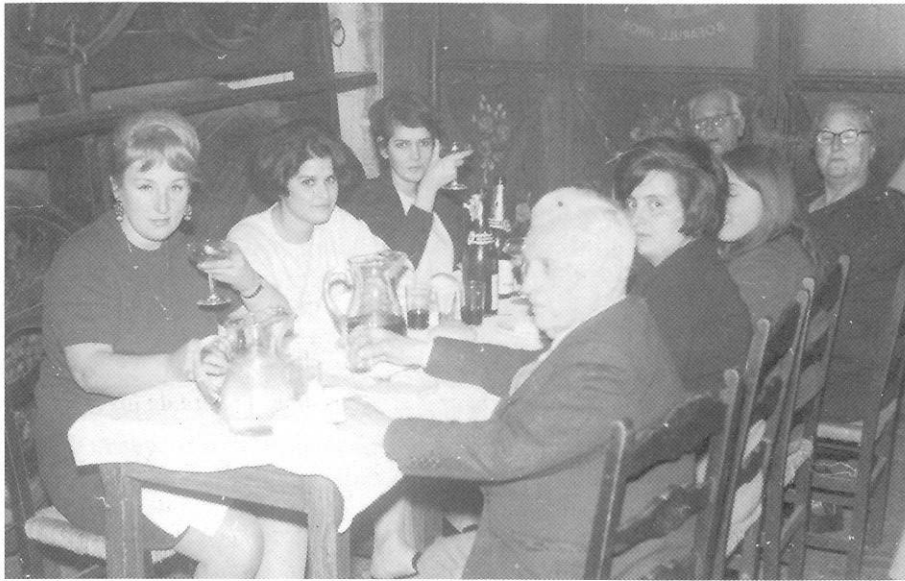
Aplazando para el lunes siguiente la discusión del candente asunto me despido del señor Casanova, muy lejos de pensar que habían de transcurrir diez años antes de que volviéramos a vernos (El film fue realizado por el finado Eusebio Fernández Ardaín, según la fórmula clásica en los sofocantes platós de un estudio. A pesar de mis llamadas desesperadas desde México, la Cifesa me dejó en la estacada y se desentendió entonces y después de mi contrato).

Lemoine, ofrece otro proyecto, ya que pretende que Elías ruede una película en un breve espacio temporal, en concreto *Bohemios* (1937), que será pagada por la CNT. El rodaje se lleva a cabo rápidamente y Leomine sustrae el negativo, por lo que la película será estrenada al concluir la contienda. En este trabajo Elías hizo de guionista, realizador, decorador y montador, logrando un resultado aceptable, pero sin más éxito.

Se trata de realizar, en poco tiempo, una película; la Generalidad de Barcelona sufragará su costo, muy reducido, ya que todos, artistas, técnicos y obreros, cobraremos un sueldo único impuesto por la CNT: 20 pesetas diarias.

En pocos días escribo el argumento, basado en la zarzuela del maestro Vives, Bohemios. Tengo a mi disposición todos los elementos de valía del cine y del teatro, teóricamente, porque en el momento de comenzar la película la mayor parte de ellos, con pretextos diversos, no acuden a la llamada. En veinte días (90 horas de trabajo efectivo) llevo a cabo el rodaje de la película. Luego vienen los demás trabajos: música, montaje del copión, mezclas y montaje del negativo. En las quince semanas que invierto, en total, en la realización de esta película, en la que actúo como guionista, decorador, director y montador, cobro la suma de ¡pesetas 2.100! Camille Lemoine se hace cargo del negativo para entregarlo a la Generalidad. Más lo que entrega a este organismo es una veintena de latas... ¡conteniendo descartes! Cuando nos enteramos del caso, Lemoine se encuentra ya en París con el negativo de una película que si no es una obra de arte es una producción viable. Tan viable que British-Gaumont paga por ella cien mil dólares. Lemoine se reservaría España. Lemoine le ha tomado gusto a l'aventure espagnole y vuelve a España por el lado nacional, y gracias a ese dinero fresco que ha vuelto a depararle la eterna ingenuidad (por no llamarle estupidez) del que estas líneas escribe, pone los cimientos de los nuevos y últimos estudios cinematográficos españoles, los de Sevilla Films.

Como ya he dicho en otro lugar, estos estudios cierran el ciclo de construcción de estudios en España. Quiso, pues, el destino que este ciclo trascendental del cine auténtico español se abriera y se cerrara, directa e indirectamente, con la intervención del sacrificio personal y el dinero del autor de este trabajo.



Junto a la familia Alcañiz, en una celebración, en un restaurante de Barcelona.

Durante la Guerra Civil la vida seguía en las ciudades, en todos los sentidos, incluidos los espectáculos. Por ello se seguían rodando películas. Así según los cronistas de aquel momento "los cines eran muy populares durante la guerra. La gente llegaba provista de bocadillos y se quedaba a ver más de un programa, evitando así los peligros de la calle. El público se negaba muchas veces a dejar el cine para buscar refugio durante el bombardeo, insistiendo en que continuara la película. Los milicianos tenían que entrar pistola en mano para impedir que se quedara gente en el guardarropa. La banda sonora, a veces inaudible por el ruido de las pipas...La socialización de la industria cinematográfica, que se inició en Barcelona y se extendió hasta Madrid, era una parte integral de la revolución. Los cines volvieron a abrir a comienzos de agosto, después de un breve periodo, ya estatalizados. En algunos casos se pagó a los propietarios el salario más alto de un empleado, generalmente el jefe de cabina, unas 20 pesetas diarias. En Barcelona los acuerdos que logró la CNT para los trabajadores del cine incluían unas vacaciones de seis semanas al año".

Elías describe la situación de la siguiente forma:

La CNT se ha apoderado, mientras tanto, de los estudios, laboratorios y todos los demás instrumentos de producción, distribución y exhibición de Barcelona. Por carecer de carnet sindical, y las otras razones obvias, soy descartado sistemáticamente de todas las combinaciones de producción que se llevan a cabo en aquellos días. Se improvisan directores y en los estudios Orphea, Lepanto y Trilla-La Riva se ruedan simultáneamente varias películas.

A instancias de los trabajadores de Orphea se me ofrece la oportunidad de participar en esas producciones. Se me provee de un carnet y se me da a elegir entre varios guiones. Todos ellos son tendenciosos y propagandísticos, cuando no de un sectarismo estúpido. Los rechazo.

En este forcejeo pasan meses y meses. Finaliza el año 1937, y entretanto los capítostes de la CNT han podido darse cuenta de la calidad de lo producido por los jóvenes genios de la revolución proletaria. Y a la vista del resultado deciden suspender la producción sine die y reorganizar sobre bases nuevas. El hombre designado para esta reorganización es Adolfo de La Riva, actualmente en México. Co-

propietario de los estudios Trilla-La Riva, ha abrazado, más por conveniencia que por convicción, la causa marxista. Tanto por la larga amistad que le liga a mí como por considerarme capaz de cumplir mi cometido me pone al frente de la producción, dándome carta blanca en cuanto a selección de argumentos, artistas y personal técnico.

Este nombramiento, que confirma el Comité Ejecutivo, coincide con mi ingreso en las filas clandestinas de la Falange, dentro de un grupo integrado por gente de cine y teatro, como Pedro Ladrón de Guevara, Enrique Guitart, Terol, Andreu, Rafael de León, Zamora, Martínez de Ribera y otros cuyos nombres siento no recordar en este momento. Acaudillaba este grupo el camarada Osete, asesinado más tarde por los rojos. Así pues, en la primera producción que realizo, dentro de la CNT, doy cabida a cuantos elementos nacionalistas se encuentran en Barcelona necesitados de auxilio, entre ellos el finado Pedro Larrañaga, Emilio Díaz —el conocido comerciante de la Calle del Carmen, de Madrid—, el coleccionista de objetos religiosos Alavedra, y otros.

Tras ello, otro proyecto, en concreto la adaptación de una obra de Jacinto Benavente, *¡No quiero, no quiero!* (1938), que no será estrenada hasta el fin de la guerra, ya que es tachada de reaccionaria, por la crítica que se hace del sistema de educación.

El asunto elegido por mí es *¡No quiero, no quiero!*, de don Jacinto Benavente. Hállase éste en Valencia, escaso de recursos, y allá voy acompañado de un responsable de la CNT. En un momento en que éste se halla ausente le digo al glorioso maestro que pida por la exclusiva de derechos 50.000 pesetas, que es la suma que lleva encima el responsable. Recibe, finalmente, 40.000 pesetas por una cesión que, desde el principio de nuestra entrevista, estaba dispuesto a regalarnos. Ignoraba el insigne dramaturgo las nuevas directivas de la CNT, en cuanto al cine, directivas implantadas por mí de acuerdo con La Riva y la aprobación de los capitostes de la CNT, o sea el restablecimiento de las modalidades burguesas pagando de acuerdo con sus valías y méritos a autores, actores, directores y personal técnico.

El film *¡No quiero, no quiero!* se rodó en los decorados más fastuosos que había conocido hasta entonces el cine nacional. Y en el atrezzo, vestuario de los artistas y ambientación no se regateó dinero en modo alguno.

El rodaje de la película se inicia a fines del año 1937 y termina en los primeros meses del año 1938, precisamente en aquellos días en que, bajo la presión del Partido Comunista, se inicia la liquidación de la CNT.

En la mañana del 17 de marzo de 1938 se proyecta en los estudios Orphea el copión de *¡No quiero, no quiero!* Tiene que interrumpirse la proyección innumerables veces. Es el primero de los tres días de más intenso bombardeo que sufre Barcelona en toda la guerra.

Es un día fatídico para mí. Las dos bombas que caen en la casa de mi madre (q.e.p.d.), en la calle del Hospital nº 103, aquella mañana, son el punto de partida de una serie de acontecimientos que culminan en mi expatriación, a fines de septiembre de 1938, cuando ya se anuncia, inmediata, la Liberación.

La película gusta a todos. Está lista, cortado y montado el negativo, no falta más que positivizar éste y obtener la copia standard para la explotación inmediata del film. Mas el Partido Comunista, enmarcado en la legalidad de la Generalidad de Barcelona, no entrega el material necesario para esa copia standard. Malraux, el comunista hoy arrepentido, lo derrocha en una película que realiza en los estudios Orphea, una película, por supuesto, de tema rabiosamente marxista.

En consecuencia, el negativo de ¡No quiero, no quiero! cortado, montado, pegado y listo para positivar en los primeros días del mes de abril de 1938, no llega jamás, en los meses que median entre ese mes de abril y aquél en que los rojos emprenden la desbandada final hacia Francia, a convertirse en copia standard. En aquellos diez meses la CNT no puede disponer, en ningún momento, de los tres mil metros de película virgen positiva que eran indispensables para la precitada copia standard.

En la desbandada, los pocos obreros extremistas de los estudios Orphea se llevaron a Francia el negativo de ¡No quiero, no quiero! No se ha sabido nunca, o por lo menos yo lo he ignorado, el destino final de este negativo. Lo único que sé es que después de la Liberación la Sección de Cinematografía de la Falange se hizo cargo del copión y de los descartes de ¡No quiero, no quiero! y con ese material, forzosamente defectuoso, hizo un contratipo del cual se tiraron las copias de explotación. Confiada por la Falange para su explotación a la Cifesa, la película ¡No quiero, no quiero! fue estrenada en Madrid el año 1940, en el cine Rialto. No estaba yo en España e ignoro, por lo tanto, la verdadera reacción del público y de la crítica. Fuera la que fuere no podría sino aplicarse a un producto, por las razones expuestas, muy inferior al que yo en realidad había realizado.

Pese a ello, miembros del gobierno catalán, deciden darle otro encargo, llevar a la gran pantalla la obra **Fuenteovejuna**, adaptada por André Malraux, cuya producción iba a contar con todos los medios posibles. En un primer momento se contaba con Jean Renoir, para su filmación, pero tras declinar, éste la oferta, se piensa en Elías, según afirma él:

Persuadido de que no tardaré en correr la misma suerte de mis camaradas recibo una noticia sensacional. Me la comunica un viejo amigo, empleado en la Paramount, Pérez Zamora, militante también de las filas clandestinas de Falange. Los comunistas de la Generalidad, después de visionar el copión de ¡No quiero, no quiero!, están dispuestos a confiarme la dirección de Fuenteovejuna, una producción que desde hace tiempo preparan, y para cuya realización habían designado a Renoir, el famoso director francés. Renoir no puede venir a España y piensan que yo estoy capacitado para realizar la película (Según pude averiguar, mucho tiempo después, no eran ajenos a esta designación, y a la inmunidad de la que gocé en esos días, André Malraux e Ilya Ehrenburg. Este había patrocinado en París, cinco años atrás, mi película antifascista Pax, y en cuanto a Malraux había asistido en varias ocasiones al rodaje de ¡No quiero, no quiero!, y tanto éste como aquél habían visionado esta última película).

Para realizar la película la Generalidad, o sea el Partido Comunista, pondrá a mi disposición todos los medios y elementos que sean necesarios.

Sin embargo este proyecto, no llegará a hacerse realidad, ya que Elías, abandona España junto a su madre, para reunirse con su hermano en Méjico. Su marcha de España, ocurre después del bombardeo que sufrió Barcelona en 1938, que hacía temer por sus vidas.

Elías es remiso a abandonar el país, lo que ocurre es que su madre tiene miedo de seguir aquí, sobre todo tras la destrucción de su casa.

El 27 de septiembre de 1938 son los únicos en pasar la frontera francesa, y se desplazan a París. Antes de embarcarse para América, Elías intenta regresar a España, por la zona nacional y hasta se entrevista con Lemoine, quien le propone realizar una película sobre el asalto al Alcázar de Toledo, argu-

mentada por Luca de Tena, proyecto que finalmente, quedó en eso, un proyecto, ya que no pueden permanecer más en el país galo, dado que el permiso de estancia es temporal, y se encaminan hacia Méjico, donde su hermano Augusto, asegura, le ha buscado contactos para trabajar.

El viaje lo inician a mediados de octubre en el Orinoco, que hará escalas en Lisboa y La Habana, a finales de ese mes atracan en Veracruz.

Ahora bien, naturalmente, a estos acontecimientos relacionados con mi vida profesional se han estado produciendo otros, de índole familiar, para el curso de mi vida más trascendentes que aquéllos. Me refiero a las repercusiones, en cadena, de aquel día fatídico del 17 de marzo de 1938, en el que mi madre, salvada milagrosamente del bombardeo que destruyó el hogar que había habitado más de la mitad de su vida, tiene que buscar refugio en la casa de uno de mis hermanos. Lo que no alcanza a hacer su miedo a las bombas (nuestra casa se encontraba en uno de los distritos más batidos por los bombardeos) lo hace su inadaptabilidad a su nueva existencia. Y ello es su conformidad, al fin, a los requerimientos hechos desde el principio de la guerra por uno de mis hermanos, residente en México desde el año 1920, el cual no había cesado un instante de ofrecerle asilo y seguridad en la capital azteca.

Ha habido un incesante cambio de correspondencia y de telegramas entre mi familia y mi hermano Augusto, y éste, que por las apariencias está muy bien relacionado en México, se ha comprometido a una solución rápida del asunto. Tan rápida es, que el día 27 de septiembre de 1938, por la tarde, mi madre y yo llegamos a Port-Bou. Una rápida inspección y se nos autoriza a abandonar España. Somos las únicas personas, nos dicen, que en ese día pasan la frontera. El día 28 del mismo mes nos encontramos en París.

Aunque todavía ignoro, y he de ignorarlo hasta mi llegada a México, que mi contrato con Felipe Mier como director de películas, invocado por mi hermano para lograr mi inmigración, es falso, yo he formado ya el propósito firme de no atravesar el mar y de pasarme a la zona nacional. Por consiguiente, mi primera visita es a la oficina en la que se encuentra la representación de la España nacional. Me doy a conocer y formulo mi deseo. Un señor Marroquín me dice lo que debo hacer para conseguir mi propósito, pero encuentro en mi madre una resistencia tenaz y obstinada: teme que los rojos ejerzan represalias contra los que han quedado en Barcelona. No renuncio, sin embargo, a mi determinación de regresar a España vía zona nacional, y me pongo a buscar a Lemoine. Sé, por un amigo común, que se encuentra en París, pero él, al enterarse de mi llegada, se me adelanta y viene a mi encuentro.

Vuelve a repetirse la historia. Reconoce sus faltas y se declara contrito y arrepentido. No puede darme dinero..., no lo tiene en ese momento. Pero en cambio tiene proyectos, grandes proyectos y, como es natural, para realizarlos cuenta absolutamente conmigo.

Conozco muy bien a Lemoine. Sé de sus deslealtades para conmigo, sus enredos y combinaciones extrañas. Pero reconozco también que gracias a esos enredos y combinaciones pude romper el cerco que me había puesto la cinematografía hispana. Y este reconocimiento me obligaba a absolverlo de todas sus culpas para conmigo, culpas que, a final de cuentas, se reducían a un solo factor: el crematístico.

Escucho, pues, a Lemoine. Sus proyectos no son ilusorios, y están en vías de realización. Ha reunido un grupo de capitalistas sevillanos, encabezados por los señores Luca de Tena. Le ha ayudado en esta empresa el anticuario sevillano Chiclana y ha sido en la oficina de éste, en Sevilla, calle Fernán Caballero nº 7, en la que se gestó la misma..., una empresa que había de culminar en la creación de los Estudios Sevilla Films.

La primera producción de Sevilla Films estaría basada sobre la epopeya del Alcázar. El argumento estaba escrito por el propio señor Luca de Tena, si no recuerdo mal, don Juan Ignacio.

Esta conversación tiene lugar en unas habitaciones del hotel de Maistre, 1 rue de Maistre. En ese mismo hotel, ocho años atrás, Lemoine y yo pusimos los cimientos de Orphea Films, los primeros estudios sonoros de España. Lemoine evoca la coincidencia y la estima de magnífico augurio. Ahora, como entonces, la piedra angular del edificio era el argumento y la manera de presentarlo..., en un francés cinematográfico, pues ya Lemoine tiene en puerta la consabida combinación con una firma francesa, Lino Films, integrada por rusos blancos.

Leo el argumento y lo encuentro magnífico. Me encierro en mi habitación y lo adapto al francés, en la forma atractiva que desea Lemoine. Catorce horas después de un trabajo ininterrumpido lo termino y entrego a Lemoine. No es más que lo que llaman en Hollywood un first draft, pero es suficiente para que Lemoine consiga, en pocas horas, la colaboración de la citada empresa, la cual no sólo facilitará película virgen y laboratorio, sino también estudios y decorados.

Naturalmente, yo sería el director de la película. La firma francesa está conforme con mi designación. Falta sólo la conformidad del grupo español. Lemoine me promete conseguirla.

Lo único que falta ahora es convencer a mi madre de la necesidad imperiosa de renunciar al viaje a México y emprender el retorno a nuestra patria, vía Hendaya. Más todo es en vano. Y como tampoco puedo adoptar la solución inmediata, aceptada por mi madre, que es la de quedarnos en Francia hasta el fin de la contienda, por la sencilla razón de que nos es denegado por las autoridades francesas el permiso de residencia, no me queda más remedio que hacer de tripas corazón y emprender el malhadado viaje que, presentía ya, había de arruinar mi vida.

Nos embarcamos en el transatlántico alemán "Orinoco", un día del mes de octubre de 1938, rumbo al nuevo mundo.

Es la quinta vez que cruzo el Atlántico, pero esta vez dejo detrás todas mis esperanzas y todas mis ilusiones.

Me alejaba de España en un momento crucial de mi vida, cuando después de una durísima lucha de cerca de treinta años había logrado alcanzar la meta que me había fijado.

Con nuestra llegada a Veracruz, en los últimos días del mes de octubre de 1938, se cierra un capítulo de mi vida y se inicia uno nuevo, lleno de amarguras, de calamidades y fracasos.



Última foto realizada a Elías, antes de su muerte.

Tras su llegada a Méjico, comienza Elías un nuevo periodo, donde también aparecerán traiciones y deslealtades, como él mismo cuenta. El primero de todos la ruptura con su hermano. Su periplo azteca, estuvo lleno de contratiempos, que le impidieron sentirse a gusto en ese país. En Méjico se encuentra Luis Buñuel, a quien Elías conocía por su trabajo en Filmofono.

Grandes sorpresas me aguardan al llegar a México. Una, el saber que el contrato con Felipe Mier es falso; no ha sido más que un pretexto para facilitar la obtención del pasaporte. Otra, las relaciones de mi hermano con elementos del Frente Popular, Alvarez del Vayo entre otros, que hicieron posible lo que muchos republicanos, en esos días, creyeron irrealizable: mi salida de la España roja en el mes de septiembre de 1938. Y el choque que, desde los primeros minutos de nuestro encuentro en Veracruz, se produce entre mi hermano y yo se traduce, al cabo de unas semanas en la ciudad de México, en una ruptura total y definitiva.

Reconozco ahora que fui injusto con mi hermano. Aparte de que vivía en un clima de transigencia y tolerancia, muy distinto del que yo acababa de dejar en España, todo su afán había sido el de librar a nuestra madre de los horrores del final de la guerra, horrores imaginarios (¡corría el rumor de que los rojos, antes de abandonar Barcelona, la volarían!).

*Ahora bien, volviendo a mis andanzas por México, si los elementos ultrarrojos (comunistas) me negaban, por lo que llamaban mi traición, el pan y la sal, había en el sector, diríamos sonrosado, de los refugiados (republicanos y socialistas de Prieto) quienes no perdían la esperanza de incorporarme a sus filas. La prueba la tuve cuando produje mi tercera película en México, *El milagro del Cristo*, con Arturo de Córdoba de protagonista. Aunque era muy viable, la rechazaron los empresarios de México por su contenido tendencioso que podía provocar desórdenes. Fue entonces cuando los empresarios de un cine céntrico de primera clase, *El Magerit*, refugiados españoles que contaron para fundarlo con los susodichos dineros del Banco de la Propiedad, pidieron la película para el estreno de su local. El éxito fue extraordinario. Por mediación de un amigo común, Indalencio Prieto me ofreció entonces los medios para crear una productora. Yo rechacé la oferta. Mi ocaso había comenzado.*

De todas formas, yo no tenía más idea que la de regresar a España, y comencé por inscribirme en la oficina de don Augusto Ibáñez, representante oficioso del Estado español y del caudillo. Este hecho llegó a ser un factor determinante, posteriormente, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial y me esforcé en abandonar México y regresar a España. Los aliados, por la razón antedicha, me declararon indeseable o sospechoso y me negaron sistemáticamente el visado. Desde la terminación de la guerra de España hasta el año en que terminó la guerra mundial todos los esfuerzos que hice para volver a España fueron infructuosos.

Sus trabajos en la industria mejicana fueron amplios y diversos, ya que dirigió varias películas, además de realizar guiones y adaptaciones. El resultado fue más de una decena de obras, llevadas a cabo en un periplo de ocho años. Tiempo donde siempre tuvo la vista puesta en España para su regreso, ya que esas eran sus intenciones reales. A fin de cuentas en España, gobernaban aquellos que, él creía, tenían sus mismas ideas.

El estreno de sus últimas producciones, y los proyectos inacabados, le servían como aliciente para mantener viva la antorcha de su vuelta a su país. Pese a ello, en Méjico mantuvo una intensa vida social, no estuvo retirado del mundo. Allí, y en esos años conoció a gentes como Sara Montiel, Jorge Negrete y María Félix.

Inmediatamente después de terminada la guerra, ese cine español bastardo, en cuyos dominios yo había irrumpido como un caballo loco en una cacharrería, reaccionó como era de esperar que reaccionaría, aunque jamás se me ocurrió pensar que pudiera hacerlo sin la menor oposición de los componentes del auténtico cine nacional, algunos de los cuales, incluso, lo ayudaron en su obra de aniquilamiento de mi personalidad cinematográfica.

*Ahora bien, como ya he dicho, desde que llegué a México no tuve otro pensamiento que volver a España. Lancé, por lo tanto, urgentes llamamientos a aquellas personas y entidades que tenían el deber de ayudarme, particularmente Lemoine y la Cifesa. Esta, aparte del contrato que me ligaba a ella para dirigir *La marquesona*, tenía en explotación la película *Rataplán* y además se había encargado de la explotación de la película ¡No quiero, no quiero!, realizada por mí para la CNT. Aunque había cobrado de este Sindicato un salario, la suma total que*

había percibido por mis tareas de adaptador, director y montador a lo largo de dieciséis semanas de intenso trabajo -dieciséis mil pesetas-, era muy inferior a la que habría percibido en tiempo normal. Como si esto no fuera bastante, la Cifesa me debía una suma bastante respetable por la retención de un 8 por ciento sobre la distribución de Rataplán, un impuesto que, según una ley propuesta por Chapaprieta, debía pagarse a Hacienda y que, finalmente, no se pagó. En cuanto a Lemoine, aparte de la promesa de dirigir la primera película que rodara Sevilla Films, fuera El Alcázar de Toledo u otra, me debía la diferencia entre las 2.100 pesetas cobradas de la Generalidad para la producción de Bohemios y la suma total que en tiempo normal habría debido percibir por mis tareas de adaptador, realizador, decorador y montador del film. Cuando Lemoine regresó a España su primer paso fue reunir al personal técnico y artístico que había intervenido en la filmación de Bohemios y pagar estas diferencias, lo que hizo a satisfacción de todos. A tenor de lo pagado a dicho personal, a mí me habrían correspondido, por lo menos, 60.000 pesetas.

Ni Lemoine ni la Cifesa respondieron a mis apremiantes llamamientos. Creían, seguramente, por los rumores esparcidos acerca de mi persona, todos manifiestamente falsos, que jamás regresaría a España. Incluso mis familiares, temiendo por mi suerte, me aconsejaron que renunciara a ese viaje y permaneciera en México. Estuve forcejeando, tenaz en mi propósito de regresar a mi patria, hasta que estalló la Segunda Guerra Mundial, y por las causas indicadas anteriormente -mi inclusión por franquista en las listas negras de los aliados- hube de renunciar a todo intento de regresar a España y me resigné, a pesar mío, a permanecer en tierras aztecas. Y se dio la paradoja de que mientras en España se forjaba en torno a mi persona una leyenda rabiosamente roja, en México se me tildaba de franquista furibundo y como a tal se me perseguía con una saña indecible.

Lo cierto es que Elías no se sentía del todo respaldado por el sector cinematográfico de aquel país, por lo que decide regresar a España y abandonar una industria, que no le acababa de convencer. Es curioso, cuando Méjico fue segundo país para tantos exiliados, muchos de ellos actores o escritores. También es cierto que Elías, había salido de España antes de acabar la contienda y eran conocidas sus simpatías por Falange, pese a que había trabajado para el Gobierno Republicano. Por ello, una nación que nunca tuvo relaciones oficiales con el gobierno franquista, es lógico que no le apoyara decisivamente.

Paso por alto, por las razones expuestas, mis actividades cinematográficas en México que, muy extensas y variadas en los dos primeros años de permanencia en dicho país, fueron disminuyendo conforme los refugiados españoles se afincaban y establecían en tierras aztecas, invadiendo todas las actividades y, muy particularmente, las de prensa, el teatro y el cine, y ello gracias al botín que arrancaron a España. Intervine, en total, en catorce películas como director, guionista o supervisor, nueve en los tres primeros años y cinco en los siete años restantes. Mas ya he tomado mi partido, que es el de regresar cuanto antes a España, firme más que nunca en el principio que me guía a través de mi vida profesional: la de poner al servicio de mi patria toda la experiencia y todos los conocimientos adquiridos en el extranjero. Así pues, a mediados de septiembre del año 1948, o sea, exactamente diez años después de haber puesto los pies en México, abordo un avión de la TWA y emprendo mis tantas veces ansiado viaje de regreso a España.

Elías regresa a España cargado de ilusiones y expectativas, que pronto se

vieron truncadas, ya que aquí era sospechoso de afinidades republicanas y de haber llevado a cabo *Pax*, película de claros tintes antifascistas. Elías, sufre un gran desengaño, ya que se vio relegado por la oficialidad imperante, que no quiso reconocer la valía de este creador. Es decir, hicieron con él, lo peor que le puede ocurrir a un artista, ignorarlo, condenarlo al ostracismo, en un país donde imperaba una gran mediocridad, no quisieron contar con su oficio y conocimientos. Paradojas de la vida, pensaba que aquí iba a estar su lugar y no fue más que uno de tantos desclasados y exiliados de su tiempo, que arrojó aquella contienda. Elías, uno de los mejores directores del brillante cine republicano, no tenía hueco en la grisácea España franquista.

No quiero extenderme en el relato de este capítulo de mi vida que abarca los "diez y ocho años" que median entre mi llegada a España y el momento en que escribo estas líneas. Es un relato de fracasos, de desilusiones y amarguras, de todo un proceso de desintegración y vencimiento de un hombre que se ve, una y otra vez, rechazado y combatido por una cinematografía por la que se sacrificó y luchó como ninguno. Porque si bien reconozco sinceramente que existen en el cine patrio personalidades de gran valía, con igual sinceridad sostengo la pretensión de que nadie, en la historia del mismo, luchó con más denuedo y eficacia que yo por su desarrollo y progreso.

*Una de las personas que con más insistencia me aconsejaron que desistiera de mi empeño de volver a España fue mi propio hermano Julio, recientemente fallecido, uno de los principales importadores independientes de películas norteamericanas. Sabía lo que yo ignoraba y lo que tercamente no quise admitir, pues me parecía entonces, y sigue pareciéndome ahora, algo inconcebible y monstruoso: que fueran los organismos estatales rectores del cine español los que se oponían de una manera decidida a mi reintegración en el mismo. En los siete años que transcurrieron entre mi llegada a España y mi primera y única realización cinematográfica, *Marta*, en que hube de rendirme a la evidencia, tuve ocasión de comprobar que sí existía una conspiración contra mi persona, pero jamás se me ocurrió que intervinieran en ella los poderes públicos.*

La primera manifestación de esta solapada confabulación la tuve a poco de llegar a España. Había conseguido concertar un acuerdo con un productor mexicano amigo mío. El asunto elegido era "Se vende vestido de novia", un argumento eminentemente comercial, y que fue precisamente uno de los pocos argumentos que pude vender en España. Ocho años después lo adquirió el productor español don Miguel Mezquiriz por la suma de 100.000 pesetas. Al parecer, dos empresas italianas, a la sazón se lo disputaban. Pedí el correspondiente cartón de rodaje y éste llegó a mis manos con un informe desfavorable, tan desfavorable que, de mutuo acuerdo, decidimos el productor y yo no llevar adelante la operación. Según se desprendía de dicho informe, el más grave pecado del argumento era su tendencia... ¡jurística!; guardo el informe como oro en paño, y lo tengo como un ejemplo perfecto de la incompetencia y miopía de los árbitros del cine español. Estos, en aquellos tiempos, consideraban una grave falta dar de fondo a las películas las bellezas imponderables del suelo español. Era mucho más importante dar ocupación a los decoradores y attrezzistas de los estudios. También para los jóvenes realizadores era más cómodo dirigir sus films en decorados de triplay y papier maché que lanzarse por los caminos de España en busca de sus auténticas e insuperables bellezas.

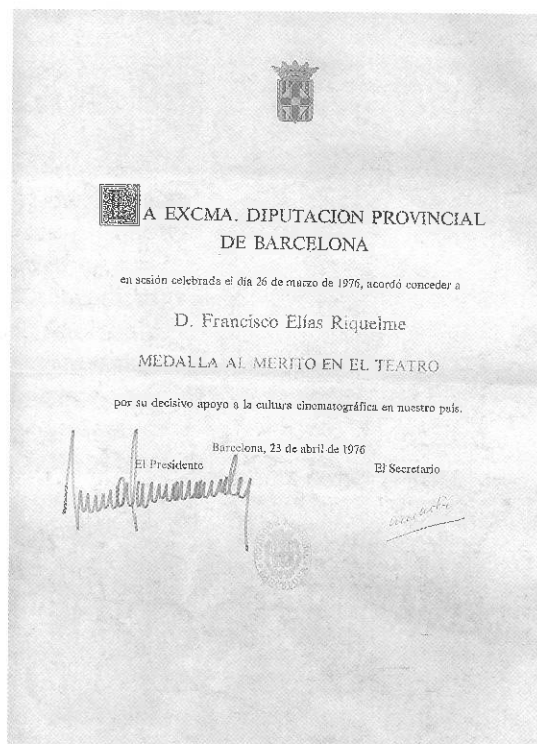
Podría multiplicar los relatos de mis descalabros en esos años de lucha agotadora y penosa. No alcanzaba jamás a coronar con éxito mis tentativas para ejercer una profesión a la que había dedicado prácticamente toda mi vida. Invariablemente,

cuando estaba a punto de conseguir mi propósito, algo imprevisto echaba abajo mis planes. Llegué, no obstante, a firmar un contrato con el finado Saturnino Ullargui, para quien, antes de la guerra, había dirigido *María de la O*. El señor Ullargui se hallaba alejado de la producción de películas, pues sus experiencias, después de terminarse la guerra, habían sido muy amargas y desconsoladoras. Ya, por aquel entonces, el medio en que se movía, compuesto como ya he dicho anteriormente de comunistas, compañeros de viaje y otras personas que sólo veían en su entusiasmo por el cine un veneno explotable, nos había separado. Pero transcurridos aquellos años reconocía que entre todos los cineastas con quienes había tratado en el curso de sus actividades de productor era yo el único que había colaborado con él leal y honradamente, y estaba dispuesto a reanudarse conmigo. El asunto elegido fue "Hospital General", de Pombo Angulo. No tardé mucho en percibir los sucesivos efectos de esa presión invisible ejercida y dirigida contra mi persona por los consabidos e invisibles fantasmas. Es cierto que durante el largo período de discusiones y conferencias en torno a la confección del guión, don Saturnino Ullargui falleció, y que este óbito inesperado puso fin a la producción del "Hospital General", pero no es menos cierto que antes de que ocurriera el mismo, se había decidido ya, tácitamente la suspensión sine die del rodaje del film. No demandé a la empresa por el incumplimiento del contrato, como no lo hice anteriormente con Cifesa. Estas reclamaciones judiciales son contrarias a mis principios de ética profesional.

No me dejé amilanar, ya que atribuía este nuevo fracaso a las intrigas de ese mundillo cinematográfico con el cual nuevamente había entrado en contacto el señor Ullargui y en el que, más que en otro, señoreaban los celos, las envidias, las rivalidades y otras lacras privativas infortunadamente de la idiosincrasia celtíbera. No se ponía ya en duda mi filiación política. Lo que se ponía en entredicho era mi capacidad profesional. Era, según el general consenso, un director anticuado. Y una de las manifestaciones de este apego mío al cine arcaico era mi oposición tenaz, decidida, a la nueva y modernísima modalidad implantada en el cine español de rodar las películas sin sonido y de aplicarle éste posteriormente. Según mi criterio, era éste otro de los dispositivos funestos inventados por ese cine e implantado por él de un modo definitivo con el propósito, sin duda inconsciente, de rematar la obra mortífera llevada a cabo por el doblaje de la película extranjera.

Estaba mediado el año 1954 y a punto de cumplirse el séptimo aniversario de mi llegada a España; y hube de presenciar la feliz arribada, a las costas propicias de mi patria, de inúmeros directores extranjeros, de todas las nacionalidades, contratados por esa cinematografía española que me había rechazado. Si no echo mal las cuentas, suman esos directores el número de cuarenta.

Sin embargo este hombre de cine no se amilana y decide fundar una productora para llevar a cabo un proyecto, el que será su último trabajo en la cinematografía, dado que los resultados serán catastróficos, y eso que el argumento, procuraba estar en sintonía con la oficialidad, como veremos más adelante. Sin embargo esta fue su última participación en el cine, como director.



En sus últimos años recibió el reconocimiento de la prensa y organismos oficiales como la Diputación de Barcelona.

Esta vez no tuve más remedio que rendirme a la evidencia y dar la razón a mi hermano y a todos los que me expresaron, de un modo u otro, su convencimiento de que todas mis luchas y mis afanes eran los de Don Quijote embistiendo a los molinos de viento.

Ni que decir tengo que rescindí voluntariamente el contrato que me ligaba con Amílcar Films. En cuanto a los productores, que a la vista de la calidad de Marta me ofrecieron trabajo, retiraron prudentemente sus ofertas.

Todavía llevado de mi espíritu combativo, que ha, de morir conmigo, traté de reaccionar. A la vez que apelaba enérgicamente a los organismos oficiales que habían decretado mi anulación, recorría las casas productoras ofreciendo gratuitamente mis servicios de guionista y realizador. Todo fue inútil. El cine español me había cerrado definitivamente sus puertas.

La conclusión lógica a que se llega después de leídas estas declaraciones, cuya exactitud fue fácilmente comprobable, es que el Estado español, por intermedio de sus organismos idóneos, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, la Dirección General de Cine y Teatro y el Sindicato Nacional de Espectáculos, me había incapacitado deliberadamente para ejercer una profesión a la que, como ya he dicho varias veces, había consagrado toda mi vida, condenándome, a la edad de 66 años, a una jubilación forzosa sin derecho a retribución de especie alguna.

Así pues, en esos años 1955-1956, la cinematografía oficial española puso fin, de una forma que no tiene calificativo y en pugna con los principios más elementales de justicia y de derecho, a mi vida profesional, truncando abruptamente una carrera para la que estaba perfectamente capacitado.

Y como el propósito de este trabajo ha sido el de contrastar mi fracaso individual con el del cine español, creo pertinente silenciar ese período de diez años en que, desconectado brutalmente del mismo, me he visto forzado a dedicarme a otras actividades, penosas y mal remuneradas.

Sus últimos años de actividad se centraron en la traducción de películas norteamericanas, aquella industria que él conocía desde sus orígenes, y la traducción de novelas para la editorial Plaza y Janés. Una de estas traslaciones literarias fue **Papillón**.

La transcripción de las películas las hacía en la sede de la distribuidora La voz de España, donde escuchaba la cinta original y la traducía de viva voz, que una mecanógrafa pasaba al papel, según nos cuenta Yolanda Alcañiz.

También se dedicó a escribir sus memorias. Elías era un excelente mecanógrafo y había hasta ganado campeonatos de velocidad en escritura a máquina. De hecho le encantaba escribir y hacía que sus ahijadas, aprendieran copiando una frase, de su inventiva, donde aparecían todas las letras del abecedario: "jovencillo empozoñado de whisky, que te figuras y exhibes".

Sus últimos años los pasó en casa de la familia Alcañiz, solo, después de haber tenido seis compañeras, una de ellas Roma Taëni, una equilibrista polaca, que trabajó en algunas de sus películas. De sus uniones sólo tuvo una hija, Margarita, con Flora, que fue su mujer legal. En esa casa vivió hasta su muerte, dando rienda suelta a sus hábitos y costumbres. Así nos cuentan que le gustaba cocinar, y que hacía un gazpacho exquisito. Para Yolanda Alcañiz, Elías no perdió nunca el aire andaluz, pese a haber vivido en lugares tan dispares. En esa casa, próxima al Parque Guell, vivió Elías olvidado de todos, aunque él siguió atento al cine, según explica en documentos y cartas. Pese a ese silencio obligado, no dejó de escribir e idear

guiones, o esbozar películas protagonizadas por Sara Montiel. Nunca perdió esa vitalidad, ya que aseguraba en sus últimos momentos ser "un jovencito de 80 años". Por ello siguió vinculado al cine, ya fuera acudiendo a las salas de proyección, o en sus últimos años viéndolas en la televisión, o bien ideando argumentos o relatando su vida, que también escribió. Fue sin duda, un vitalista, a quien una grave dolencia arrebató rápidamente.

Es decir un hombre que podría haber sido uno de los más brillantes realizadores y sobre todo artífice de una consolidada industria, dado que él era consciente de la importancia de ésta para la evolución del séptimo arte, acabo relegado y oscurecido. Casi, un muerto en vida. Uno más de tantas víctimas de una guerra, que dejó tras de sí un reguero de un millón de muertos, pero que acabó con las ilusiones de otros muchos más millones de hombres y mujeres.

Elías, que según sus memorias se había sentido próximo al Franquismo, en su vida privada denostaba el Régimen del General Franco. Así en una carta privada denomina a aquel "el ruin y pequeñajo Cid Capador".

Es difícil poder apreciar la filiación política de Elías. Es cierto que fue falangista cuando se creó ésta, pero de sobras es conocida la distancia que mantuvieron muchos de sus fundadores con el sistema franquista. No es este el lugar para dirimir estas cuestiones, pero valgan estas líneas para tratar de dilucidar un hecho: Elías no contó con el beneplácito de las instancias oficiales a su regreso a España. ¿Por qué? Tal vez sus memorias fueron una forma de tratar de lavar su imagen, para contar con apoyo para poder seguir trabajando. En ellas explica como estuvo a punto de trabajar en un argumento de los Luca de Tena, al inicio de la contienda, o como fue despreciado por el gobierno mejicano, dadas sus simpatía con el régimen franquista. Estos y otros argumentos similares, parece que tratan de demostrar su lealtad con la Dictadura.

Todo son hipótesis, pero según Yolanda Alcañiz, que lo acompañó en su muerte y lo enterró en su tumba familiar, Elías criticaba abiertamente la Dictadura, hasta sus últimos momentos y en sus cartas ya vemos los calificativos. En suma, tal vez trató de resistir en aquel medio y llevó a cabo una conversión ficticia, como en tiempos de los Reyes Católicos, tan admirados por el régimen franquista, hicieron algunos árabes, para sobrevivir.

Francisco Elías, en sus últimos años, mereció el interés de investigadores y recibió varios reconocimientos.

En 1961 el Sindicato Provincial del Espectáculo de Barcelona le entregó un diploma reconociendo sus 50 años de profesión y su participación en la creación de los Estudios Orphea.

En 1974, dentro de la serie *Así fue*, de Televisión Española, se realizó un programa titulado *El día que se estrenó la primera película hablada en español*, que contó con la participación de Elías. Este fue entrevistado en un salón de la casa de los Alcañiz, y allí trató de reconstruir algunas de las escenas del filme. Asimismo Juan Francisco de Lasa editó en 1976 el primer libro dedicado enteramente a la obra de Elías, **Francisco Elías. Pionero del cine sonoro español**.

En 1976, poco antes de morir, siendo Jefe de Estado el Rey don Juan Carlos, recibió la Encomienda del Mérito Civil, para restañar el olvido de los años anteriores. Asimismo la Semana Internacional de Cine de Barcelona le dio un homenaje y la Diputación de Barcelona le otorgó la Medalla al Mérito en el Teatro.

Poca cosa para este onubense preclaro y decidido que hizo del cine un modo de vida, proyecto que quedó truncado, cuando contaba con más experiencia y podría haber aportado más riqueza.

ELIAS PIONERO

Si algún calificativo merece Francisco Elías es, sin lugar a dudas, el de pionero, ya que fue un hombre adelantado, que consciente de las necesidades del sector cinematográfico, apostó por su evolución y mejora. Por ello, consideraba que era vital contar con estudios propios para consolidar la industria, de ese sector, en nuestro país. Además, pese a haber creado una empresa de carteles e intertítulos, era consciente de la evolución del séptimo arte, por ello no fue ajeno a la aparición del sonoro. Es decir, fue un creador, guionista y director, pero no dejó de apoyar un sector emergente, que necesitaba consolidarse para su pleno desarrollo. Por ello los manuales y diccionarios sobre el cine español, siempre destacan esta faceta, dentro de las múltiples que desarrolló durante su trayectoria.

El primer estudio equipado técnicamente para rodar películas sonoras en España fueron los Orphea, de Barcelona, que fueron fundados por el onubense Elías, quien durante su estancia en París, para realizar diversos trabajos en producciones de aquel país, y tras haber rodado *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), le propuso al productor francés Camille Lemoine rodar un filme sonoro en Barcelona, tras la instauración de la II República. Ambos se desplazaron hasta la ciudad condal, trayendo consigo material técnico y con el operador Arthur Porchet, contratado para seis semanas de trabajo.

Orphea, como sociedad ya existía, ya que se había constituido en París, para realizar *Cinopolis* (1930). Entre sus fundadores se encontraba José María Guillén García, que tras la creación de los estudios barceloneses se convirtió en el representante oficial de la empresa. Guillén fue el fundador de la emisora decana de radiodifusión en España, la conocida popularmente como Radio Barcelona.

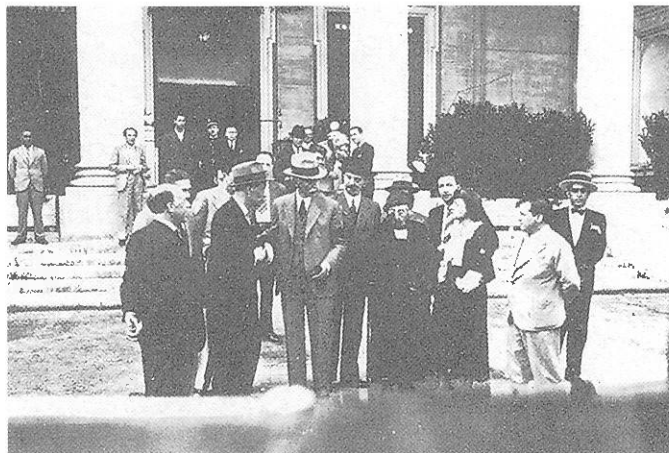
El objetivo de Elías en Barcelona era equipar el Palacio de las Industrias Químicas de la Exposición Universal de 1929, como estudio para rodar allí una película, que sería *Pax*. Elías había obtenido el permiso de Francesc Macià² para tal trabajo y contó para la habilitación del pabellón con el trabajo del ingeniero Guillén García.

El pabellón, con una superficie de 4.170 metros cuadrados, se alquiló, en un principio, por un periodo de seis meses, a un coste de 2.260 pesetas mensuales.

El primer trabajo en los estudios Orphea fue pues *Pax*, pero esta película se rodó en francés, ya que no se contó con el apoyo para hacer una versión española. Por ello, las primeras películas filmadas en español en dichos estudios serían *Carceleras* (1932), una nueva versión de la pieza que José Buchs ya había llevado a cabo en 1922, y la obra de Perojo *El hombre que se reía del amor* (1932).

La puesta en marcha de los Estudios Orphea fue todo un éxito, pese a los problemas del principio. Así todas las películas rodadas en España durante 1932 y 1933 se filmaron en dicho espacio.

Orphea supuso un centro neurálgico para la realización de películas. En



Elías (con traje claro) junto a Macià (en el centro de la foto) y dirigentes de Orphea en la inauguración de los estudios.

² Elías siempre reconoció que Macià fue el único que cumplió su promesa de ayudarlo en su labor cinematográfica.

mayo de 1933 se aseguraba de los estudios³ "la entidad francesa instalada provisionalmente en Barcelona, parece tomar raíces definitivas en nuestro suelo. Se han habilitado varios "plateaux" para rodar 8 películas".

A finales de 1933, consolidada la empresa, se celebró el primer aniversario de su fundación, de la que dio cuenta la prensa especializada⁴, especificando que José María Guillén y Camille Lemoine, en calidad de fundadores dieron la bienvenida a los invitados. Francisco Elías ya estaba desligado de la empresa, por lo que no se hace referencia a él, ya que el onubense había vendido sus participaciones para tener saldo para llevar a cabo *Boliche* (1933). Entre los invitados se encontraban Rosita Díaz, Richard Harlam y Benito Perojo, entre otros. El periodista anuncia que en dichos estudios tendrá lugar el próximo rodaje de *Odio* (1933) y el de *Una morena y una rubia* (1933).

Posteriormente Lemoine comprende que han de ir más allá si quieren tener espacio en el mercado, más todavía, tras la apertura de nuevos estudios como CEA. Así se constituye Orphea Films, empresa distribuidora, cuyas tres primeras películas representadas serán *Boliche* (1933), *Susana tiene un secreto* (1933) y *Café de la marina* (1933).

Las ambiciones de este proyecto eran la de consolidar un trust, que aglutinara todos los aspectos de la industria, para controlar el proceso desde la llegada de la película virgen, hasta su proyección en salas de cine.

La empresa fue afectada por un incendio que la dañó en parte en 1936, y en 1962 otro mucho más voraz la asoló por completo. Un siniestro, este último, que según algunos historiadores, fue tildado de "sospechoso". Elías, que siempre se sintió orgulloso de haber contribuido a la fundación de los Estudios, se derrumbó, según nos cuenta Yolanda Alcañiz, cuando estos desaparecieron de forma tan extraña. Lo tomó como una cuestión personal.

Elías explica como se desarrolló la puesta en marcha y consolidación de Orphea:

No dejo de la mano a Camille Lemoine y cómo éste, entre tanto, debido al éxito comercial de Blanc comme neige, ha encontrado los créditos y los medios económicos para llevar a la pantalla un argumento del escritor francés socialista George de la Fouchardière, titulado Pax, el cual debo yo adaptar y dirigir. Le convenzo finalmente para realizar la producción en España e intentar en ese país lo que no consiguieron en París y Hollywood los cineastas españoles y extranjeros. Llegamos a Barcelona a fines del año 1932 y nos instalamos en el Palacio de la Química de la Exposición que acababa de clausurarse, con un material alquilado en París y que debemos devolver en cuanto terminemos la película.

Nos ayuda en esta empresa, un tanto temeraria, el ingeniero español José María Guillén García, amigo fraterno del que estas líneas escribe. Mientras se va desescombrando el Palacio y acondicionándolo para el cine sonoro, con medios algo primitivos pero eficaces, se van levantando los decorados y cuando, terminados los exteriores, entramos en el improvisado estudio éste se halla virtualmente en condiciones para iniciar en él una producción continua y eficaz.

Prueba de ello es la película Pax, rodada en tiempo relativamente corto y presentada en proyección privada a la crítica barcelonesa, la cual descubre, pasmada, que en España pueden realizarse películas habladas, lo mismo que en París, Londres y Berlín.

Pax fue rodada en única versión francesa. No pudimos interesar a nadie para una versión en español, pese a que resultaba sumamente económica. Es éste el primer fracaso que me apunto y, como va a verse, no es el último. En mi argumentación

³ Cinema Nº 15. Mayo 1933.

⁴ Films Selectos. Nº 167. Diciembre 1933.

con Lemoine y con nuestro caballo blanco para convencerles de las múltiples ventajas que ofrecía el rodar la película Pax en España figuraba mi convencimiento de que, una vez preparados para rodarla, seríamos asediados por los productores y distribuidores españoles para producir por cuenta de ellos una versión en español del film. De mi habilidad como director no podría ya dudarse. Hallábase en Barcelona una copia de mi última película, *Blanc comme neige* (¡Manos arriba!), y, a juicio de los periodistas que la vieron, su calidad era superior al nivel medio de las realizaciones españolas en el extranjero. A pesar de todo y de que agoté mis recursos persuasorios nada conseguí.

Es paradójico que el cine español auténtico balbuceara sus primeras palabras en francés, pero ésta fue una de las muchas y sorprendentes anomalías que concurrieron en ese alumbramiento impensado, imprevisto y, desde luego, completamente indeseado, diríamos fieramente repudiado por ese otro cine clásico español que, desde hacía muchos años, reinaba y sigue en los presentes días reinando, dueño absoluto del espectáculo cinematográfico en España.

Puede decirse que, en aquellos días, la opinión general de los cinematografistas españoles era la de que nuestra empresa estaba condenada al más estrepitoso de los fracasos.

Desde los mismos comienzos del rodaje nos vemos obligados a prescindir de las prometidas ayudas oficiales a nuestra empresa, ya que los elementos en aviación y en otras actividades, con raras y honrosas excepciones, al no ver claro, con mil argucias y regates se evadieron de sus obligaciones.

Tenemos que contratar los servicios del aviador civil Canudas, quien hace con su avioneta todas aquellas acrobacias sobre la ciudad que se niegan a hacer por peligrosas los aviadores al mando del capitán Sandino.

Dice, a propósito de esta película, el cronista Cabero en su "Historia de la cinematografía española" (p. 383):

"La película se realizó a satisfacción y, desde el momento en que se pasó de prueba ante directores y técnicos, comenzaron a llover contratos de alquiler en los Estudios que no habían de cesar ya, por lo menos, hasta el presente. Pero Francisco Elías, que ya le había tomado el gusto a la cinematografía parlante, antes de que nuevos directores pisaran los estudios de Orphea, quiso realizar otra película de pocas pretensiones que llevaba por título *El último día de Pompeyo*, con los siguientes elementos: Antañita Colomé y "Pitouto"."

Aquí el cronista invierte los términos y, como en otras ocasiones, cuenta a su manera la historia. Porque lo cierto es que mientras monto la película terminada (en esos días no existía en España un solo montador conocedor de la técnica del montaje sincrónico de dos en tres bandas y hube yo de encargarme de ese trabajo personalmente, sin ayuda alguna), de la cual se han visto fragmentos inconexos, Lemoine, acuciado por las reclamaciones de las casas que nos alquilaron el material y convencido, después de dos viajes a Madrid que los poderes públicos se desentenderían de sus promesas de ayudas, decide dar por terminada *l'aventure espagnole* y regresar a Francia.

Es, entonces, cuando se me ocurre una última y desesperada tentativa: la de rodar apresuradamente, antes de que se llevasen el camión de sonido, las cámaras y las luces, una película hablada en español.

Interrumpiendo, pues, el montaje de Pax, sobre un asunto a toda prisa imprevisto ruedo, en poco menos de dos semanas, una farsa cómica, del género llamado en Hollywood *slapstick*, titulada *El último día de Pompeyo*.

Mientras tanto, en esos días, van llegando a Barcelona, atraídos por el hecho insólito e inaudito de que puedan rodarse películas en España, elementos dispersos procedente de las liquidaciones de Joinville-le-Pont y Hollywood. El primero de ellos es Benito Perojo. No tardan en sumarse a él Carlos San Martín, Adelqui

Millar y Richard Harlan, los fracasados de Joinville-le-Pont. También se encuentran en Barcelona José Buchs, Roldán Artola, Aznar, Florián Rey y otros, de Madrid, directores más o menos renombrados del cine mudo.

Hay expectación, entusiasmo y grandes deseos. Lo único que falta es dinero. Y como no hay que contar con el que guarda en sus arcas la cinematografía española —ninfa Egeria del cine extranjero—, la aspiración suprema se centra en la busca y captura de un caballo blanco. Este caballo blanco surge para bien del cine hispano, que ha estado a punto de morir asfixiado en su cuna. Y, extraño e ingrato azar, no es español. Se llama Emilio Gutiérrez Bringas, es mexicano, residente en Madrid, y su fortuna proviene de tierras aztecas (consigno este dato, al parecer trivial e innecesario, no con el fin de criticar al capital español, tildado siempre de cobarde y pusilánime. Mi propósito no es más que demostrar hasta que extremo había llegado en esos años el capital hispano en su desconfianza y aversión al negocio del cine).

Con Rosario Pi y Pedro Ladrón de Guevara forma Gutiérrez Bringas la entidad Star Film y financia su primera producción: *El hombre que se reía del amor*, protagonizada por Rafael Rivelles y bajo la dirección de Benito Perojo.

Con esta película que Perojo lleva a término con toda felicidad, los cinematografistas españoles comienzan a darse cuenta de una nueva, extraña, pasmosa e inconcebible realidad. En España pueden hacerse películas habladas como en el extranjero.

Sin embargo, transcurre todo lo que resta del año 1932 y las películas que se ruedan todavía en ese periodo, que son seis: *Carceleras*, *El canto del ruiseñor*, *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, *El sabor de la gloria*, *Besos en la nieve*, y *El nocturno de Chopin*, las realiza el referido grupo productor, Star Film, y el propio Lemoine, quien ya en su elemento, con su estilográfica y manos de letras en blanco, maniobra y se entrega con fruición al arte delicado del peloteo. Es cierto que para hacerlo ahora dispone de una firma de primer orden, la del referido Bringas, que posee varios inmuebles en Madrid, así como un descuento bancario próximo a los 2 millones de pesetas, que en aquel entonces era una considerable fortuna.

No han transcurrido seis meses del rodaje inicial de *Pax* cuando se da el caso de rodarse a la vez en los improvisados estudios Orphea, cinco películas. El cine español ha nacido, y desde ese momento, se desarrolla de una manera portentosa, a un ritmo acelerado y constante que sólo la guerra interrumpe tres años después.

Pese a todo la industria española no levantó cabeza frente a otras más pujantes. Así en 1934 la producción total de películas había sido en los siguientes países⁵: 480 en Estados Unidos, 475 en Japón, 194 en Inglaterra, 127 en Alemania, 125 en Francia, 70 en la URSS, 60 en India, 50 en China, 35 en los Países Escandinavos, 26 en Méjico, 25 en Italia, 21 en España y Portugal, 20 en Australia y 7 en Argentina. Ante estas cifras sobra cualquier comentario, sobre todo si contrastamos con países como India o China.

Y la cifra de 1934 era un claro avance, frente a la producción de 1932 que había sido de 6 y la de 1933, que fueron 17 películas.

Observamos que las cifras de España aparecen sumadas junto con las de Portugal, para poder estar próximas a Italia o lo que es más ir por delante de Australia.

En la trayectoria de Elías, destaca, también, sin lugar a dudas, el haber llevado a cabo la primera película sonora en España, un hecho que da cuenta del carácter y animosidad de este hombre.

⁵ Films Selectos. N.º 228. Marzo 1935.

Con el estreno de *El cantor de jazz* (1927) se produce una revolución en el mundo del cine, ya que se tratan de realizar películas parlantes a toda costa. En aquellos países que no se pudo incorporar el nuevo invento, la producción cinematográfica se paralizó. Así en España sólo se produjeron cinco películas, desde 1929 a 1931.

En febrero de 1927, Lee de Forest llega a España para encontrar un concesionario del sistema sonoro Phonofilm, que él tenía patentado. Para tal fin organizó diversas proyecciones, una de las cuales tuvo lugar en el Cine Callao de Madrid, donde se visionó un parlamento del doctor Madariaga, a de Forest explicando su invento, y canciones de Concha Piquer, rodadas en Nueva York.

Logra vender su invento a un ingeniero catalán, y regresa de nuevo a Estados Unidos. Hubo proyectos, hasta de crear una empresa con capital español, para construir aparatos sonoros con esa patente, empresa que se denominaría Hispano De Forest Films. Idea que no llegó a buen puerto.

Feliciano Vitores, un empresario con vínculos comerciales con Latinoamérica, compra el aparato sonoro y exhibe algunas cintas en un camión ambulante. La demanda del público le lleva a rodar dos series de cintas cortas en su casa de Madrid, con la colaboración del operador Manuel Martín. Las películas eran actuaciones del payaso Ramper y de una rondalla aragonesa.

Vitores, animado por el rodaje de esos cortos, se anima a emprender el proyecto de una película sonora, sobre todo tras haberse estrenado el 19 de septiembre de 1929 en el Cine Coliseum de Barcelona, la película hablada *La canción*, con los equipos fijos de Western Electric.

Par tal fin, le encarga a Elías un guión para una película sonora, que rodarán en exteriores y platós.

Elías escribe un argumento vinculado directamente con el cine, y para rodar en muchos exteriores, con música, ruido de maquinarias y de vehículos, para que el público compruebe y escuche la película parlante.

El rodaje, que tuvo un presupuesto de 18.000 pesetas, se desarrolló en exteriores, algo que resultaba novedoso, y en almacenes, durante octubre y noviembre de 1929. Los exteriores se filmaron en el chalé de Vitores, en Ciudad Lineal, también se rodó fuera de plató, pero en interiores, como fueron las redacciones de *El Liberal*, y *El Heraldo de Madrid*⁶.

Se proyectó en Burgos y en localidades castellanas, como Zamora, Ciudad Real y algunas más, ya que el equipo se transportaba en una camioneta, desde donde se realizaban las proyecciones. También, parece, que se realizó una proyección en el Ateneo de Madrid.

El problema que tenía este sistema sonoro era su incompatibilidad con los restantes, ya que el lector de sonido estaba situado antes que el objetivo, lo cual imposibilitaba llevarla a otros aparatos. Por ello era muy complejo, trasladarla a las salas cinematográficas.

Lo cierto es que Elías, abrió una brecha en la industria cinematográfica española, con esta película. Un trabajo que da cuenta de cómo este onubense era consciente de la importancia de esta manifestación artística, y como había que apoyar la evolución y desarrollo de la misma, aunque fuera de forma solitaria, como es habitual en cualquier pionero.

Por ello es indudable que Francisco Elías ha de ser considerado un hom-

⁶ Amor Medardo. El misterio de la Puerta del Sol. Archivos de la Filmoteca. Generalitat Valenciana. N° 22. Febrero de 1996. Valencia. Pag. 56.

bre de cine, ya que fue consciente de las necesidades de este sector. Conocedor de las mismas, no dudó en aventurarse en poner en marcha los primeros estudios, ya que sabía que la presencia de estas infraestructuras, eran las que permitían consolidar una industria, que en España necesitaba de esos afianzamientos, para poder competir con otros países más fortalecidos.

Asimismo comprendió que el cine estaba en continua evolución, por lo que consideró que el cine sonoro era un nuevo paso en esa escala creativa que ha sido y es el séptimo arte, ya que todavía incorpora novedades, la última el rodaje digital.

Desde luego, Elías participó y apoyó dos hechos decisivos en la historia del cine español, porque conocía muy bien las necesidades del mismo, ya que había estado inmerso en la industria estadounidense, y por lo tanto sabía de las carencias hispanas. Desde luego esa visión, que Elías tuvo, sólo la poseen unos escogidos, que contribuyen al enriquecimiento de la sociedad. Con más valor en este caso, ya que estamos hablando de un pionero, entre los pioneros.



Rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol*, en exteriores, que eran tan del gusto de Elías.

ELIAS HOMBRE DE CINE

Es indudable que Francisco Elías fue un hombre de cine al cien por cien, ya que además de su labor como director y guionista desempeñó varios oficios dentro del mismo, como llegó a ser hasta el decorador de *Bohemios* (1937).

Por ello, Elías conocía muy bien los entresijos del cine. No en balde, había trabajado para las casas distribuidoras, había sido montador, revelador, productor. Realizó intertítulos y carteles para las películas mudas.

Es decir había palpado la industria desde muchos ángulos de vista, no sólo había sido director y guionista, sino que había andado por la industria misma: producción, estudios, distribuidoras, etc. Y por otra parte conocía muy bien los recursos técnicos: cámaras, montaje, sonido, luces, decoración.

En suma un hombre ilustrado, que era consciente que para llevar a cabo una buena película habían de confluír varios elementos, dispares entre sí, pero cuyo fin último era la puesta en marcha de una obra cinematográfica.

Por ello sus memorias son un recorrido exhaustivo por unos años decisivos para la industria cinematográfica.

Esa disección del sector era algo que Elías realizó desde su primera juventud. Tampoco hay que olvidar que en aquel entonces había recorrido Europa, para conocer "in situ", la cinematografía de cada país. Junto a ello había vivido en Estados Unidos y en Francia. En el primero se había implicado de lleno en la industria y había realizado películas dentro de la misma, lo que le permitía ofrecer una visión contrastada y no de mero visitante.

Este tomar el pulso a la realidad del cine, le condujo a escribir una memoria sobre la situación del cine en España. En dicho documento realizaba un exhaustivo examen al cine español y buscaba las formas de proteger a este de la competencia del cine extranjero, preferentemente el norteamericano.

Memoria que dirigió en 1928 al general Miguel Primo de Rivera, jefe del Gobierno, a través de Juan O'Donnell y Díaz de Mendoza, ahijado del militar y amigo de Elías.

El trabajo, repleto de datos y estadísticas, hace un análisis de los métodos empleados por los productores americanos, transcribe las diferentes leyes de protección europeas, para luego, contrastando estos datos, ofrecer medidas para proteger la industria cinematográfica española.

El documento, tras la caída de Miguel Primo de Rivera, y según las **Memorias** de Elías, llegó hasta las manos de William H. Hays, el que puso en marcha su famoso código represivo y censor, en el cine americano.

El propio Elías en sus **Memorias** nos cuenta en que consistía ese documento:

En ella denostaba, entre otros extremos, con datos y pruebas incontrovertibles, que el espectador español pagaba, en ocasiones, por el artículo cinematográfico importado del extranjero diez y hasta veinte veces menos de los que pagaba el espectador (consumidor) del país exportador de ese artículo. Esto era un dumping manifiesto de proporciones colosales que no solo impedía la implantación de un cine propio en España sino que socavaba también los cimientos del teatro español en todas sus manifestaciones y géneros. Daba en esa memoria datos exactos que lamenta no recordar, del número de los locales dedicados a los espectáculos genui-

namente españoles, desde la zarzuela grande, el drama y la comedia al género chico o incluso al género llamado ínfimo, convertidos en cine (creo que la cifra que yo consignaba representaba, por lo menos, un 80 por ciento de todos los locales de España). Para combatir este dumping sugería medidas drásticas, aunque como medida inmediata, transitoria, preconizaba una que yo basaba en un artículo de la Constitución, referente a las artes gráficas, que definía a éstas como expresión del pensamiento en papel, cartón y materias inventadas o por inventar. Recuerdo vagamente, que basándome en esa reglamentación dictada, para defender al libro español —reglamentación que yo extendía al producto cinematográfico, incluyéndolo en la definición que daba la ley española a las artes gráficas—, el film con títulos y subtítulos en español debía tener un trato similar al recibido por el libro editado en el extranjero, en idioma español.

Después de leer mi memoria, el general Primo de Rivera me concedió el honor de una entrevista, durante la cual expresó su aprobación por el proyecto y su firme propósito de estudiar urgentemente las medidas preconizadas en el mismo.

CINE-MUNDIAL

INFORMACION GENERAL

Artículos, Sueltos y Noticias de los
Círculos Cinematográficos
Mundiales



El Sr. Francisco Elías en actividades de cine en Méjico

SE NOS dice que próximamente llegará a Nueva York el Sr. Francisco Elías, que después de una gira de cerca de un año por la vecina República de Méjico, vendrá a esta ciudad por asuntos relacionados con la cinematografía en general y muy particular-

mente, en lo relativo a producción y distribución de películas.

Perito reconocido en estas cuestiones, el Sr. Elías, percatándose de las posibilidades enormes que el mercado mejicano tiene, se propone implantar los métodos yanquis en la distribución, producción y alquiler de cintas de arte mudo en dicho país, con la cooperación de otras personas interesadas en el negocio.

Las condiciones actuales de la industria, tanto aquí como en Méjico, y el conocimiento que el Sr. Elías posee en lo que a cinematografía atañe, auguran un merecido éxito a su actividad y a su energía.

El Sr. Elías es uno de los "pioneers" de la exportación cinematográfica, pues ha estado relacionado, desde sus principios, con las grandes casas productoras francesas. Varios años trabajó para "Gaumont" y "Pathé"; después estableció un laboratorio en Barcelona y más tarde vino a Nueva York, de donde salió para Méjico, siempre ocupado en actividades de la misma industria.



No en las llanuras de Africa, sino durante la filmación del "Rubaiyat" en Los Angeles, se dejó retratar casi a losos de un camello (simbólico animalito de la Prohibición), el Sr. Francisco Elías, que ni bebe, ni fuma ni toma café.

El trabajo de Elías despertó interés desde sus inicios, como vemos en Cine Mundial, en noviembre de 1921.

cimientos, y las películas rodadas en esos estudios se imponen en todos los programas de los cines, venciendo en toda la línea a las producciones extranjeras.

Los hechos, sin embargo, no tardaron en demostrarnos, y hablo estrictamente con relación a la explotación de Boliche y de Susana tiene un secreto (de Perojo), que las cifras de la Paramount y de la Metro eran bajísimas. En todos aquellos cines en donde los distribuidores controlaban eficazmente las entradas, éstas alcanzaban una cifra doble o triple de la establecida por esas casas como garantía - tope de su porcentaje.

El interés por la industria cinematográfica también aparece en sus Memorias, ya que analiza la evolución del sector durante la II República:

El capítulo triunfal del cine español comienza en 1932 y lo inicia el autor de este trabajo, quien convence a un productor francés, Camille Lemoine, para emprender juntos *L'aventure espagnole*, con un material técnico alquilado para rodar una película francesa y el dinero justo, justísimo, para realizar ésta. Lo contrario, repito, de lo que practicaban los cineastas españoles, yéndose al extranjero a rodar films españoles. El mismo Camille Lemoine, ocho años después, cerraba este único ciclo constructivo del cine hispano, fundando en Madrid los estudios Sevilla Films y colaborando en la fundación, en Barcelona, de los estudios Kinefon. Y, dato curioso del que hablaré más adelante, este regreso de Lemoine a España y la reanudación de *L'aventure espagnole* los realizó gracias al sacrificio personal del autor de estas líneas. En este período de tiempo, más reducido todavía a causa de los años de guerra, se montan en España ¡14 estudios!, se crea una industria de auténtico cine nacional, con sólidos

Un año después Sor Angélica pulverizaba los récords establecidos por Boliche, duplicando o triplicando los ingresos de taquilla de aquel film.

Y cuando, en los comienzos de 1936, lanza Cifesa su última producción *Morena Clara*, dirigida por Florián Rey, ésta alcanza su explotación por todas las ciudades y pueblos de España ingresos muy superiores a los de Sor Angélica, en general, diez, quince y hasta veinte veces mayores que los que jamás obtuvo película americana alguna.

El estudio y análisis de esta curva de ingresos entre los años 1933-1936, desde las marcas-topes de las grandes producciones americanas hasta aquéllas establecidas por la distribución de *Morena Clara*, suministra más de un ejemplo de la fuerza y vitalidad de la película extranjera no adulterada y falsificada.

En cierta rueda de directores a la que yo asistí, el recientemente fallecido director Santillán, corroborando mi afirmación de que los americanos habían perdido la batalla, declaró que dos meses antes de iniciarse el Movimiento era corredor de películas de una casa norteamericana cuyo nombre no viene al caso, y que por dondequiera que iba, en la región catalana (la más reacia de todas las regiones españolas a la película nacional), los empresarios de los cines que visitaba rechazaban las películas americanas y pedían Boliches, Sor Angélicas, Verbenas de la Paloma y Morenas Claras.

En este año 1933 tienen lugar otros acontecimientos importantes en Barcelona y en Madrid. Estos acontecimientos son los dos rumbos que ha de tomar en adelante la cinematografía nacional. Uno, es la aparición simultánea en Barcelona y Madrid de talleres de doblajes. Otro, la fundación en Madrid de dos empresas típicamente españolas, las dos establecidas sobre bases económicas amplias y sólidas, las dos sin vínculos anteriores con esa cinematografía clásica española, ninfa Egeria del cine extranjero.

Me refiero a las organizaciones Cifesa y Cea, las dos productoras y distribuidoras de material español, la última con estudios propios en la Ciudad Lineal, ya citado en otro lugar.

La colaboración de esas dos empresas da por resultado la producción de la película *Agua en el suelo*, de los hermanos Quintero. Con este film, dirigido por el finado director Eusebio Fernández Ardavín, se inauguran dichos estudios. Después de esta película, y en el mismo año 1933, se rueda en los estudios referidos, en tres versiones, *La travesía molinera*, bajo la dirección del director francés D'Abbadie D'Arrast.

Sin pretender disminuir el mérito de esas dos empresas que, debo reconocer, señalaron un hito importante en la historia de la cinematografía patria asentando las bases de una auténtica "industria nacional", pero deseoso también de defender los fueros de la verdad, tantas veces desvirtuada por los historiadores de esa época, debo consignar que cuando se fundaron los estudios de la Ciudad Lineal los de Barcelona habían producido ya unas catorce películas, las dos primeras dirigidas por el autor de este trabajo, tres por Benito Perojo, otras tantas por José Buchs y una por Florián Rey (En las restantes intervinieron casi todos los directores españoles a la sazón en activo, amén de varios directores extranjeros).

Todo lo cual me lleva a formular la siguiente pregunta: Sin ésta experiencia previa en Barcelona, realizada mediante la obstinada voluntad y el propósito deliberado, pugnaz y fijo —podría decir obsesionante— del autor de estas líneas, ¿se habría lanzado jamás el capítulo español a esa serie de empresas firmes y solventes que, iniciadas por las referidas empresas, respaldadas por sendos bancos y pasando por las de Ballesteros, Roptence, Efesa y Chamartín culminaron a la fundación de los Estudios Sevilla Films?

A la vista de todo lo acontecido desde el principio de la historia de ese cine hispano hasta el año 1932, en que la producción de películas en español fracasa ruidoso-

samente en Joinville – le – Pont y en Hollywood, la contestación, a mi entender, no puede ser más que un “no” rotundo. Tanto más cuanto, a raíz de esos fracasos, los americanos pusieron rápidamente en práctica la técnica del doblaje y éste encontró de inmediato un clima propicio.

ELIAS DIRECTOR

Los inicios de Francisco Elías en la dirección coinciden con los años de apogeo de la industria cinematográfica barcelonesa. Esta época de esplendor, 1911-1922, no supone que los trabajos realizados en la ciudad condal destaquen por encima del resto del país, sino que en España la industria cinematográfica no existe; Madrid inicia su despegue en los años 20 y la de Valencia apenas tuvo consistencia.

Lo cierto es, que en la década que señalamos, en Barcelona se vive una época dorada, sin parangón, aunque también sin buenos cimientos. Es decir se producen innumerables filmes, que surten al resto del país, se emprenden y acometen interesantes realizaciones, pero sin continuidad y sin visos de estructurar lo que ha de ser una industria seria y potente.

Por ello en Barcelona surgen un sinfín de productoras, realizadores, operadores, actores...que no tendrán continuidad en el tiempo. La mayoría de las productoras no se prolongaban más allá de cuatro años, llevando a cabo una media de cuatro o cinco títulos.

Si tenemos en cuenta esta falta de consistencia en el sector de la producción, es obvio que el resto de sectores adolecerá del mismo mal.

Así, los realizadores de este tiempo, dirigirán una media de dos trabajos y salvo excepciones honrosas, su trabajo no tendrá prolongación más allá de la década de los veinte, incluso los pioneros de este arte.

Evidentemente, la escasa consolidación del sector obedecía a la falta de inversiones y de una estable estructura de producción. Ese mal endémico, que tanto daño ha hecho al cine español, ya aparecía en la segunda década del siglo XX.

Es decir, había interés por hacer películas, de los argumentos ya hablaremos más adelante, pero no había conciencia de industria, para consolidar la misma, a través de la potenciación y capitalización de grandes productoras, que pudieran acometer importantes trabajos y amortizar la inversión, a la espera de obtener beneficios.

Por ello las productoras aparecían y desaparecían continuamente. Los capitalistas serán de diversa talla, ya sean familias con dinero propio, como fue el caso de varios aristócratas (fenómeno extrapolable a otros países como ocurrió en Francia con Noailles y Buñuel), industriales, anticuarios o hasta, incluso, escritores de renombre, como fue el caso del dramaturgo y Premio Nobel, Jacinto Benavente.

Lo cierto es, que el sector de la producción barcelonesa, pese a los intentos de consolidarse, no deja de ser una continua sucesión de apariciones y desapariciones, que no logran apuntalar un sector, que verá desmoronarse sus trabajos apenas iniciada su andadura.

Los resultados de esta escasa consolidación no son otros, que carecer de una nómina de realizadores, con una robusta trayectoria o el hecho de que los actores y miembros del equipo artístico apenas contaban con el apoyo necesario, para la creación de un lenguaje cinematográfico en la pantalla, que se alejara de los gestos grotescos y exagerados que éstos llevaban a cabo en el rodaje, remedo lógico de su trabajo habitual y diario: el teatro.

En Barcelona hubiera sido lógico que la industria cinematográfica despegase, dada la existencia de una clase burguesa e industrial ilustrada, pero lo

cierto fue que este sector no apoyó al cine, es más lo denostó y censuró. Si a ello unimos que el Estado instauró en sendas órdenes reales del 27-11-1912 y 31-12-1913 la censura previa y que la Iglesia desde sus púlpitos atacaba claramente al séptimo arte, es obvio que este lo tenía muy, pero que muy difícil, para consolidar su maltrecha estructura, débil y enfermiza, ya desde su nacimiento.

Pese a estos inconvenientes el cine trataba de seguir hacia adelante y por ello surgieron determinadas obras, que contaron con el beneplácito del público y de la industria. Por ello hubo intelectuales que creyeron en este nuevo medio de expresión, aunque eso sí, se trató de casos excepcionales.

Estos fueron el dramaturgo Adriá Gual, que desde finales de 1913 impulsó la productora Barcinógrafo, en la que dirigió varios filmes; el novelista Eduardo Zamacois, quien en 1919 interpretó una adaptación de su relato *El otro*, que tuvo serios reparos con la censura y también dirigió dos documentales, uno sobre el diestro Juan Belmonte, en 1916, y otro sobre escritores y artistas, en 1920, que se llamó *Mis contemporáneos*. Vicente Blasco Ibañez, también mostró interés por el cine. Así asesoró a Albert Marro, para la adaptación que este hizo en 1915 de su novela **Entre naranjos**, lo que le animó en 1916 a codirigir una adaptación de otra de sus obras narrativas, **Sangre y Arena**, que produjo en parte.

Ya apuntamos, anteriormente, el caso de Benavente, que montó su propia productora, dirigió dos filmes, y publicó diversos artículos animando esta nueva forma de creación artística. El también dramaturgo Eduardo Marquina participó ocasionalmente de argumentista en 1915 en *Un solo corazón*.

Lo cierto es que todos estos inconvenientes no llevaban más que a una producción atomizada, dispersa y sin continuidad, que no lograba enraizar con la tradición cultural. Y eso que contó con amplias posibilidades, ya que no podemos olvidar que la guerra europea, 1914-18, llevó a un decaimiento de las industrias de los países que participaron en la contienda. Hecho que no pudo ser aprovechado por la industria barcelonesa, al no contar con productos atractivos que hubieran captado el público potencial.

Si a ello, unimos el lastre de una producción endémica que no modernizaba el sector, lo cual impedía ofrecer títulos con atractivo, es lógico que el despertar del cine en Barcelona, tuviese los días contados. Si todavía añadimos un hecho puntual más, como fue el caso de que en España no se contaba con película cinematográfica virgen, dado que esta procedía de países participantes en la contienda, puesto que aquí no se fabricaba, es obvio que todo este cúmulo de dificultades provocaron la caída de la industria catalana y por ende el resurgir de la madrileña en detrimento del resto de la nación.

Esta era la situación, que rodeaba a Francisco Elías cuando inició su andadura como realizador. Sus primeros pasos estuvieron completamente englobados dentro de lo que era la norma en el sector. Así, con su pequeña productora filmó varios cortos, entre los que se encontraban la seudobiografía de Arcos, o las vista aéreas de Barcelona, actos civiles, corridas de toros, etc. En suma un conjunto de cortos que hoy calificaríamos como documentales. Un grupo de testigos directos de la realidad, precursores de lo que en España conocimos popularmente como NO-DO (sus siglas significan noticiario y documental) y que tan vinculado estuvo con las proyecciones cinematográficas durante cerca de 40 años.

Los argumentos no calaban en el gran público, y eso que se tendió a la

adaptación de obras teatrales o novelas conocidas por los espectadores, que contaban con el gancho de ser argumentos célebres, que tendrían atractivo para el respetable. Es decir la industria al no estar consolidada, como debería, carecía de una base esencial, guionistas que ofrecieran argumentos atractivos para el público. Por lo tanto se recurría a obras populares, con la llegada del sonoro vendrían las segundas versiones de estos trabajos mudos, y la incorporación de las zarzuelas.

O se buscaba captar la realidad circundante para ofrecerla en la pantalla. Aunque esto, que fue en suma el primer cine (la salida de la fábrica de los Lumiere), dejó de tener atractivos muy pronto. El público se cansaba de ver reflejada su vida habitual en la gran pantalla.

Por ello se recurrió a planteamientos más originales, novedosos y fuera del punto de vista habitual del hombre y de la mujer. Elías rueda, por esta razón, las tomas aéreas de Barcelona, que despertaban interés y expectación por lo inusual del punto de vista de la cámara.

En Barcelona, en esos años era habitual la realización de documentales, de hecho la productora Studio Films creó la Revista Española, que cada quince días ofrecía al público las novedades y la actualidad social y deportiva del momento. Los fundadores y responsables de esta empresa de documentales fueron Juan Solá-Mestres y Alfredo Fontanals.

También hubo otro pionero, Fructuos Gelabert, que realizó infinidad de cortos y documentales como *Regatas en el puerto de Barcelona*, *Feria y fiestas de Valencia*, o *Corrida con Gallo*, *Gallito*, *Belmonte*, *Paco Flores* y *Paco Madrid*.

Con respecto al trabajo que Elías hizo sobre Rafael Arcos los especialistas han señalado que los resultados fueron encomiables, ya que la persona a la que se hacía la biografía era un actor y por lo tanto hizo bien su papel y trabajo en la película⁷.

También Elías sigue las pautas del momento, en otros aspectos, y por ello procede a filmar una obra teatral **Terra baixa**, algo habitual en nuestro cine desde sus inicios, el recurrir a argumentos literarios, recurso que ha llegado hasta nuestros días.

Lo cierto es que este hombre estaba tan implicado en la realidad del sector, que abandonó España en 1915 al no contar con película para poder llevar a cabo sus trabajos.

Elías deja España desesperado, ante una industria que no acababa de consolidarse y donde todo resultaba bastante complicado, no se contaba con medios, ni económicos ni técnicos, algo que tardó en resolverse, ya que en la década de los 30 volverá a sufrir en sus propias carnes tales hechos.

Cataluña, cuando Elías la abandona, está atraída por películas de decorados suntuosos y barrocos, lo que podríamos calificar "manera italiana", y con una serie de pequeñas productoras, entre las que destacaron por su tamaño e impronta Studio Films, Hispano Films y Barcinógrafo, empresas que desaparecieron en los albores de los años veinte, algunas de ellas como pasto de las llamas, incendios que extrapolaban el siniestro, para convertirse en una figura simbólica.

Elías con los pequeños tanteos realizados en Barcelona, se dirige a Nueva York, para montar una industria familiar, pero sin olvidar el gusto por la dirección cinematográfica. En Estados Unidos lleva a cabo diversas labores, que supondrán su afianzamiento en el sector, y sobre todo el conocer la rea-

⁷ Porter Moix Miquel. Historia del Cinema Catalán. Editorial Taber. Barcelona. 1969. Pag. 106.

lidad de una de las más consolidadas industrias cinematográficas del momento.

Se instala en Nueva York donde también imperaba la industria cinematográfica, ya que en Hollywood se encontraban los estudios, pero en la gran urbe estaban los centros de exportación, de tramitaciones administrativas, así como las empresas adyacentes a la industria cinematográfica, como la que fundó Elías con sus hermanos.

De hecho, en Nueva York empresas como Warner Brothers, Metro Goldwing Mayer y la Fox contaban con oficinas y dependencias.

Poco después se traslada a Hollywood, donde se pone en contacto con las gentes del cine. Conoce a David Wark Griffith, tras realizarle una entrevista para la revista *The Motion Picture World*, cuya versión en español será conocida como *Cine Mundial*. Con Griffith asistirá a algunos rodajes de sus películas, filmando en concreto los de *A través de la tormenta* (1920) y *Las dos herfanitas* (1921).

El tomar contacto con las gentes del cine hace que su nombre suene y sea contratado como ayudante de dirección de *El Rubayat de Omar Kayyan* (1920), de Ferdinand Pinney Earle.

Permaneció dos años en Hollywood trabajando como ayudante de dirección, guionista y montador.

Su contacto con la realidad de la industria cinematográfica americana, le hace ver el amplio abanico de posibilidades de esta nueva concepción del arte, ya que aquella bien organizada y estructurada industria nada tenía que ver con la torpe y desafortunada improvisación española, cuyos buenos resultados, en ocasiones fueron más bien fruto del azar, que de una cuidada y detallada producción.

Por ello se anima a emprender en Nueva York, otro trabajo como realizador, a la par que mantenía su empresa de títulos. Esta nueva película como director será *A perfect fit* (1920), protagonizada por Manuel Noriega y con diversos extras, provenientes de los inmigrantes hispanos.

La producción de esta película coincide con el inicio de los años veinte, un tiempo dorado, que también sirvió de trampolín para el cine, sobre todo en Estados Unidos, donde en esa época el séptimo arte se había convertido en la primera diversión del país.

Estados Unidos se encontraba salpicado de mil palacios de cine. Las salas de proyección eran el edificio más importante de cualquier pueblo, ya que se hacían con gran capacidad, 5.000 o 6.000 espectadores, y con gran calidad, semejando catedrales del siglo XX.

Estados Unidos y Europa querían olvidar el lastre de la pasada guerra, y por ello se recurre a una exacerbada producción de cine, haciendo especial hincapié en las comedias. Películas que mostraban una libertad de costumbres sin parangón, hasta entonces, donde las mujeres se libraban de cualquier traba, y existía una relajación de costumbres.

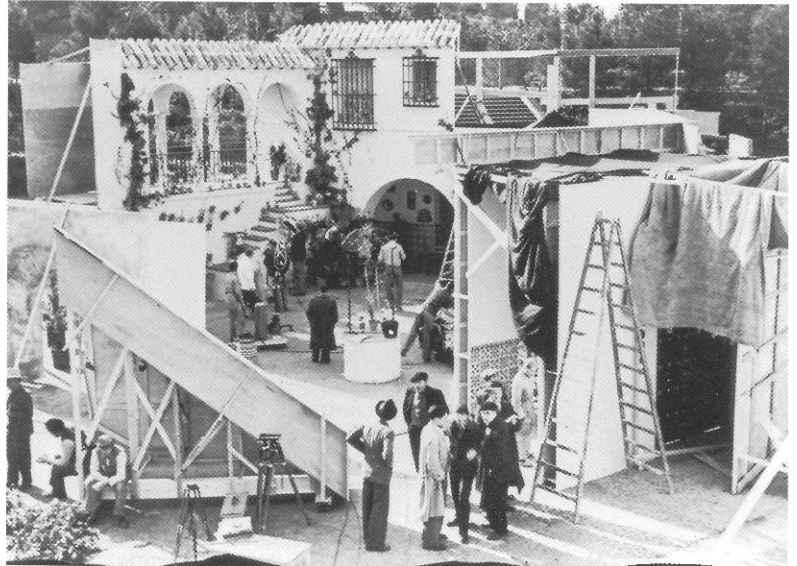
El cine tomaba el pulso a la realidad de aquel entonces, ya que Estados Unidos vivía una época de esplendor, donde se construían nuevos edificios y la comunicación mejoraba, gracias a la construcción de carreteras y autopistas que vertebraron el país. Sistemas viarios que fueron ocupados por los automóviles que proliferaban entonces, y que tanto reflejo tuvieron en la gran pantalla.

Junto a ello, la implantación de la radio como emergente medio de comunicación, permitía una mayor información y una rápida implantación de modas y costumbres, que sobre todo afectaron a la mujer, que empezó a ocupar un mayor espacio en la sociedad y a contar con más cuotas de participación y libertad.

Además la música proliferaba y entre ellas, el jazz se convierte en la banda sonora de ese tiempo. No en balde, Estados Unidos había abierto sus puertas a una masiva inmigración que empezó a ser controlada en esa época, pero que había hecho que gentes de otros países se hubieran establecido allí, además de la población autóctona negra.

El jazz se implantará tanto que la primera película sonora llevará el título de *El cantor de jazz* (1927).

Y desde luego la inmigración era un fenómeno propio de aquel entonces, así Elías dio cuenta en su trabajo. *A perfect fit* era una recreación de la vida de los inmigrantes en el Nueva York de principios de siglo. La mayoría de los participantes fueron hombres y mujeres procedentes de países de habla hispana, residentes en la gran manzana. Elías, que ya conoce las técnicas de realización, se siente más seguro en este corto, que dirigirá con un guión elaborado por él. El argumento es una sucesión de situaciones y escenarios diversos, de tipo cómico, donde aparece reflejada la vida de esta población neoyorquina.



En sus primeras realizaciones ya rodaba en exteriores, como este patio de María de la O, que se podía haber simulado en un estudio.

Para el papel protagonista contó con Manuel Noriega, que por aquel entonces residía en dicha ciudad.

Tras ello realiza varios cortos para el cómico mejicano Amador. Estos se ruedan en Hollywood y van dirigidos al público de habla hispana. Animado por los resultados y sin abandonar nunca las riendas de sus empresas familiares, Elías, hombre de espíritu viajero, recorre parte del país, llegando hasta los límites con Méjico.

Allí realizará dos documentales *Festival en El Paso* y *General Custer's Last Stand*, (1921). Estos dos trabajos recogen escenarios de Tejas, y recreaciones de su historia y costumbres festivas.

Posteriormente, ya en Méjico, es contratado para dirigir otro documental. En esta ocasión sobre la vida de Pancho Villa, *Epopéya* (1922). No hay que olvidar que Manuel Noriega, toda una estrella del cine mejicano y amigo de Elías, había sido uno de los seguidores de las huestes del revolucionario, por ello es lógico que sirviera de conexión y vínculo entre el líder azteca y el realizador onubense.

El rodaje consistió en una serie de intervenciones de Villa, narrando su vida pasada y filmaciones sobre la hacienda El Canutillo, donde el líder mejicano se retiró con sus gentes.

La grabación, realizada meses antes del asesinato de Villa, coincidió en el tiempo, sobre el mes de junio, con la visita que éste recibió de los periodistas

Regino Hernández Llergo y Fernando Sosa. Estos le realizaron una entrevista para reflejar la vida que llevaba, pacificado y alejado de las luchas revolucionarias.

En el reportaje se explica que Villa contaba con más de cien hombres como escoltas, que residían en la hacienda, junto a sus familias e hijos. Los hombres de El Canutillo, portaban armas, y según los periodistas, estas eran muy nuevas. Es decir como, si estuvieran dispuestos a volver en cuanto fuese necesario a la lucha.

Lo cierto es que Villa era un retirado de lujo, y así lo filmó Elías, rodeado de sus hombres, como si de un rey exiliado se tratara, junto a su numerosa corte.

Villa moriría tiroteado meses después, y este fue el último documental filmado sobre el líder mejicano. Documental, que recogía las intervenciones de Pancho villa, solapadas con la vida habitual en la hacienda.

Tras este trabajo, Elías decide volver a España, pero antes recorrerá diversos países europeos para conocer la realidad de la industria cinematográfica de cada lugar.

Su incorporación a la dirección en España, tiene lugar en 1928 con *Fabricante de suicidios*, una obra ligera de argumento, en la que Elías lleva a cabo también el guión. Esta obra, es una continua sucesión de viñetas, cuyo trazo de unión son los personajes principales; en este caso el protagonista es un humorista, de sobras conocido en aquel entonces Pedro Elviro "Pitouto", que será el aliciente mayor del film, de cara a los espectadores.

Con esta película, lo que si consigue Elías es introducirse en el ámbito de la industria cinematográfica española, y contar con un nombre dentro de ella. Así será, como Feliciano Vitores cuenta con él para emprender la primera película sonora en España *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), cuyo guión también desarrolló. En este trabajo Elías estaba preocupado por que se viera a las claras que el filme tenía sonido. Por ello la dirección actoral y de situaciones es escueta y escasa, se busca por todos los medios que el sonido campe por la película. Así se alargan los paseos de los protagonistas por la Puerta del Sol, con el barullo de carros, coches y gentes de fondo; las escenas de Pompeyo y su amigo en la imprenta, están saturadas del ruido de las máquinas, y los diálogos, muchas veces sobran, pero se trata de hacer hablar a los protagonistas, hasta hacerles cantar una estrofa de la conocida canción **Ramona**.

De hecho, Elías que no conoce todavía las posibilidades de la sintaxis fílmica sonora, inserta varios carteles e intertítulos durante la película, porque es incapaz de resolver dichas situaciones con los diálogos o con las elipsis.

Pese a todo, Elías logra una película aceptable, que desgraciadamente no cuenta con difusión, pero si le otorga un caché de realizador intrépido.

Por ello intenta llevar a cabo otro filme sonoro, sin éxito alguno; la fallida *Marina*, que le ocasionara tantos avatares y disgustos, sobre todo por el empeño de Elías, ya que se trataba de una producción que se iba a realizar en exteriores y decorados naturales, algo que él deseaba hacer en España.

Dada la situación de estancamiento que vivía en España, decide retornar a Francia donde cuenta con bastantes contactos en la industria. Además tomará conocimiento directo y estrecho con un grupo de exiliados españoles, de cuyas conversaciones y reuniones, surgirá el que luego será guión del filme *Pax*.

Finalmente, en París, recibe un encargo. Es engorroso, pero sabe que si lo resuelve óptimamente, puede contar con nuevos trabajos. Se trata de reestructurar *Cinópolis* (1930) de José María Castellví, y convertir lo que era corto, en un largometraje. Por cierto que el nombre de este filme, es claramente alusivo a *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang.

Los resultados fueron encomiables, dado que la película fue recibida con gran éxito de crítica y público, por lo que quedaron contentos y contaron con él para nuevos proyectos.

El contacto de Elías para llevar a cabo el trabajo en la película de Castellví, era Camille Lemoine, con quien traba amistad y le pone en contacto con el marqués de Breteuil, mecenas del cine. Lemoine era un reputado hombre de cine, no en balde fue administrador de producción en un gran trabajo como fue *Napoleón* (1927), de Abel Gance.

Lemoine, le ofrecerá dirigir una película, en Francia, y sonora, adaptando para tal fin un texto del marqués de Breteuil, *La souris blonde* (1931), quien a la sazón, será productor del trabajo.

Elías tuvo toda la libertad para realizar esta opereta, siguiendo las pautas marcadas por él mismo en el guión. Eso sí el productor, Breteuil, supervisó la realización, ya que estaba interesado en que la protagonista lograra un gran éxito, como así fue. El filme, tanto en Francia, como en España, donde se estrenó bajo el título de *¡Manos arriba!*, (en Francia lo hizo bajo el título de *Blanc comme neige*) tuvo una gran aceptación de público.

Elías dirigió el filme en Suiza, poniendo todo el empeño, ya que sabía que otro acierto podría servir para consolidar su trayectoria.

Así fue, ya que pocos meses después firma un contrato con el conde de Pourtalès para dirigir un film de acción, basado en la novela *Les casques de cuir*. Sin embargo Elías, sólo llega a escribir la adaptación, ya que al entrar en la producción capital de United Artists, estos piden que el director sea Albert de Courveille, relegándose Elías a mero supervisor y realizador de las escenas aéreas, para las que se había contratado al operador José Gaspar, con quien Elías había trabajado en tantas ocasiones, y filmando también vistas aéreas. La productora rechaza a Gaspar, lo que provoca que Elías abandone por completo la película, cuyo argumento fue retocado por el nuevo equipo.

Elías nos lo explica así:

Algún tiempo después, para este mismo Lemoine escribo y dirijo la película musical, en francés, Blanc comme neige, con Roland Toutain y Betty Stockfeld de protagonistas. La película estrenada en el Gaumont Palace, de París a la sazón la sala de mayor capacidad y lujo de Europa, alcanza un gran éxito de público y crítica. El éxito de este film me abre fácil camino en el cine francés. Escribo para el conde de Pourtalès el argumento de la película Sous les casques de cuir y soy nombrado supervisor de las vistas aéreas de este film de guerra, dirigido por Albert de Courveille y distribuido por United Artists. Los operadores franceses traman una conjura contra José Gaspar, el operador que yo importo de España para las vistas aéreas, en las que es un verdadero especialista. Es despedido y yo le sigo (No puedo por menos que hacer hincapié en el hecho de que mientras las empresas españolas importaban técnicos extranjeros, yo imponía a las empresas extranjeras técnicos españoles).

Lemoine decide seguir contando con Elías y le encomienda la realización

de *Pax* (1932), sobre un guión firmado por Georges de la Fouchardière, aunque el argumento original era de Elías. El interés en que escribiera el guión el conocido narrador francés obedeció, a que iba a ser más fácil contar con socios capitalistas en la producción, si respaldaba el proyecto el nombre de este literato.

La idea original era de Elías, que la había escrito inspirándose en las conversaciones y charlas mantenidas con los exiliado de España, por la dictadura de Primo de Rivera.

Elías convence al productor, para que el filme se rueda en España, por lo que se desplazan hasta Barcelona, para poner en marcha los Estudios Orphea. Lemoine, productor de esta película es consciente de las necesidades españolas en lo que a industria cinematográfica se refiere y por ello accede a poner en marcha Orphea.

El trabajo de Francisco Elías es encomiable, ya que dirige la primera película sonora rodada en un estudio español, pero, eso sí, grabada en francés, ya que no se encontró presupuesto para la versión española.

Como el equipo técnico, alquilado en París, había de devolverse poco después de rodar *Pax*, Elías filma, en un último intento de aprovechar el material disponible, un corto humorístico, *El último día de Pompeyo* (1932), utilizando los estudios Orphea y todo el material traído desde París.

Elías utilizó, así, el camión de sonido, la luminotecnia y las modernas cámaras, que una vez acabado el contrato de alquiler volverían a París, quedando los estudios sin ningún elemento técnico.

Realizar esta obra, con tal urgencia, no fue difícil para Elías, ya que el guión procedía de *El misterio de la Puerta del Sol*, en concreto del sueño de Pompeyo, en hacer creer a la policía que había asesinado a su mejor amigo, desapareciendo éste de la ciudad y ocultándose en el campo. De hecho, aquel trabajo, iba a llevar en un primer momento el título, que se da a este corto. La película resultó un cortometraje cómico, al estilo de las comedias clásicas de Hollywood.

Afortunadamente, una producción de Star Film, *El hombre que se reía del amor* (1932), salvó los recién creados Orphea, ya que se rodó en los estudios, lo que animó a otras productoras a utilizarlos también.

Poco después, Elías se embarca en una nueva aventura, la elaboración de una película *Mercedes* (1933), de cuya dirección será desplazado por José María Castellví, quien encuentra el capital para la producción. Curiosamente, Elías había enmendado el trabajo de este director años atrás, y ahora se tornaban las suertes.

Pero, hasta el estallido de la Guerra Civil, es cuando Elías realiza las que pueden considerarse sus tres películas claves: *Boliche* (1933), *Rataplán* (1935) y *María de la O* (1936).

Lo cierto es que con *Boliche* entramos en una época de esplendor, donde Elías da cuenta y demuestra la excelente mano que tiene como realizador. Hombre avezado en el oficio, y que ahora goza del apoyo de un importante presupuesto, se puede permitir una realización brillante. De *Boliche* y *Rataplán* no se conservan copias, pero sin embargo toda la crítica coincide en destacar la excelente factura de estos trabajos.

Boliche, supuso un nuevo estilo de hacer cine en España, ya que se trataba de un musical, pero no adaptado de zarzuelas u operetas, sino realizado exclusiva-

mente para el cine, lo que le daba un ritmo que la crítica supo valorar y destacar.

Con este trabajo, Elías pretendía demostrar que se podía hacer cine desde el cine mismo, es decir elaborando argumentos originales para el mismo, con canciones y música concebidas especialmente para dicha obra.

Por ello la película tuvo tanto éxito, ya que el público acudía a ver un film original en todos los aspectos. Elías dirigió, justa y acertadamente, esta comedia, procurando que las partes narrativas no ensombreciera la musical, y viceversa.

El éxito logrado, le animó a un siguiente proyecto en el que puso todas sus ilusiones y dinero, *Rataplán*, del que no salió muy bien parado, ya que perdió todo lo invertido, puesto que el filme, pese a contar con buenas críticas no fue del gusto del público. ¿El motivo? Tal vez el argumento no caló en el espectador medio, que estaba acostumbrado a comedias de aventuras, pero desarrolladas en otros aspectos.

Elías lo entendió de esta manera

Después de Boliche, y para hacerme perdonar la agresiva comercialidad de este film, produzco el ya mencionado Rataplán. Aquí no hay castañuelas, ni gotas, ni levitas, todo eso que abomina el señor García Escudero. No es comercial, por supuesto. Es un alarde desorbitado de técnica, pero a la masa espectadora no le interesa la técnica, es la obra, la entraña de la obra lo que reclama su interés, su emoción. Consciente o inconscientemente está de acuerdo con eso Shakespeare, de que the play is the thing. Con este film pierdo todo lo que gané con Boliche y termina mi breve carrera de productor-realizador. Pero esta no comercialidad de Rataplán es precisamente un signo de distinción, de logro profesional, y lo que pierdo en dinero lo gano en reputación.

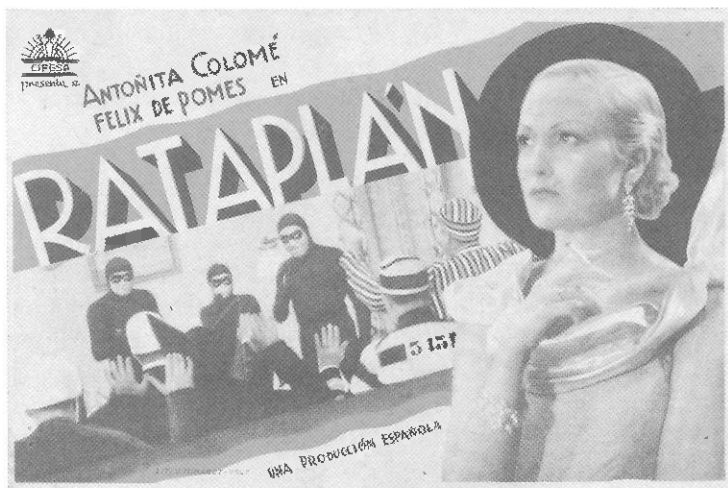
Antes del estallido de la Guerra Civil, Francisco Elías es requerido para rodar una de las grandes producciones del momento, *María de la O*, que contó con un plantel indiscutible de artistas y un presupuesto bastante encomiable. Elías asegura que fue la de mayor producción realizada en España, hasta esa fecha.

El director realizó una acertada película, con momentos brillantes, donde se nota la realización, tanto por la manera de enfocar las escenas, o por la situación de la cámara o la alternancia de planos.

Los resultados fueron buenos, puesto que le proponen dirigir *La marquesa*, con una de las protagonistas de *María de la O* (1936), Pastora Imperio, proyecto que quedó relegado y que posteriormente llevó a la pantalla Eusebio Fernández-Ardavín, con la misma artista.

Francisco Elías contaba con un nombre entre los directores españoles más destacados. Así durante la contienda, recibió el encargo de realizar dos películas.

La primera fue *Bohemios* (1937), que se llevó a cabo como pudo, ya que



Rataplán, que no contó con mucho público, supuso un importante logro en la carrera de Elías.

Elías tuvo que realizar hasta los decorados. Una producción improvisada, para realizar esta película, basada en la zarzuela homónima.

Juan Francisco de Lasa⁸, que asistió a la proyección de la película, asegura que recordaba "perfectamente algunas secuencias bastantes logradas, en las que se apreciaba el oficio de su director".

La siguiente fue *¡No quiero, No quiero!* (1938), que contó con presupuesto para hacer una buena película, donde Elías tuvo oportunidad de desarrollar su trabajo, que desgraciadamente no sabemos como quedó finalmente, ya que a la hora de positivizar el negativo original, se montó por manos ajenas a las de Elías, con lo que los resultados, no tenían nada que ver con la idea primera.

Elías abandona España, y se dirige a Méjico. Allí permanecerá durante ocho años, en los que hace todo tipo de encargos. Películas alejadas un tanto de su trayectoria, pero acordes con lo que se producía en aquel entonces en ese país. Melodramas, de poca envergadura, con madres plañideras, jóvenes vírgenes y hombres bravos y luchadores. Por ello, esos años estarán llenos de trabajos tan dispares como el guión de una película para Mario Moreno "Cantinflas", o la dirección de un filme, *No te dejaré nunca* (1947), que le cerró las puertas a posteriores trabajos en el país, y en el que también fueron castigados sus protagonistas a tres años de inactividad y hasta la propia productora no volvió a acometer trabajos fílmicos.

En su estancia mexicana, llevó a cabo ocho películas, en la mayoría de estas realizó el guión, y además escribió tres guiones para sendas producciones. Trabajos que, según crítica y reseñas, no supusieron nada destacable en su trayectoria. Algunos esbozos de una acertada dirección, que sucumbía a las directrices del mercado o a la producción, que buscaban llegar al gran público a través de melodramas, próximos al folletín más descarnado y tópico. Es decir, Elías se vio obligado a adaptarse a la situación del cine de aquel país, por lo que no realizó grandes películas, sino, más bien, folletines, del gusto del espectador, aunque tras aquellos productos mediocres, se vislumbraba su buen hacer.

Tras casi diez años de ausencia, regresa a España, donde se encuentra con que es un director desconocido para la industria, por lo que tiene que volver a empezar de cero. Así, tarda cerca de siete años en poder llevar a cabo un nuevo proyecto. Con una productora fundada con su colaboración, emprende la dirección de *Marta* (1954), una película sencilla, bien dirigida, con una trama aceptable, y que tenía que ver mucho con el cine nacional católico de aquel entonces, puesto que la solidaridad de la protagonista, al fin acaba en el seno de la Iglesia oficial. Pero lo cierto es que resultaba una película aceptable, como tantas de entonces, con la presencia de dos nombres como el de Félix de Pomés y Ernesto Vilches, y una casi debutante Elisa Montés, que merecían el interés de la crítica. Sin embargo la película pasó sin pena ni gloria y fue calificada de segunda categoría.

Según su *Filmografía*, escrita por el mismo, recibió en 1951 el encargo por parte de Saturnino Ulargui de dirigir *Hospital General*, de Manuel Pombo Angulo. Proyecto que la muerte de Ulargui, frustró. Esta novela se llevó al cine, con el mismo título en 1958, dirigida por Carlos Arevalo, y protagonizada por Silvia Morgan, Ferdinand Anton y Julia Martínez.

A partir de ese momento Elías fue sumido en un silencio injusto y cruel, pese a que siguió escribiendo guiones y sus reflexiones sobre el cine. Pero lo

⁸ Lasa Juan Francisco de. Francisco Elías. Pionero del cine sonoro en España. Filmoteca Nacional de España. Madrid. 1976. Pag 17.

cierto es que nunca más volvió a dirigir película alguna. Es decir la propia industria cinematográfica española, condenó al ostracismo, a quien había sido uno de sus impulsores y valedores. Algo contradictorio, que hizo mella en Elías, como vemos en sus memorias. El sistema imperante, dudaba de Elías, ya que había trabajado para la República, durante la contienda; al contrario de otros que en cuanto pudieron pasaron al bando de los alzados o dirigieron películas en la Alemania nazi, con el apoyo de los rebeldes. La verdad es que Elías no consiguió, y lo intentó por todos los medios, hasta escribiendo argumentos y guiones, apoyo y capital para volver a la realización.

En suma, uno de los directores españoles que había dirigido fuera de nuestro país y que conocía muy bien el sistema, fue silenciado por el sistema.

Ironías de la vida, callar a Elías, que había dado voz al cine español.

ELIAS GUIONISTA

La labor de Francisco Elías como guionista, fue fecunda a lo largo de su carrera, puesto que fue una actividad que compaginó con muchas de sus realizaciones, ya que gustó de hacer ambos trabajos. Suponemos, que, para tener mayor libertad a la hora de ultimar las películas.

El título de este trabajo, escritor de cine, tiene su razón de ser en el amor que Elías demostró toda su vida por la escritura de cine, y por la creación literaria. No en balde su inicio en la industria fue la redacción de intertítulos, fue un consumado guionista, además de demostrar excelentes dotes para la narrativa en sus cartas y documentos privados.

Ese gusto por la escritura cinematográfica es más evidente, si tenemos en cuenta, que llevó a cabo adaptaciones y efectuó los coloquios de algunos filmes, previo encargo de las productoras.

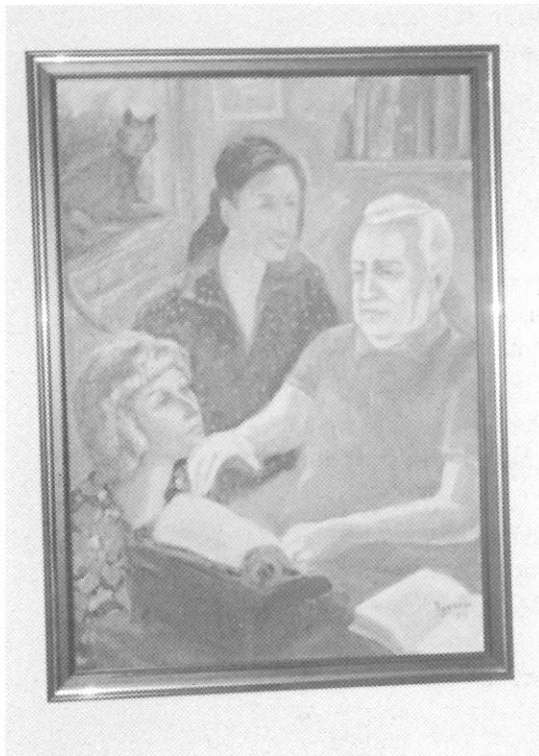
De hecho el primer acercamiento de Elías al cine, tiene lugar en 1911, con la elaboración del guión de *La alondra y el milano*. A partir de ese momento realizará el guión de bastantes de las películas, que dirigirá. En concreto:

A perfect fit (1920).
Festival en El Paso (1921).
General Custer's Last Stand (1921).
Epopéya (1922).
Fabricante de suicidios (1928).
El misterio de la Puerta del Sol (1929).
¡Manos arriba! (1931).
El último día de Pompeyo (1932).
Bolíche (1933).
Rataplán (1935).
Bohemios (1937).
¡No quiero..., No quiero! (1938).
El milagro de Cristo (1940).
La virgen roja (1942).
Sierra Morena (1944).
No te dejaré nunca (1947).
Marta (1954).

Esta elaboración de guiones de sus propias películas no obedecía a un capricho o a ganas de copar varios espacios del filme. No, la cuestión es otra, y no es más que Elías fue un hombre ilustrado, un hombre amante del cine, y que procuró indagar en su lenguaje. Por ello, la realización de los guiones, escribir lo que iban a ser las bases fundamentales de la historia, que luego él nos iba a narrar en imágenes. No en balde, Elías realizó el guión, la adaptación o el argumento de otros filme. Encargos para los que fue requerido por su conocida solvencia en esas tareas.

Así realizó los guiones y argumentos de:

Mercedes (1933).
El signo de la muerte (1939).
Mujeres y toros (1939).
Ya tengo a mi hijo (1946).



Elías, tan amante de la mecano-
grafía, fue pintado escribiendo, junto a las hermanas Alcañiz.

No olvidar tampoco la adaptación que llevó a cabo de:

Doña Francisquita (1934).

Lo que ocurre es que la ausencia de los guiones originales y la falta de su obra fílmica dificulta el estudio de estos documentos. Sin lugar a dudas, el guión más brillante de todos es el que realizó de *Boliche*, ya que la crítica ha destacado la validez de este trabajo y como era puro cine.

En Méjico muchas de sus colaboraciones fueron la realización de guiones. Así nada más llegar se le encargó el de *El signo de la muerte* (1939). El cual, según Elías, iba a dirigir igual que el de *Mujeres y toros* (1939), aunque finalmente fueron realizadas por otros directores.

También llevó a cabo una adaptación de la novela *El amor de los amores*, de Ricardo León, que finalmente fue rechazado por la productora. Además de las otras películas que también dirigió, Elías escribió el guión de un filme de gran calado social en Méjico *¡Ya tengo a mi hijo!* (1944), que narraba el rapto de un pequeño por una mujer estéril. El guión lo redactó en una semana, y el título era la primera frase que pronunciaba la madre, cuando le entregaban al niño.

Según la **Filmografía**, escrita por el mismo, tras rodar *Marta* (1954) recibió en 1956 el encargo, por parte del productor Mezquiriz, de escribir el guión titulado *Se vende vestido de novia*, por un precio de 100.000 pesetas *han transcurrido veinte años y el señor Mezquiriz no ha realizado la película. Seguramente compró el guión para leerlo a sus nietos al amor del hogar en las frías noches madrileñas.*

Elías siguió escribiendo, era lo único que sabía hacer, y así llevó a cabo varios guiones, para tratar, suponemos de encontrar productor, que apoyara el empeño.

En la documentación que hemos encontrado en la casa donde falleció hay tres guiones inéditos, escritos por él, que hasta la fecha no habían salido a la luz pública, titulados:

Katinka.

La Venus de fuego.

La ciudad de las caras pintadas.

Asimismo poseía Elías una copia del guión del filme *La mujer y el pelele* (1959), de Julien Duvivier, protagonizada por Brigitte Bardot, y basada en la novela homónima de Pierre Louys. De esta novela se han realizado varias versiones, entre ellas, la que llevó a cabo Luis Buñuel en 1977 bajo el título de *Ese oscuro objeto del deseo.*

El argumento de **Katinka** nos lleva hasta el principado eslavo de Monteblanco, donde un grupo de conspiradores, encabezados por Kirilenko, planean un atentado, que provocará al día siguiente el exilio del gran duque

Alejandro, príncipe de ese lugar. Tras esa maniobra, el gran duque se traslada hasta Barcelona, donde se encuentra su hermana y su sobrino, el duque Alejandro, un pequeño de 12 años, heredero del trono.

Tras tomar el poder Kirilenko y sus secuaces, planean robar el collar del diamante negro, la gran joya de la familia real, que pudieron sacar del país.

Para tal cometido, llevan a la fuerza a Katinka, hija de un hombre leal al príncipe, al que habían asesinado.

En Barcelona, Katinka, haciéndose pasar, al principio por un joven ambiguo, conoce a Armando, ahijado del gran duque. Allí sabrá que el collar que viene a robar es falso, ya que el auténtico había sido vendido años atrás.

Cuando se deshace el equívoco, y Armando descubre que Katinka es una mujer, decide acompañarla a su país, para ayudarla a luchar contra Kirilenko. En el barco en el que huyen está amordazado el duque Alejandro, que había sido secuestrado por los que acompañaban a Katinka, a los que tiran al mar, para poder huir.

Tras llegar a Monteblanco, con el collar falso, como señuelo, Katinka y Armando dejan al pequeño con la familia de esta, y la pareja va hasta el palacio ducal para asesinar a Kirilenko.

El pequeño Alejandro les sigue, y en su camino hace que el pueblo se levante contra el régimen ilegal y lo apoye, iniciando una marcha que va hasta la capital del reino.

En ella Katinka y Armando, tras varias vicisitudes, son prendidos sin lograr asesinar a Kirilenko y su grupo, aunque estos se matan entre sí, al verse abandonados, ya que Alejandro está ante las puertas de la ciudad, con lo que ya se denomina el ejército de liberación.

Katinka y Armando salen a la calle a vitorear al nuevo gran duque de Monteblanco.

El de **La Venus de fuego** nos narra como Arsenio, un pintor pobre y bohemio, y en un principio hosco, conoce en un parque a Gloria, una artista flamenca, que vive con una familiar, "la Soberana", bailaora granadina retirada, en una casa, en cuyo ático conviven tres amigos artistas: un músico, un bailarín y un escritor.

Arsenio, es en realidad el heredero de un rico industrial, de quien recibirá una indemnización, tras demostrarse que este falleció por accidente y no se suicidó, como se había pensado en un primer momento.

Arsenio se enamora de Gloria –ya que secretamente la identifica con la Venus de fuego, el ideal que mujer que él quiere pintar- y se va a vivir junto a los tres artistas, para estar cerca de ella, aunque en ningún momento ni Arsenio ni Gloria, también enamorada, se descubrirán su amor.

Pronto comprendemos por qué, ya que Arsenio tiene una grave enfermedad que le puede dejar ciego, por lo que no quiere ser una carga para Gloria.

Cuando recibe la herencia, decide apoyar al grupo de artistas con los que vive, así como a "la Soberana" y Gloria, ya que estos han escrito y musicalizado un romance (cuyo argumento es muy parecido a los de *El gato montes* o *María de la O*, gitanos enamorados, que por azares se ven separados, habiendo una muerte por medio).

Arsenio se marcha a Nueva York, para intentar con una operación, curar-

se, antes le da un dinero al casero del bloque donde viven los artistas y Gloria, para que este finja apoyar su proyecto, y convertirse en su productor.

Lo jóvenes, apenados, en especial Gloria, por la desaparición de su amigo, deciden llevar adelante su obra, contando también con "la Soberana".

Arsenio queda ciego en la operación y regresa a España, anunciando a sus administradores que piensa dar una vuelta al mundo, para retirarse a una isla desierta.

Además dice que estará presente el día del estreno de la obra, pero la escuchará por la radio.

El espectáculo tiene un gran éxito. Durante el mismo Gloria tiene la intuición que Arsenio ha venido a la ciudad y a través de un amigo común descubren que es verdad, por lo que los artistas, tras acabar la función, van hasta donde se encuentra aquel.

Arsenio avisado de esas intenciones, hace que una enfermera, Lupe, que le acompaña, se haga pasar por su esposa, mientras él se esconde. Así lo hace, pero ésta hace un gesto a Gloria, para que aguarde. Sale Arsenio -descubriendo que es ciego- cuando se ha marchado el grupo, Lupe pide el dinero que le corresponde por la farsa y se marcha, dejando solos a la pareja. Al creerse solo, Arsenio se echa a llorar y llama a Gloria, ésta se le acerca, ante su sorpresa, y acaban confesándose su amor.

Como anécdota señalar que en el guión se hace referencia a que la criada de "la Soberana" es de Bollullos y cuando hablan de un burro lo comparan con el que creó Juan Ramón Jiménez, natural también de un pueblo onubense, Moguer.

Curiosamente, el cuadro del espectáculo, que ocupa una buena parte del guión recuerda al argumento de *María de la O*, y también el personaje de "la Soberana" rememora al que realizó Pastora Imperio, en dicha película.

En *La ciudad de las caras pintadas*, de la que Elías realizó también una versión en francés, nos narra como el escritor y guionista Mario Montemayor, conoce a Norma, taquígrafa de la productora que ha encargado al creador un argumento para un nuevo filme, ambientado en la Rusia zarista. Mario se enamora de Norma durante la redacción del guión, tiempo en el que viajan por España, llegando hasta la casa de los padres del escritor.

Antes de iniciarse el rodaje Norma consigue, tras pasar una pruebas, el papel protagonista de la película. Donde trabajará con un galán americano, Víctor Flannigan, que siempre le había gustado y del que se enamora, nada más conocerle.

La productora decide cambiar el argumento y transformar la obra en una españolada con los ingredientes tópicos y típicos. Como asegura el productor en el guión del filme "para una película folclórica se reduce a tres decorados...tres patios...el patio de una casa rica...el patio de una casa pobre...y el patio de un presidio".

Mario al conocer el cambio realizado a su trabajado, piensa prohibir la película, pero al darse cuenta de las ilusiones de Norma, y que está enamorada del galán, decide aceptar el dinero que le corresponde por su trabajo y marcharse.

Con el dinero recibido por ese guión Mario compra un collar que le envía a Norma, despidiéndose, y anunciándole que se retira a casa de sus padres.

Durante el rodaje, Norma comprende que el galán es un fatuo que la ha utilizado para poder llevar a cabo la película, por lo que se desengaña y comprende que de quien está enamorada es de Mario.

Por ello abandona el rodaje, y con la excusa de devolverle el collar, se desplaza hasta casa de los padres de Montemayor. Allí se declaran su amor, comprometiéndose en matrimonio.

Otra vez, vemos, aparece una española en el guión de Elías, y por cierto en esta, también, hay alguien que es de Bollullos, el galán, que al marcharse a América, cambió de nombre y apellidos. También señalar que el apellido de Mario es el de la advocación mariana de la patrona de Moguer. ¿Casualidad? Tal vez, pero lo cierto es que Huelva aparece en la creación, aunque sea de soslayo, de estos guiones.

En conjunto tres tramas donde vemos la mano de Elías y la capacidad que tuvo para idear argumentos y guiones, que quedaron apartados y olvidados. La ausencia de un productor que apoyara estos argumentos y el ostracismo a que fue condenado Elías condujeron a un rincón estos trabajos, de los que se da cuenta por vez primera. Guiones válidos, cuyos argumentos son tan válidos como muchos de los filmes realizados en España, durante los años cincuenta y sesenta.

El gusto por la escritura es una de las virtudes de Elías. Ya lo apuntamos anteriormente. Comprobando sus cartas o su notas particulares, en posesión de Yolanda Alcañiz, nos encontramos con textos llenos de ritmo e inteligencia. En esas cartas íntimas, Elías demuestra su cultura y sobre todo que poseía el arte de escribir. En una de sus misivas, le explica a una de sus ahijadas, lo que significa el término "pretty woman", que tantos años después sería el título de una famosa película.

Lo cierto, es que Elías, gustó de escribir hasta su últimos años. Estaba "envenenado" por la creación literaria, por lo que no dejó de pergeñar hojas y hojas, eso sí mecanografiadas, siempre, ya que dominaba la máquina de escribir y por ello le resultaba fácil emprender la labor de llevar a cabo sus propios trabajos, sin contar con intermediarios. De esa forma, es lógico que realizara la tarea, sin grandes problemas.

Además de los guiones, Elías escribe dos Memorias: **Anatomía de un fantasma. El cine español y yo**; **Cuarenta años de vida profesional cinematográfica con apostillas y digresiones en torno al séptimo arte y sus problemas**. Asimismo la **Filmografía**, que entregó a Delmiro de Caralt; este texto concluye, dada la ironía que le caracterizaba, con una esquela donde se lee:

RIP, Francisco Elías, asesinado arteralmente por el cine español.

Cuarenta años de vida profesional cinematográfica con apostillas y digresiones en torno al séptimo arte y su problemas, fue fechado en 1955, y permanece inédito, le faltan algunas páginas, que han sido arrancadas.

En 1966 escribió **El cine español y yo**, que posteriormente, poco antes de morir amplió, y tituló **Anatomía de un fantasma**.

En fin, un conjunto de trabajos que daban cuenta de su amor por las letras, un amor que se había iniciado 66 años antes de su muerte, cuando escribió su primer guión y que le acompañó a lo largo de toda su trayectoria profesional y vital.

LAS PELÍCULAS DE ELÍAS

LA ÉPOCA SILENTE

La alondra y el milano (1911).

Producción: Gaumont.
Dirección: Leon Perret.
Guión: Francisco Elías.
Estudios: Gaumont.

Película de metraje corto, realizada en París. Se proyecta en España e Hispanoamérica⁹.

Perret trabajaba desde hacía años en la casa Gaumont, de hecho en 1907, establecido en la delegación en Berlín, realizó varias películas para su empresa.

Durante 1911 dirigió películas como *Los doce trabajos de Hércules*, o *La luz y el amor*.

Asentado en el sector, dirigió entre 1913 y 1914, una serie de cortos, que bajo el título de Leonce, interpretaba él, haciendo de si mismo, y acompañado por Yvette Andreyour o Suzanne Grandais.

⁹ Según explica Elías en "Cuarenta años de vida profesional cinematográfica con apostillas y digresiones en torno al séptimo arte y sus problemas".

Documentales diversos (1912-1915).

Funda la Manufactura del Film, que cuenta con una laboratorio y un pequeño estudio. Con esta empresa acometerá el rodaje de documentales y reportajes sobre partidos de fútbol, corridas de toros y diversas vistas de Barcelona.

De su participación en esta empresa son los trabajos:

Terra baixa (1914).

Dirección: Francisco Elías.

Operador: José Gaspar.

Rodaje íntegro de una representación de esta obra teatral, interpretada por el eximio Enrique Borrás, con motivo de un homenaje a su autor, Angel Guimerá.

Vista aérea de Barcelona (1914).

Producción: Eclair.

Dirección: Francisco Elías.

Operador: José Gaspar.

Entre los documentales que rueda Elías en su primera época en España destaca este trabajo, que dirigió y fotografió. La filmación de este documental, que despertó expectación, según la prensa del momento, obedecía a la labor que Elías desempeñó en la productora Eclair. Esta había sido fundada en 1916, por el empresario Eduardo Sola.



María de la O, supuso la culminación de la carrera de Elías como director, iniciada 25 años atrás.

Los oficios de Rafael Arcos (1914). (Tauromanías o la vocación de Rafael Arcos).

Producción: Eclair (Barcelona).

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Rafael Arcos.

Estudios: Ricardo de Baños.

Distribuida por Eclair.

Intérpretes:

Rafael Arcos.

Joaquín Carrasco.

Se conserva un fragmento de 13 minutos en la Filmoteca de Cataluña.

Estreno: El 4 de mayo de 1916, Gran Teatro (Madrid).

Película que recrea la vida y trabajo de Rafael Arcos, un actor con gran éxito en aquel entonces.

La prensa¹⁰ daba cuenta del próximo estreno de este filme, que contaba con el aliciente del protagonista, que era un conocido y popular actor.

¹⁰ Arte y Cinematografía. 1-3-1916.

A perfect fit (1920).

Producción: Francisco Elías.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Intérpretes:

Manuel Noriega.

Emigrantes españoles y cubanos residentes en Nueva York.

Estreno: A finales de 1920 en el Cine The Strand (Nueva York).

La película narra los diversos avatares y la vida habitual de los hispanos emigrados a esa ciudad norteamericana.

El protagonista de esta película es Manuel Noriega, actor y director español que tuvo grandes éxitos en Méjico, convirtiéndose en una de sus estrellas. Sus primeros trabajos, a principios del siglo XX, tuvieron lugar en el país americano y no en España. En 1920 se encontraba en Nueva York participando en comedias burlescas norteamericanas, por lo que fue fácil que Elías trabara conocimiento con él.

Además Noriega también dirigía y producía en Nueva York una serie de sainetes, interpretados por María Conesa, destinados a los circuitos de habla hispana. Tras ello, en 1923 vuelve a España donde tendrá una carrera destacada y dirigirá películas como *Alma de Dios* (1923), *Don Quintín el amargao* (1925), o codirigirá con Pérez Lugín *La casa de la Troya* (1924).

Poco después volverá a Hollywood y a Méjico, donde concluyó su carrera.

El Rubayat de Omar Kayyam (1921).

Dirección: Ferdinand Pinney Earle.

Ayudante de dirección: Francisco Elías.

Intérpretes:

Ramón Novarro debuta en esta película, bajo el nombre de Ramón Samaniegos.

El argumento es una recreación de los poemas del creador persa Omar Kayyan.

La crítica señaló en su momento el debú de Novarro en este trabajo¹¹ "Ramón Novarro trabajaba de extra, de mozo de comedor, de cantante en los cafés nocturnos...; hacía en fin, cuanto le venía a mano, para ganarse unos dólares a poco de su llegada a los Estados Unidos. Un amigo suyo le avisó que Ferdinand Pinney estaba buscando un actor de su tipo. Ramón fue a investigar.

Se trata de correr un albur-dijo el empresario-No tenemos dinero. Si la película tiene éxito le pagaremos...si no, no. ¿Le convienen a usted estas condiciones?

Novarro contestó que correría el albur. La película fue Omar Kayyanm. No sacaron mucho dinero, pero Rex Ingran la vio y vio a Novarro. Ello le condujo al Prisionero de Senda".

Con posterioridad y en el cenit de la carrera de Novarro, Ferdinand Pinney Earle, trabajó como decorador en *Ben Hur* (1925), de Fred Niblo, interpretada por Novarro.

En el número de noviembre de 1921 de Cine Mundial aparece una fotografía de Elías junto a un camello, cuyo pie indica que se realizó la instantánea durante el rodaje del "Rubayat". La foto ilustra una información, que lleva el título "El sr. Francisco Elías en actividades de cine en Méjico".

Elías explica en su **Filmografía**, que es la primera película donde se conjuntan dibujo animado y la acción real.

DOCUMENTALES

Durante su estancia en Estados Unidos viajará a lo largo del país y realizará varios documentales, labor que fue habitual en Elías desde sus inicios. De esta serie de documentales sólo se conservan los nombres de dos trabajos:

Festival en El Paso (1921).

Grabación de una serie de festejos en la localidad tejana de El Paso. Entre los actos grabados, una corrida de toros en la que participa el diestro Rodolfo Gaona.

General Custer's Last Stand (1921).

Relata un episodio de la guerra contra los indios, protagonizada por este militar. En conjunto una recreación documentada de un momento de la historia de Estados Unidos.

Asimismo viajó hasta Méjico y realizó un cortometraje en ese país:

Epopeya (1922).

Producción: Hermanos Calderón (Méjico).

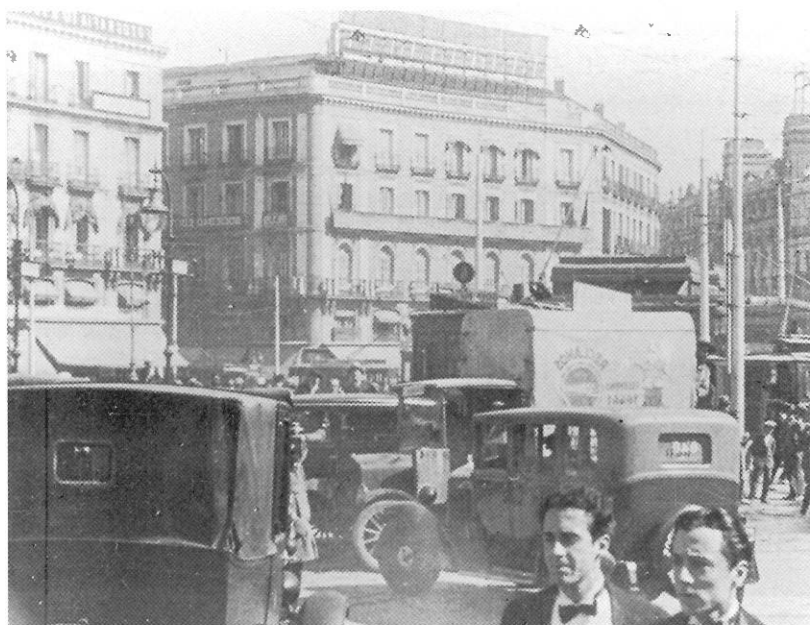
Dirección: Francisco Elías.

Intérprete:

Pancho Villa.

Entrevista con Pancho Villa, relatando su participación en la revolución, y su vida actual, ya retirado.

Este documental, que fue rodado en la hacienda El Canutillo, fue prohibido y mandado destruir por el gobierno mejicano tras la desaparición del guerrillero Pancho Villa. Hay investigadores, que apuntan que algunas de sus escenas fueron utilizadas como insertos en el filme *¡Viva Villa!* (1934), de Jack Conway y Howard Hawks, con Wallace Beery como protagonista.



El regreso de Elías a España le permitió realizar la primera película sonora hispana.

Fabricante de suicidios (1928).

Producción: Producciones Pitouto (Valencia), Francisco Elías.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Fotografía: José Gaspar.

Intérpretes:

Blanquita Suárez.

Pedro Elviro "Pitouto".

Elena Mendoza.

Joaquín Giner.

Rodada en exteriores de Barcelona.

Se conserva un fragmento de 4 minutos en la Filmoteca de Cataluña.

Estreno: Barcelona, el 23 de marzo de 1930.

Largometraje realizado en exteriores, que suponía una continua sucesión de escenas divertidas, hilvanadas por la presencia de sus protagonistas. La producción se realizó con pocos medios.

Elías explicó en sus memorias como se desarrolló el rodaje:

Rodé El fabricante de suicidios por el procedimiento llamado despectivamente en Hollywood "Poverty Row" que vi practicar en Los Angeles a productores y realizadores hoy famosos, sin estudios, al aire libre, trabajando como forzados de sol a sol. Un cine de artesanía... todos lo que tomamos parte en la película, director, guionista, operador, técnicos, artistas y hasta extras trabajamos gratis pro deo. El negativo costó en todo y por todo 8.000 pesetas.

La prensa recogió la conclusión del rodaje de este filme¹² "se ha terminado una película editada en Barcelona por Pedro Elviro "Pitouto", cuyo título es *Fabricante de suicidios*. Como se deduce por el nombre se trata de un asunto cómico, que ha sido dirigido por Paco Elías, habiendo sido confiada la parte fotográfica a Gaspar y las primeras figuras femeninas a Blanquita Suarez y Elena Mendoza. Se dice que después de estrenar *Fabricante de suicidios* se emprenderán otras producciones con los mismos elementos. "Pitouto" está muy animado, pero hace falta esperar el resultado de esta primera producción para tomar acuerdos definitivos. En cuanto se celebre la prueba de dicho film comunicaremos a nuestros lectores la impresión que produzca a los espectadores".

Lo cierto es que "Pitouto" repitió con Elías en *El último día de Pompeyo*, donde se aprovechó plenamente su vis cómica.

La película tuvo bastante éxito, sobre todo entre los seguidores de "Pitouto". Los actores seguían en sus actuaciones las contraseñas del estilo "Sennett", es decir una serie de escenas sueltas, unidas por una línea argumental, apenas existente, donde se parodiaban los valores de la sociedad.

Méndez Leite asegura¹³ que fue "una producción confeccionada con una escasez de medios económicos verdaderamente inverosímil, consiguió, no obstante, llegar a buen puerto, amortizándose rápidamente y siendo acogida con agrado por los incondicionales del género".

¹² La Pantalla. Nº 29. 1928.

¹³ Méndez Leite Fernando. Historia del Cine Español. Ediciones Rialp. Madrid. 1965. Vol. I. Pag. 280.

LLEGA EL SONORO

El misterio de la Puerta del Sol (1929).

Producción: Feliciano Vitores.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Fotografía: Tomás Duch.

Música: Manuel Penella.

Sonido: Sistema Phonofilm.

Intérpretes:

Juan de Orduña: Pompeyo Pimpollo.

Nita Moreno: Lía de Golfi.

Jack Castelo: Edward S. Carawa.

Antonio Barber: Rodolfo Bambolino.

Teresita Silva: la Terele/la Tirana.

Carlos Rufart: juez de instrucción.

Federico Kirpatrick: el sacerdote.

Pablo de la Cruz: abogado defensor.

Jesús Baños: Niño del Mausoleo.

Diego Moreno: el Personita.

En los títulos de crédito se destaca al maestro Penella y a Juan de Orduña.

Duración: 70 minutos, se conserva copia en la Filmoteca Española.

Estreno: El 11 de enero de 1930, en el Coliseo de Castilla, de Burgos.

Rodolfo y Pompeyo, son dos linotipistas que se presentan a una prueba cinematográfica, para trabajar en una película con la famosa Lía de Golfi, dirigidos por Carawa. Mientras aguardan, Pompeyo tiene un sueño en el que ambos amigos, para hacerse famosos, inventan un falso crimen. Fingen que Rodolfo ha sido asesinado, y hacen pasar por su esqueleto, uno, que el tío biólogo de Pompeyo, tiene en su estudio. Mandan un anónimo a la policía, denunciando que el esqueleto está en un piso de la Puerta del Sol, que es donde ellos viven. Rodolfo se marcha de Madrid, disfrazado con una barba y con gafas oscuras. La policía acusa a Pompeyo del asesinato de su amigo, ya que se descubre que la nota enviada a la policía se había hecho desde la máquina de Pompeyo.

Rodolfo lee en los periódicos lo ocurrido y vuelve a Madrid, para aclarar que todo ha sido una farsa.

Recién llegado, ve un cartel que anuncia a Lía de Golfi en un espectáculo benéfico y decide ir. Hay un baile, y la música no para de sonar: el número flamenco de Personita, con guitarra y cante, el cuplé de la Tirana, y el número de charlestón "El rápido de las seis" por las Martin Girls.

Rodolfo le envía una nota a Lía, para que deje a Carawa y se vaya con él.

Carawa descubre la nota y sorprende a Lía con Pompeyo, pegándole y asesinándole con una pistola. El cadáver de Rodolfo es encontrado, pero no se identifica en un principio.

Pompeyo es condenado a muerte, mientras que Carawa y Lía, que están en Barcelona, tienen remordimientos, y deciden ir a Madrid, en avión, para confesar la verdad.

Rodolfo va a ser ajusticiado, hay poco tiempo, lo están confesando, y a Carawa y Lía les detiene un paso de un tren, como en los clásicos americanos...Rodolfo despierta del sueño.

Ambos amigos pasan la prueba. Finalmente, Rodolfo se hace novio de una cantante, la Tirana, y Pompeyo, de Lía.

El rodaje, que tuvo un presupuesto de 18.000 pesetas, contó con la máquina de Forest, por lo que se rodó con sonido directo tanto interiores como exteriores, en Madrid (Ciudad Lineal y las redacciones de El Liberal, y El Herald de Madrid), durante octubre y noviembre de 1929.

La banda sonora corrió a cargo del maestro Penella, protector de Concha Piquer, que ya había tentado al cine sonoro en Estados Unidos.

En febrero de 1930 se estrena en el Cine Principal de Burgos, dado que

Feliciano Vitores, propietario del equipo de sonorización era de Burgos y quiso dar este prime pase en su ciudad natal.

El problema surgió al no haber otras salas de exhibición que fueran compatibles con este sistema de sonido, por lo que fue excluida de los cines comerciales de las grandes capitales. Así los lugares donde se exhibió, fue por medio de una camioneta, en la que se transportaba el equipo y que a la vez servía de cabina de proyección.

Esta película es un juguete, una diversión, porque el argumento es bastante sencillo. Sólo sirve de soporte, para introducir sonido. El trabajo actoral no

es muy brillante. Tiene las reminiscencias del cine mudo, por lo sobreactuado de los actores y los gestos grandilocuentes.

El conjunto resulta una obra ligera y agradable donde se incluyen bromas fáciles como asegurar que el tío biólogo se marcha al Mar Negro "a pescar calamares con tinta".

Por otra parte, hay una crítica a determinados aspectos de la realidad española, como es dar la imagen tópica y típica de "mantilla y pandereta". Por ello encontramos que Carawa es autor de obras como "El burladero de Sevilla", o se explica que el Mausoleo es de Pontevedra y la Terele de Madrid, haciéndose pasar por gitanos andaluces. También hay un intertítulo donde se lee "Flamenco made in USA".

Incluso se podría ir más allá, ya que en ocasiones el filme parodia la realidad de entonces, ya que hacía poco que un crimen, el descuartizamiento de Pablo Casado a mano de su mayordomo, había ocupado los titulares de la prensa, o como juega con el nombre de la famosa actriz Lya de Putti, que podría tener como variación Lya de Golfi, apellidos que en términos chuscos de la calle, serían sinónimos. Lo mismo ocurre con Rodolfo Bambolino, que nos recuerda a Rodolfo Valentino. Otro aspecto de este jugar con la realidad, sería que el nombre del director es homófono de caraba (algo fantástico en cualquier sentido) o que quisieran jugar con el nombre del realizador Edmond Carawe, de quien aquellos días la prensa daba cuenta que dirigía



Pimpollo y Bambolino, decidiendo acudir a la prueba cinematográfica, rodeados del estruendo de la imprenta.

Evangelina (1929)¹⁴ y que había realizado una fugaz visita a España en ese mismo año.

En suma, Elías denostador de “la españolada”, pretende con estos guiños atacar una imagen de España que detesta, ya que como veremos cuando ha de afrontar un tema tópico, la canción **María de la O**, procurará profundizar, y no quedar en el argumento fácil.

La sintaxis fílmica no está plenamente desarrollada, por ello se incorporan intertítulos, o también se ponen los nombres de los actores junto al personaje, o se introducen textos de periódicos, para explicar que ha llegado Carawa. Es decir, se recurre a mecanismos del cine mudo, para una película que pretende ser sonora plenamente. Por ello se rueda en exteriores, con todo el ruido que hay en la Puerta del Sol, o canta Pompeyo el cuplé **Ramona**, que, curiosamente aparecerá y será parte de la banda sonora de *Mercedes* (1932). Desde luego se procuró introducir todo el sonido ambiental, como los trenes de Atocha, las máquinas de la imprenta, los coches de las calles o la música de los bailes y fiestas.

Elías dejará notar su maestría en el oficio técnico, por ejemplo en un plano muy bien resuelto de los aplausos, donde se ven varias manos, difusas, pero que dan cuenta de muchas personas, para simular el efecto de una multitud aplaudiendo. Otro es que el aterrizaje de Carawa y Lía, lo vemos por la sombra del ala del avión, reflejada en la pista, cada vez más amplia sobre el suelo. La inclusión de este viaje fue, seguro, impuesto por Elías, tan amante de las filmaciones aéreas. No en balde, realizó documentales de ese tipo en los inicios de su carrera. En esta ocasión, se incluyen vistas aéreas de espacios abiertos y de Barcelona y Madrid (se ven la Diagonal, el Puerto, la Puerta del Sol y la Gran Vía madrileña, entre otros).

La prensa dio cuenta del rodaje y anunciaba que se trataba de la primera película sonora realizada en España¹⁵:

“Queremos destacar en primer lugar la figura de Francisco Elías, animador del primer film sonoro que se está realizando en Madrid, como homenaje de desagravio. Su nombre vivía tan oculto como su estimable labor. Por circunstancias inexplicables toda su valía se hallaba desamparada. Y este hombre, a quien hemos oído hablar de cine con una gran competencia, que pasó en Estados Unidos un largo aprendizaje no tenía suerte. En tanto, incautos capitalistas caían en las manos de otros directores menos ameritados que él, Francisco Elías se resignaba al silencio o cualquier intento en el que no podían prosperar sus admirables condiciones de *metteur en scene*....Se titula El misterio de la Puerta de Sol. Y a deducir por algunos atisbos del cronista se trata de algo que encierra un leve humorismo. Junto a dos jóvenes que quieren ser pelicularos hay unos tipos de fina sátira, como la protagonista, que representa una estrella cinematográfica que responde al nombre de Lya de Golfi, y el de un director cinematográfico, llamado mister Carawa...En la película serán filmadas unas canciones del admirado maestro Penella, escritas a este propósito....Nos enorgullece la noble aspiración de los señores Vitores y Elías, que pretenden levantarse en plausible emulación, frente a las conquistas del cine mundial. El sólo hecho de su intento, aunque se malograse, merecería ya el respeto y la admiración de todos. Si además, la suerte les acompaña, como es nuestro deseo, cuantos frutos recojan y aplausos recaben, no serán sino justo premio a su decidida voluntad, digna del mayor éxito”.

¹⁴ El Día Gráfico. Jueves Cinematográfico. N° 126. Agosto de 1929.

¹⁵ Popular Film. N° 172. 1929.

Cuando la película estuvo concluida apareció en la prensa, pero sin grandes titulares. En concreto en *El Imparcial*, aparece englobada dentro de una sección, de una columna de extensión:

“Producción”¹⁶

Al movimiento de producción cinematográfica sonora, que ha iniciado en Madrid la entusiasta entidad “Electro Vox” cuyas cintas totalmente sincronizadas esperamos con verdadero interés, se ha unido un nuevo director de espíritu inquieto, Francisco Elías, que tiene ya dispuesta para el mercado su película “cien por cien sonora y parlante *El misterio de la Puerta del Sol*”...este película sincronizada sobre el propio celuloide, directamente como en las producciones sonoras yanquis, ha sido impresionada por F.M. Vitores, como operador de sonido.

La novedad de esta sincronización en España por el procedimiento De Forrest, aparte del nombre del galán de moda, Jack Castello, y del novel valor del otro galán, Barber, convierte *El misterio de la puerta del Sol*, en una banda interesante, que debe ser servida prontamente al público”.

Otros le atacaron duramente¹⁷ la película “presenta todas las características del paso del mudo al sonoro, como la alternancia de intertítulos con partes sonoras o la incorporación de piezas musicales, que poco tienen que ver con la trama, para demostrar las cualidades del invento...realizada con evidente torpeza por un casi debutante Francisco Elías, su interés reside en su hábil guión, seguramente suyo, aunque nada se dice en la película, y en su habilidad para pasar de la comedia al drama y luego volver a ella”.

Los actores ya recibían atención por parte de la prensa¹⁸ “En España se hacen mal las películas silentes y en vista de ello hay quien las acomete sonoras...mejor que aguantar ruidos es ver cine silente, pues al menos no resulta molesto”....“a excepción de tres elementos inmejorables, honrosamente destacados en otras producciones, Juan de Orduña, Jack Costello y Barber, inician su carrera artística con esta película Nita Moreno, una escultural belleza que presta a la cinta todo el realce de su venusiana figura y Teresita Penella, deliciosa y sugestiva chiquilla, que a cuantos encantos atesora reúne el primor de una voz delicada, suave y de un timbre admirable. También debuta en esta película el actor Baños, discreto y ponderado”.

¹⁶ *El Imparcial*. 21-12-1929.

¹⁷ *Heraldo de Zamora*. 6-2-1930.

¹⁸ *Popular Film*. N° 172. 1929.

Cinopolis (1930).

Producción: Camille Lemoine.

Dirección: José María Castellví/Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Intérpretes:

Imperio Argentina (versión española)/Moussia (versión francesa).

Tony D'Algy.

Eric Van Duren.

Marguerite Moreno.

Joaquín Carrasco.

Jesús Castro Blanco.

Olga Valery.

Enrique Fernández.

Estreno: En el Cine Fantasio (Barcelona), y en el Palacio de la Música (Madrid), el 7 de septiembre de 1931.

Una joven sin experiencia pretende acceder al mundo de cine, y encontrará una serie de contratiempos, y hasta el amor de su vida.

Lemoine debuta como productor en esta película, cuya versión española protagonizaba Imperio Argentina, y la francesa, cuyo título era *Elle veut faire du cinéma*, Moussia. Era de tres rollos, y se pidió a Elías que la ampliara.

La publicidad de la película insistía y destacaba la presencia de la que ya era una gran artista, Imperio Argentina¹⁹, por lo que se anuncia "también hablada totalmente en español por la gran estrella Imperio Argentina".

¹⁹ Films Selectos. Nº 7, 15-11-1930.

¡Manos arriba! (1931).

Producción: Marqués de Breteuil y Camille Lemoine.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías, según la pieza musical **La souris blonde**.

Argumento: **La souris blonde**, opereta de Xanrof y Monjardin.

Fotografía: Maurice Forster.

Música: Marqués de Breteuil.

Intérpretes:

Moussia: Miquette.

Betty Stockfeld: Betty.

Roland Toutain: el príncipe de Fontenoy.

René Kival: el pastor.

Heri Fabert: el detective.

Léo Courtois: Willis.

Duración: 91 minutos. Se conserva copia en la Filmoteca Bois d'Arcy.

Estreno: En París en el Cine Gaumont Palace, y en Cine Fantasio (Barcelona) y Palacio de la Música (Madrid).

Betty, la hija del rey del linóleo, se encuentra en Chamonix con su tío, un agradable pastor. Ella se prenda del príncipe de Fontenoy, pero una noche ella cree ver a su enamorado robarle sus joyas. Quien fuerza el joyero es la recepcionista del hotel, obligada por su padre, detective con pretensiones.

El rodaje de este filme se realizó en exteriores en Suiza y en algunos plató acondicionados para tal fin.

El primero de los títulos era *La souris blonde*, como la opereta, aunque finalmente en Francia llevó el título de *Blanc comme neige*. En España se presentó bajo el título de *¡Manos arriba!*

RAQUEL RODRIGO



Raquel Rodrigo, una de las estrellas más importantes del cine republicano, protagonizó Doña Francisquita.

Era tal el interés por las realizaciones foráneas, que esta película se presentó en España como francesa al cien por cien. En ningún momento se especificó que Elías era el realizador.

En conjunto, una ajustada adaptación de la pieza musical del marqués de Breteuil, quien mantendrá vinculación profesional con Elías, ya que será el Presidente del Consejo de Administración de Orpheo.

La crítica señaló que era una "linda, ingeniosa y alegre opereta que tiene por escenario los maravillosos panoramas de Saint Moritz, Chamoniz y otras famosas estaciones invernales de Europa....El ambiente de las estaciones invernales y de sus grandes hoteles da una amena variedad a la película, que contiene además espléndidas vistas de paisajes nevados"²⁰. Esta misma crítica destaca el trabajo de los actores, pero en ningún momento nombra a Elías.

²⁰ Arte y Cinematografía. Febrero de 1932.

Pax (1932).

Producción: Camille Lemoine-Orphea Films.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Georges de la Fouchardière.

Adaptación: Francisco Elías.

Fotografía: José Gaspar y Arturo Porchet.

Sonido: José María Guillén.

Música: Marqués de Breteuil.

Montaje: Francisco Elías.

Estudios: Orphea (Barcelona).

Intérpretes:

Gina Manés: Nita Lobel.

Moussia.

Remo-Nelsen.

Georges Charlia.

Camille Bert.

Félix de Pomés.

Pierre Clarel.

Duración: 65 minutos.

Estreno: El 4 de junio de 1934, en el Palacio de la Prensa de Madrid.

Para luchar contra un dictador empeñado en hacer reinar el terror y la guerra en su país, la liga Pax hace estallar dos barcos cargados de municiones. Finalmente el dictador es abatido, y se aprisiona a sus seguidores, logrando la victoria la liga Pax.

En el rodaje de esta película, se contó con políticos como Francesc Macià, Ramón Franco, entre otros. Además se insertaron escenas reales de la proclamación de la II República Española.

Su argumento primero arranca de un encuentro que Elías tuvo con exiliados republicanos, a finales de los años veinte. Entre estos se encontraba el aviador Ramón Franco, hermano del general Francisco Franco. El argumento plantea los anhelos de estos exiliados de derrocar al dictador Miguel Primo de Rivera, que en aquel entonces gobernaba España.

Elías es el argumentista original, pero hace realizar y firmar el texto a Georges de la Fouchardière, a cambio de una importante suma de dinero, para obtener el apoyo de las productoras, ya que este escritor era conocido por sus filias socialistas, y el filme tenía un fondo pacifista y antifascista, que la firma de este autor refrendaba. Durante la dirección, Elías, adaptará el guión a su gusto.

A lo largo del rodaje, se montaban, paralelamente, los estudios Orphea, como da cuenta la prensa²¹ amablemente invitados por la dirección de Orphea Films, el día 25 del pasado mes de junio, las autoridades y la prensa cinematográfica de Barcelona hicieron una visita a los estudios que está instalando dicha entidad francesa en el antiguo Palacio de la Química del Parque de Montjuich. Aunque el montaje está todavía incompleto no cabe duda que, por lo que se lleva hecho y lo que se tiene en proyecto, serán los

²¹ Films Selectos. Nº 91,9-7-1932. Pag. 21

estudios de Orpheo Films de lo más completo y moderno que se conoce en la cinematografía sonora.

Como nota por demás interesante de la visita, asistimos a la filmación de varias escenas de Pax, hablada en francés, que actualmente están terminando en uno de los departamentos de los estudios. Llamó especialmente la atención de todos el magnífico set representando un salón regio, construido totalmente por operarios de aquí con la rapidez y precisión que caracteriza a las cosas fantásticas del cine. Actuaban de protagonistas la simpática Gina Manés y el notable actor Jorge Charlia, dirigidos por nuestro compatriota Paco Elías.

Al final los visitantes fueron obsequiados con un refresco y salieron sumamente complacidos con los trabajos de Orpheo-Films, que añaden así el nombre de Barcelona al mundo de la producción cinematográfica sonora".

Lo cierto es que, al cronista no le extrañó el hecho de que se rodara en francés, con actores foráneos. Eso sí, se destaca que los técnicos y el director son oriundos del país, pero sin entrar en más detalles, y ni siquiera resaltar la importancia de que se montaran unos estudios.

En otra publicación, también se habla de la visita realizada a Orpheo²² "una visita a los Estudios Orpheo en el paraje de Montjuich. Elías y Guillén son los fundadores de estos estudios. Elías rueda Pax, cuyo argumento es suyo. Está interpretada por la gran vedette francesa Gina Manés. Elías rueda algunas escenas delante de los invitados".

Tras el estreno, la crítica señaló que el sonido y la imagen eran de muy baja calidad, sobre todo el primero ya que había un gran ruido de fondo, que apagaba los diálogos²³ Eso sí, se destacó la filmación de las vistas aéreas como "trozos verdaderamente magníficos, que honrarían a directores de fama".

²² Arte y Cinematografía. Mayo 1932.

²³ Films Selectos. Nº 139, 10-6-1933.

El último día de Pompeyo (1932).

Producción: Orphea Films (Barcelona).

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Fotografía: José Gaspar.

Intérpretes:

Antoñita Colomé.

Pierre Clarel.

Pedro Elviro "Pitouto".

Roma Taëni.

En esta película, Elías retoma un personaje y un argumento de *El misterio de la Puerta del Sol*, dado que el suicido será soñado por el protagonista, como ocurre en dicha obra. En conjunto, resultó una película divertida, un corto, en la tradición más clásica del humor hollywoodiense. Aquí, Elías se introduce, en lo que en argot cinematográfico se denomina género "slap-stick", es decir comedia de payasadas.

Tuvo una versión francesa titulada *Suicide-moi*. Esta composición gala, se realiza, dado que el consejo de administración de Orphea era, mayoritariamente, francés.

Entre sus protagonistas se contaba con Pedro Elviro "Pitouto" y Antoñita Colomé, que habían coincidido en Joinville en la película *Un caballero de frac* (1931), de Roger Capellani.

"Pitouto" en una entrevista²⁴ apunta que su último trabajo en España fue en esa película.

"Pitouto" era un actor valenciano, que construyó este personaje entre burlesco y grotesco, con toques del popular "Jaimito". Fue muy famoso durante los años veinte, en los que debutó en el cine en *La casa de Troya* (1924). Se trasladó a Francia donde trabajó con nombres como Rene Clair, *Le million* (1931); Jacques Prevert, *Cuboulette* (1933) y Julien Duivier, *La bandera* (1935). Un parón en su carrera, le llevó a acometer diversos trabajos, entre ellos uno, como conserje en la delegación de turismo de la República Española en Francia. Tras la guerra marchó a Méjico, donde adquirió dicha nacionalidad e inició sus colaboraciones con la cinematografía azteca en *Hombre o demonio* (1940), de Miguel Contreras. Remontó su carrera, junto a Mario Moreno "Cantinflas", con quien inició sus colaboraciones con *El gendarme desconocido* (1941), de Luis M. Delgado. Como anécdota, apuntar que trabajó con Luis Buñuel en *Subida al cielo* (1951) en el papel del "cojo".

En esta película, también trabaja Antoñita Colomé, quien nos explicó que "era una película muy rara, donde yo salía con un vestido cortito. Era un argumento extraño".

Colomé, que repetirá con Elías en *Rataplán*, fue una de las actrices más destacadas de los años 30 y 40. Inició su carrera en 1931 en Joinville, y tras su llegada a España colaboró con los mejores directores del momento, Edgar Neville, Juan de Orduña o Benito Perojo.

Con este último, al que la actriz definió al autor de este trabajo como "afrancesado", frente a la "elegancia" de Neville, intervino en *El hombre que*

²⁴ Cinegramas. Nº 40, 16-6-1935.

se reía del amor (1932), película que supuso la consolidación de los Estudios Orphea.

Curiosamente, también interviene en esta película, Roma Taëni, una actriz desconocida en España, hasta ese momento, que además fue pareja del realizador, y con quien compartió carrera cinematográfica.

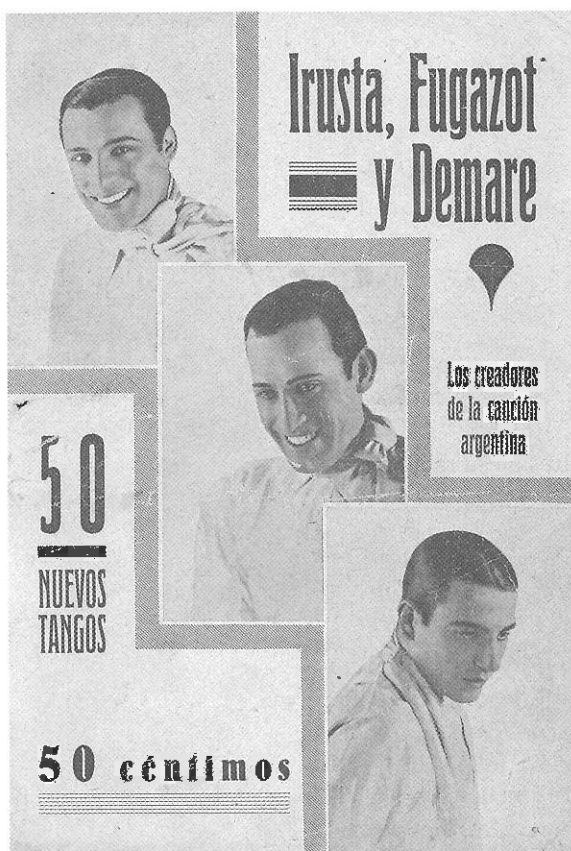
La prensa destacó la llegada de la actriz a España²⁵.

“Desde París. Roma Taëni.

Ir a Viena en busca de artistas y no regresar con una belleza fatal, es como ir al Paraguay buscando loros y regresar con una gallina. De esta anomalía turístico-mercantil puede vanagloriarse un hombre: Paco Elías.

Paco Elías, el andaluz-catalán, el autodidáctico, de cultura dinámica, ciudadano de todos los centros productores del séptimo arte necesitaba una cosa rara para su futura producción y la encontró en Viena. Se llama Roma Taëni.

Es un paquete de nervios envuelto en cincuenta kilos de bailarina. No es una muñeca luminosa. No es un ángel adolescente. Es un diablillo de labios carnosos, naricilla respingada, ojos inquisidores y burlescos, que se alimentan con filosofía y digiere lo que lee dando saltos de pájaro, de flecha de papel, lanzada por un muchacho.....Roma Taëni, que ya ha triunfado en los escenarios de París y es una de esas parisinas que no ha sido bautizada con agua del Sena, pronto filmará en España, con su carácter de “excéntrica”. Paco Elías, el descubridor, registrará sus gestos. Y será España el cielo donde nazca una nueva estrella”.



El trío argentino, tan popular en los años 30, colaboró con Elías en la película *Boliche*.

²⁵ Films Selectos. Nº 81, 30-4-1932.

Mercedes (1933).

Producción: Barcelona Films.
Dirección: José María Castellví.
Guión y diálogos: Francisco Elías.
Fotografía: José Gaspar.
Música: Jaume Planas y sus discos vivientes, Betoret y Murillo.
Decorados: Enrique Boulanger.
Montaje: José María Castellví.

Intérpretes:
José Santpere.
Carmelita Aubert.
Rafael Arcos.
Héctor Morell.
Antoñita Colomé.
Antonio López Estrada.
John Bux.
Cheo Morajón.

Duración: 85 minutos.

Estreno: El 13 de noviembre de 1933 en el Palacio de la Prensa (Madrid),
y en el Cine Kursaal de Barcelona.

La acción se desarrolla en Barcelona, en una pensión, donde viven varios artistas, en la que se enamoran dos jóvenes, madrileño y catalana. Esto provocará una serie de curiosas y cómicas situaciones, que algunos críticos han querido relacionar con el argumento de **Romeo y Julieta**, pero en clave humorística, sobre todo por el rechazo de los respectivos padres a esa relación.

En Films Selectos se nos habla de la película antes del estreno "un caballero muy fino y correcto nos visitó para invitarnos a ver la película Mercedes, que según dijo se pasaría para la prensa, pero de esto hace muy cerca de un mes y la visión de prueba no se ha realizado, por lo menos que nosotros sepamos. ¿Qué habrá ocurrido? Tendrán miedo que la veamos los periodistas antes del público?".

Posteriormente en la misma revista se da cuenta de su estreno en una amplia crítica realizada por Tomás G. Larraya. Este explica la expectación que despertó el debú, por lo que entró más gente de la que permitía el aforo, lo que provocó protestas en el público. Los críticos cuentan, como accedieron al interior, por mediación de un responsable de la sala. Es decir, la película despertaba expectación entre el público, antes de ser vista. Durante la proyección, los asistentes respondieron muy bien, según detalla el periodista "la mayor parte del público acogió la película con francas risas y sonoros aplausos, que satisficieron a los productores". Sin embargo el crítico no es nada condescendiente con el filme "debemos decir como críticos cinematográficos que Mercedes no es una película, sino una modesta obra teatral con chistes gruesos y música rememorante, retratada y fotografiada, que gustará al público adicto a los actores Santpere y Arcos pero no a los verdaderos amantes del cine que saben que la gracia en la pantalla reside en el gesto, en la situación y no en la frase chispeante".

Lo cierto es que la película, una comedia musical al uso de entonces, gustó bastante, debido a la popularidad de su pegadiza melodía, que estaba inspirada en el cuplé **Ramona**.

Manuel Rotellar²⁶ califica al filme de "historia tan romántica como tópica". Este historiador mantuvo una entrevista en 1974 con Elías, sobre su trayectoria creativa, donde le pidió opinión al realizador sobre algunas de sus películas, entre ellas *Mercedes*.

Posteriormente, el director le envió una carta con una serie de puntualizaciones sobre *Mercedes*. En ella, además de señalar que la protagonista no era a su parecer la actriz idónea, explica que "mi intención, por supuesto, fue dirigir *Mercedes*, y con tal propósito escribí el guión. Yo estaba entonces asociado con Lemoine. Este no tenía dinero. La fundación de Orphea nos había costado a ambos sudores y lágrimas. Y Castellví, que había leído el guión, fue el que trajo, galopante, al caballo blanco, con una buena parte del dinero líquido que necesitaba para realizar la película...Mi guión era lo que se dice en Hollywood, pura dinamita. La versión número mil y uno de Romeo y Julieta, en la que estos y sus respectivos papás, un catalán y un madrileño, representados por Santpere y Rafael Arcos se hallan reunidos en una casa de huéspedes. Un guión muy trabajado, denso de incidencias, dinámico, hecho para un *director*²⁷. Castellví, infortunadamente no lo era. El resultado fue catastrófico. La película era absolutamente mala. Tan mala, que cuando Pascó, el productor que había aportado al capitalista, presentó la película, que en principio, debía ser estrenada en el Cine Cataluña, el desencanto fue general. Yo olvidando la amistad que me unía a Castellví, le dije, cuando me pidió su opinión, que quitara de la película mi nombre como autor del guión".

Para Elías el éxito del filme radicó en Pascó "demostró ser un showman de primera clase y logró, a base de una publicidad muy inteligente, lanzar la película. Su estreno fue un acontecimiento....la película en el resto de España no obtuvo el éxito que alcanzó en Cataluña. Solamente aquí Pascó amortizó el costo del film y obtuvo un beneficio muy importante".

Antoñita Colomé explicó al autor de este libro que ella, que cantaba en el filme, hacía el papel de criada. Una doncella muy singular, ya que soplab a su señorito, con gestos y guiños, las cartas de sus contrincantes durante sus partidas de póker. Colomé siempre se sintió muy satisfecha de esta película, donde, aseguraba, quitaba protagonismo a Aubert "porque estaba monísima y salía muy graciosa".

²⁶ Rotellar Manuel. Cine español de la República. XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 1977. Pag. 45.

²⁷ La cursiva es de Elías.

Bolicho (1933).

Producción: Orphea Films. Francisco Elías (Barcelona).
Dirección: Francisco Elías.
Guión: Francisco Elías y Antonio Graciani.
Argumento: Opereta hispano-argentina, original de Francisco Elías.
Fotografía: José Gaspar.
Música: Agustín Irusta, Roberto Fugazot y Lucio Demare.
Sonido: René Renault.
Estudios: Orphea, con exteriores en Barcelona.

Intérpretes:

Agustín Irusta: Bolicho.
Roberto Fugazot: "El Pinta".
Lucio Demare: Armando.
Rafael Arcos: Don Baldo.
Alady: sargento "Merengue".
Amparo Aliaga.
Roma Taëni.
Teresa Mandri.
Eugenia Roca.
Alberto Serrate.
Paquita Torres.
Modesto Cid.
Sarita Méndez.
Manuel Murcia.
Teodoro Busquets.

Duración: 80 minutos. El metraje es de 2.500 metros en 10 rollos²⁸. Se conserva un fragmento de 6 minutos en la Filmoteca de Cataluña.

Estreno: El 24 de diciembre de 1933, en el Cine Coliseum, de Madrid y en el Cine Astoria de Barcelona.

El argumento de este filme, son las vicisitudes de unos artistas modestos en su camino hacia la fama, con canciones del trío argentino, tan popular en aquel entonces. El eje principal, es el de un huérfano criollo, Bolicho, de padres desconocidos, que hereda una cuantiosa fortuna, procedente de un novelista muy famoso, que ha dejado un millón de dólares. La heredera directa es una sobrina del escritor, que desconoce la existencia de su primo.

Bolicho viaja hasta España en compañía de uno de sus mejores amigos "el Pinta", mientras que el otro, Armando, pobre y ciego, se queda en Buenos Aires, esperando el óptimo resultado de la aventura.

Su viaje hasta España, obedece a que para recibir la herencia ha de acreditar donde nació, por lo que tiene que encontrar su partida de nacimiento.

El contratiempo es, que sabe que nació en Caldas, pero en España existen 27 lugares con ese nombre. En su aventura, conocerá a la otra heredera, Rosa,



ntina
aciani

Bolicho supuso una importante novedad, ya que era una comedia musical escrita exclusivamente para el cine.

²⁸ Expediente de la película.36/3146. Archivo General de la Administración.

de la que se enamora, sin saber ambos que son los posibles depositarios de la herencia. La joven lo desprecia, por considerarlo un desarrapado, aunque finalmente todo se aclara y acaban juntos, compartiendo amor y dinero.

El rodaje se desarrolló en los Estudios Orphea, así como en los lugares de más popularidad de la Ciudad Condal, incluidas las vistas aéreas desde el funicular.

Los libros especializados insisten en que cada unos de los participantes, que interpretaban papeles de catalanes, castellanos, gallegos y criollos argentinos, se expresaron con los giros y acentos propios de su idioma.

Esta película se presentó ante la Comisión de Censura del Departamento de Cinematografía del Ministerio de Gobernación el 11 de mayo de 1939 por Hipólito Díez Rodríguez, como representante de Mundial Films, distribuidora de la película. Se apunta, que ya ha pasado la censura previa por el departamento de Sevilla. Se autoriza su exhibición el 14 del mismo mes.

Con este trabajo, Elías plantea, en España, la posibilidad de un nuevo género musical, sin tener que recurrir a libretos, para musicalizarlos, o a obras ya conocidas como zarzuelas, cuplés o revistas. En esta ocasión, se sustenta por la presencia y trabajo actoral de cantantes famosos, que hacen gala de sus aptitudes a lo largo del filme.

La productora, Orphea, se convierte también en distribuidora. Así en Films Selectos, N° 151, 2-9-1933, hay un anuncio a doble página, donde se explica que Camille Lemoine, fundador de Estudios Orphea Films, acaba de organizar Distribución Orphea-Films, con sede en Barcelona, y sucursales en Madrid, Valencia, Sevilla, Bilbao y Coruña, que distribuirán la producciones Orphea Films. Las primeras películas serán *Susana tiene un secreto*, *Boliche*, *El café de la marina* y *Odio*.

Distribuidora, en la que según sus memorias, también colabora Elías:

A propósito de la explotación de Boliche en España deseo consignar los hechos reveladores siguientes:

Obligado a entregar dicha película para su explotación en España a Lemoine, éste, que ha organizado una distribuidora bajo la consabida denominación de Orphea Films, lanza la película dentro de un lote integrado por Susana tiene un secreto, Odio y El Café de la Marina.

La distribuidora novel carece de personal idóneo. Es una combinación de Lemoine en la que intervienen políticos como Aurelio Lerroux y Pich y Pon. Su personal, gente recomendada e inepta, ignora los rudimentos de la distribución. Para ayudarles me procuro, valiéndome de mis contactos personales con elementos amigos de las distribuidoras Paramoumt y Metro, relaciones de las cantidades pagadas en distintas poblaciones de España por los exhibidores para el pase de sus películas de primera categoría (Aludo particularmente al importe del seguro o cifra mínima a pagar por el exhibidor sobre el porcentaje convenido).

Orphea Films se guía, pues, en sus contratos por las cantidades expuestas en sus relaciones, absolutamente verídicas, pues yo mismo me encargué de su verificación, no creyendo en modo alguno que una película nacional superara en aquellos días los ingresos de las grandes películas americanas.

Boliche se anuncia como opereta hispano argentina, argumento y diálogo de Francisco Elías y Antonio Graciani.

En el número 156 de Films Selectos otro anuncio sobre las cuatro películas señaladas, *Boliche* es “una originalísima opereta hispanoargentina, enfocada en un ambiente de humano humorismo”.

Lo cierto es que la película despertó interés, y se publicitó bastante:

En el N° 157 de Films Selectos (14-10-1933) foto de *Boliche*, dentro de la programación de próximos estrenos. Dos páginas más adelante, otra entera con fotos de la película.

La crítica anuncia el estreno de *Boliche* “en Coliseum estreno mañana de *Boliche*. Buena producción de la Orpheum Films, hablada en Español y que protagoniza el notable trío argentino Irusta, Fugazot y Demare, los cuales para dar más belleza y realce al espectáculo actuarán con su orquesta típica en la plataforma escenario”.

Es indudable que la popularidad de los protagonistas avalaba este filme, que contaba con el aliciente de ver al grupo argentino en la pantalla. Un trío que protagonizó otros films en España, como fue el caso de *Aves sin rumbo* (1934), de Antonio Graciani, realizada por la empresa *Meyler Films*.

Este trío contaba con gran popularidad, por lo que la prensa le prestaba bastante interés. Así contamos con una entrevista²⁹ titulada

La polémica del cine. Irausta, Fugazot y Demare.

De la que extraemos lo siguiente:

“Los tres jóvenes y popularísimos cantores argentinos nos sonríen diez minutos antes de salir al escenario Principal del Palace.

-¿El cine? ¡Ah! Que lindo ¿No?- dice Irausta, contestando a nuestra pregunta, y luego añade:

-Y el sonoro ¿Ha visto usted que grande adelanto?

-Sí; pero nos ha hecho perder muy buenos artistas -interviene Lucio Demare, que ha salido de su camerino para entrar en el pequeño escritorio que nos sirve de “causoir”, en camiseta y empastándose la cara, muy morena, con un maquillaje de color de rosa- El cine sonoro- continua- podrá tener muchas ventajas sobre el cine mudo, pero ¡Cuanto nos costará olvidarnos de él!

Roberto Fugazot completa:

Y ya ve, gracias al sonoro, nosotros vamos a hacer cine también...

-¡Caramba!

-Si-dice Agustín Irausta - hace poco en París, La Metro Goldwin y la Paramount nos han hecho unas pruebas que se han enviado a Hollywood.

-¿Y están ustedes contentos? Les preguntamos.

-Ah claro! Hollywood, con todos sus encantos, con todas sus maravillas ¿quién no ha soñado alguna vez con él?.....Bueno. Que el cine nos gusta a todos muchísimo, que pronto nos verán y nos oirán en la pantalla.”

Antes del estreno de la película ya se comercializaban las letras cantadas por el grupo, así en Films Selectos, N° 156, aparece una página sobre Irusta, Fugazot y Demare, en la que se hace publicidad de un libro sobre el trío argentino, donde aparecen también recogidas las letras de todas las canciones de *Boliche*.

²⁹ Films Selectos. N° 2, 11-10-1930.

La película tuvo un gran éxito de crítica y de público. Según cuenta el propio Elías fue la más taquillera de la época republicana de España, tras *Sor Angélica* y *Morena Clara*, y sólo en Cuba recaudó 90.000 dólares.

Boliche, escrito, producido y dirigido por mí en aquel período, a fines del año 1933, fue realmente la culminación de aquel momento cinematográfico iniciado apenas dos años antes. *Boliche* fue el resultado de una combinación con Lemoine por la cual pierdo mis derechos como socio fundador de los estudios Orphea. Contra la cesión de esos derechos Lemoine pone a mi disposición: servicios de estudios, escenografía, película virgen y laboratorio. El trío Irusta-Fugazot-Demare, entonces muy popular en España, a cambio de su actuación personal en la película y una pequeña aportación de dinero adquiere la exclusiva de explotación de la misma en toda la América española. Estrenada durante las fiestas de Navidad del año 1933 en el cine Cataluña, de Barcelona, y el Coliseum, de Madrid, la película obtiene un éxito resonante de público. Esta película establece en España récords de taquilla sólo superados posteriormente por las películas *Sor Angélica* y *Morena Clara*. *Boliche* fue la primera película verdaderamente hispánica rodada en España. Su éxito extraordinario fue por igual en España, en Argentina, en Cuba, en México y otros países del ámbito lingüístico hispano. El correspondiente en La Habana de la revista neoyorquina "Variety", la más importante en su género de los Estados Unidos, al comentar el estreno de *Boliche* en el Teatro Payre de aquella ciudad, comienza la crónica con estas palabras:

"Durante mucho tiempo las películas en español han estado invadiendo esta isla y todas han fracasado. Ahora, esta producción constituye la excepción de la regla. Seguramente dará dinero". (Dio dinero: 90.000 dólares, según referencias del señor Menasces, un cinematografista cubano de gran prestigio, el cual, cuando me encontraba yo en México, se hallaba al frente de la organización Cesáreo González en la nación azteca).

En la prensa enfatizaban el trabajo de Elías en la película "lo que más destaca de *Boliche* es la labor del realizador. Elías ha demostrado plenamente en esta cinta que sabe valorizar las imágenes en los distintos planos. El modo de presentar una ciudad marítima con el ajetreo de grandes avenidas y la actividad de su puerto, por medio de una rápida sucesión de vistas, la escena de la verja de una mansión aristocrática, en que se confunden el rostro del portero, con el del perro, mientras ladran...muchos de los planos logrados en el barco y el cabaret bastan para clasificar a Elías como el pionero de los directores españoles. En resumen *Boliche* es la primera película sonora, de cuantas cintas conocemos ahora, que tiene un sentido puramente cinematográfico".

En otra publicación³⁰ "lo mejor que puede señalarse de esta película es la sencillez de su desarrollo y la naturalidad con que ambiente y figuras se mueven en la pantalla. Apenas observamos algún que otro matiz marcadamente teatral, detalle que es en tanto más de agradecer cuanto que buena parte de los intérpretes proceden del teatro y difícilmente parecía les iba a ser posible, librarse de su influencia...esta que nos ocupa se advierten algunos detalles que reavivan la ilusión de que la producción española puede y debe realizar grandes cosas. Concretándonos al film, diremos que se trata de un asunto de argumento ingenuo y enfocado al público con el que se pretende únicamente dar pie para el realce de los actores y aprovechar cuantas oportunidades se presenten para mostrar las bellezas de Barcelona, marco de *Boliche*.

Argumento muy cinematográfico, de agrado del público, se desenvuelve

³⁰ Cine Art. N° 12, 30-12-1933

con placidez acreditando a Francisco Elías como buen director, a Gaspar como el excelente fotógrafo que ya conocemos. Los tangos y el vals muy pegadizos, tienden a aumentar la simpatía del filme.

La concurrencia salió, pues, en la noche del estreno, gratamente complacida y premió con un aplauso el final de la película”.

Fernando Méndez Leite, que en su Historia del Cine Español, dedica un capítulo a la trayectoria de Elías, aplaude sin ninguna reserva esta película de la que dice es “un completo éxito comercial de cine hablado español. A un estupendo guión. A una suma de conocimientos y valores, técnicos y artísticos, lograda por Francisco Elías...Ameno, humano y feliz, el argumento de *Boliche* recorre toda la gama de la sensibilidad, hasta cuajar en un desenlace de auténtica emoción. El ritmo se ajusta a la acción perfectamente. Ni un solo momento decrece el interés de la trama. El diálogo es apropiado, muchas veces ingenioso, siempre eficaz...Fue el primer paso firme del cine sonoro español, su primer triunfo indiscutible y rotundo. El dinámico Elías supo elegir tema y desarrollarlo en imágenes, adueñándose de la atención y la simpatía de los espectadores. El ambiente de la película, que reflejaba horas de lucha, de fracaso, de esperanza y de amor, vividas por modestos artistas en una bohemia sin vicios ni vagancias, había sido captado con realismo de la más palpitante humanidad. ¡Que importancia tan decisiva cobra el ambiente cuando el guión es bueno, cuando lo que sucede en el campo de proyección es real e interesante!...”

Desde luego el historiador se vuelca por completo con la película y con la realización de Elías añadiendo que “*Boliche*, sin pretensiones literarias, sin trillar en campos ajenos, sin recurrir a la fantasía desmesurada, calaba en lo hondo del público, le hacía sentir reales emociones y despertaba su interés humano. Aquello era un fragmento de vida, expuesto con la más sana intención. Y cuando al público se le entrega todo el público responde y se entrega también. *Todo, es cine, en Boliche*”.

Doña Francisquita (1934).

Producción: Ibérica Films.
Dirección: Hans Behrendt.
Adaptación: Jean Gilbert.
Diálogos: Francisco Elías.
Cámara: Heinrich Gaertner.
Ingeniero de sonido: Luis Marquina.
Arquitecto: Herbert Lipschitz.
Estudios: Cinematografía Española-Americana.
Sistema de Sonido: Tobis Klangfilm.
Laboratorio: Cine-Foto Daniel Aragonés.

Intérpretes:

Raquel Rodrigo: Doña Francisquita.
Matilde Vázquez: Aurora "La Beltrana".
Antonia Arévalo: Doña Francisca.
Fernando Cortés: Fernando.
Antonio Palacios: Cardona.
Manolo Vico: Don Matías.
Félix de Pomés: Lorenzo.
Issa Halma.
Asunción Saez.
Antonio Zaballos.
Andrés Carranque de Ríos.

Duración: 83 minutos. El metraje es de 2.202 metros en 9 rollos. Se conserva copia en la Filmoteca Española.

Estreno: El 16 de abril de 1934, en el Palacio de la Música (Madrid).

Fernando llega a Madrid y se encuentra que la Beltrana, su amante, acepta regalos de otros hombres. Recién llegado, conoce a Francisquita y le compra unos dulces en su pastelería, para la Beltrana, aunque ésta le entrega una caja vacía.

Don Matías, amigo de la familia, pide la mano de Francisquita. Fernando busca a la Beltrana en el café donde canta y le da la caja vacía. Se citan para el día siguiente.

Después llega Lorenzo, que tiene amores con la cantante, quien queda con él al día siguiente para darle plantón a Fernando.

Fernando va hasta la finca de Lorenzo, donde se encuentran los tres. Allí la Beltrana le dice que la caja de dulces, estaba vacía.

Fernando le pide a Francisquita que le explique por que le dio la caja sin nada dentro y se da cuenta que ella está enamorada de él, algo que el también siente por ella. Después sabremos que Fernando es hijo de don Matías.

La Beltrana va a ver a Francisquita y le dice que Fernando será para ella, que esa noche lo puede comprobar, ya que aquel la acompañará en su cuarto del teatro, donde actúa.



Doña Francisquita resultó un fracaso, pese a las expectativas planteadas por el proyecto.

Francisquita lo descubre, pero Fernando va tras ella y llega hasta su ventana. Allí le lanza una flor. Y le declara que está enamorado de ella.

En un baile coinciden Francisquita y Fernando con su madre y padre, respectivos. Allí se descubre que el padre de Fernando quiere casarse con Francisquita, aunque él no llega a saberlo, ya que su progenitor les ve bailar y acepta el amor de la pareja, haciéndole el primer regalo a la novia. La Beltrana llega al baile y hace las paces con Fernando.

Esta película se presentó ante la Comisión de Censura del Departamento de Cinematografía del Ministerio de Gobernación el 14 de noviembre de 1939 por Angel Romo, como representante de United Artist, distribuidora de la película. Se apunta que ya ha pasado la censura previa por el departamento de Sevilla, con fecha de 14 de septiembre de 1937.

Se autoriza su exhibición el 14 del mismo mes³¹.

La película presenta los arquetipos del cine de aquel entonces, así como una lentitud excesiva. En esta adaptación se ha respetado el argumento básico de la zarzuela, incorporando algunas de las canciones y romanzas de la misma. La película es aceptable, sin grandes pretensiones. La traslación es adecuada y los diálogos acertados. Otra cosa son los actores y la dirección de estos que deja mucho que desear. En ocasiones parece que estamos ante una película muda.

En aquel entonces se grabaron varias zarzuelas y obras musicales como *La Dolorosa* (1934), Jean Gremillon; *La verbena de la Paloma* (1935), Benito Perojo; *Los claveles* (1935), Santiago Ontañón; *Don Quintín el amargao* (1935), Luis Marquina; *La farándula* (una antología de la zarzuela, que fue interrumpida durante la Guerra Civil, para concluirse y estrenarse al final de esta) Antonio Momplet; *Centinela alerta* (1936), Jean Gremillon; *La reina mora* (1936) Eusebio Fernández Ardavín.

La prensa especializada demostró interés por los prolegómenos del rodaje³² "Hans Behrendt ha sido contratado para dirigir *Doña Francisquita*. Behrendt, que ha obtenido algunos de los más grandes éxitos de la industria cinematográfica de su país, dirigirá *Doña Francisquita* en colaboración con el director español señor Francisco Elías, quien como es sabido, es uno de los más prestigiosos valores de la cinematografía española. Es indudable que de semejante colaboración habrá de resultar una excelente producción. Una gran experiencia de la industria cinematográfica se unirá a un profundo sentido de las gracias típicas de nuestro país."

Poco antes de su estreno también se insertaron fotos publicitarias³³.

El hecho de que la película fuera una coproducción fue recogido por la prensa con interés, denostándose que la producción no fuera cien por cien española. Así se pone como ejemplo *Doña Francisquita* y *La traviesa molinera*³⁴ que han sido realizadas "con la colaboración de elementos técnicos extranjeros también, en su mayor parte especialmente la primera; pero es que el capital no era español en su totalidad y ese ha sido el objeto de nuestra lamentación".

También se atendió el hecho de que fuera una adaptación. En *Cine Art*, Nº 6, 15-11-33, hay un artículo "Doña Francisquita a la pantalla", donde Lucas Cot analiza lo complejo de la adaptación y lo perjudicial que es recurrir a

³¹ Expediente de la película. 36/3160. Archivo General de la Administración.

³² *Cine Art*. Nº 12, 30-12-1933.

³³ *Films Selectos*. Nº 176, 24-2-1934.

³⁴ *Cinegramas*. Nº 21, 3-2-1935.

argumentos ya creados "sin nervio y sin garbo, una Doña Francisquita, de la orilla del Rhin, más que de la ribera del Manzanares".

En otras se buscaron los aspectos positivos del filme³⁵ "innegablemente la película Doña Francisquita, que preciso, es confesarlo, tiene bien poco de la zarzuela del mismo título, la anécdota es la misma pero el guión cinematográfico ha seguido un camino bien distinto al de la zarzuela; representa un grandioso esfuerzo editorial, que merece el apoyo de todos y creo, que especialmente, de los que disponemos de una tribuna donde podemos hacernos oír. Un apoyo, incondicional y entusiasta, que yo por mi parte no pienso negarle. Eso no quiere decir que callemos los defectos en los que ha incurrido, antes al contrario, creemos que es absolutamente necesario y francamente favorable a los editores no silenciarlo.....era muy difícil conseguir desprenderla de su carácter racialmente teatral y dar relieve a una anécdota ligera y trivial como aquella. Por ello consideramos más meritorios algunos de los valores cinematográficos de esta película...el diálogo, dentro de su abundancia, no es excesivo y contiene algunos chistes muy graciosos. La lentitud que se observa, más que del diálogo proviene de las larguísimas pausas que se producen. De la pregunta a la respuesta, media generalmente un espacio excesivamente largo, y eso es, principalmente lo que produce la lentitud y alarga innecesariamente las escenas. Si eso consiguiera eliminarse, creo que el film ganaría mucho en movilidad y pasaría más agradablemente...con todo se trata de una película que, al menos, es muy agradable. Y creemos que algunos inteligentes recortes la harían ganar extraordinariamente".

³⁵ Films Selectos. Nº 184, 21-4-1934.

Rataplán (1935).

Producción: Francisco Elías.
 Dirección: Francisco Elías.
 Guión: Francisco Elías.
 Fotografía: José Gaspar y Goldberger.
 Estudios: Orphea (Barcelona), con exteriores en Mallorca.

Intérpretes:

Antoñita Colomé.
 Alberto Barrena.
 Félix de Pomés.
 Roma Taëni.
 Miguel Tejada.
 Luis Villasiul.
 Rafael Señalada.
 Teodoro Busquets.
 Pascual Parera.
 Jesús Puche.
 Modesto Cid.
 Miguel Señalada.

Duración: 85 minutos.

Estreno: El 2 de diciembre de 1935, en el Cine Rialto (Madrid).

Luis de Pomar, presidente de la Sociedad Leviathan, que en plena crisis del libro, pone como ejemplo el éxito de una editorial rival, con una novela titulada **Manos arriba**, cuya tesis se sustenta en el triunfo de la ley sobre el ladrón que roba y mata. Tras una discusión sobre tales teorías, Luis decide vivir su propia novela y se lanza a la delincuencia convertido en Rataplán, un ladrón de alto copete que se burla de la policía y sorteja una serie de trampas, entre ellas una bella artista poseedora de una joya valiosísima. Al final logra apoderarse de la joya, pero su corazón queda preso del de la artista. Por último se descubre la verdad, que el ladrón es un editor que va a publicar una novela titulada **Rataplán**, y que se trataba de publicidad para el texto.

El rodaje de esta película fue uno de los más largos de Elías, ya que comenzó en enero de 1935 y concluyó en mayo. La filmación tuvo lugar en Mallorca y los interiores en los Estudios Orphea, filmando esta última parte durante el mes de mayo.

La película se presentó ante la Junta Superior de Censura³⁶ el 22 de abril de 1938, para que fuese revisada. La solicitud la firma Luis Casanova, quien apunta que el filme ya pasó ante la censura de Sevilla el 12 de enero de 1937.

La Junta Superior elabora un informe, y con fecha 25 de junio de 1938 pide que se realicen los siguientes cortes en los diálogos:



Antoñita Colomé, trabajó en *Rataplán*, bajo la batuta, por segunda vez, de Francisco Elías.

³⁶ Expediente de la película. 36/3124. Archivo General de la Administración.

1-Esta es la manera de trabajar de los obispos de Dinamarca. ¡Nos ha fastidiado el gendarme!

2-De modo que ha sido designado usted por el Cuerpo de Seguridad, para echarle el guante a Rataplán.

-Así es, en efecto.

-Vaya un triunfo para usted y para el Cuerpo si detiene a ese bandido. Entonces sí que podrá decirse. ¡Viva tu cuerpo serrano!

3-Es una gachí a quien el Gobierno español debía declarar monumento nacional, Carmela la de los diamantes.

4-Entonces? Que co...sa es usted? Republicana.

El guión fue escrito por completo por Elías, que quiso darle un toque cosmopolita y moderno. Sin embargo el argumento no caló en el público, lo que provocó la ruina de Elías, ya que también había acometido la producción al cien por cien, para no tener que recibir ninguna imposición, con respecto al argumento o los actores. Sin embargo la crítica valoró muy bien la intención de Elías.

El rodaje de la película fue seguido por la prensa, así en Cinegramas Nº 34, 5-5-1935 hay una fotografía de *Rataplán*, donde se explica que ya ha acabado su rodaje.

En el número 249 de Films Selectos se publican unas fotos publicitarias de Antonita Colomer (sic) en este filme. Las fotos son de Cifesa, por lo que la distribuidora era esta compañía, desde el primer momento.

En el Extraordinario de Cinegramas de 1935 *Rataplán* aparece anunciado junto con *Nobleza Baturra* o *La verbena de la Paloma*, ya que son producciones de Cifesa.

Algo que destacó la crítica fue que el argumento de *Rataplán* era original para el cine, es decir nada de adaptaciones o zarzuelas filmadas. Guión cinematográfico puro. En Films Selectos³⁷ se publica una amplia crítica sobre la película:

“Cifesa en su marcha segura en la producción nacional nos ha presentado este *Rataplán*, con argumento y dirección de Francisco Elies (sic). Esto de que el director sea el autor y sobre todo que se trate de un asunto escrito expresamente para la pantalla y no una adaptación de una novela o una obra teatral, ya basta para que a nosotros nos satisfaga por lo que de buena intención y recto camino cinematográfico tiene...el tema de *Rataplán* y su desarrollo, entre humorístico y satírico, que de ambas cosas tiene, resulta original, sobre todo dentro de nuestra cinematografía, y esto también es muy digno de alabanza...No creemos, a pesar de lo dicho, que *Rataplán* es un film excepcional, pero sí que tiene muy buenas cualidades y una orientación digna de todo encomio, que hace esperar confiado la labor de su autor y director Francisco Elies” (sic).

Con respecto a los actores afirma el crítico lo siguiente:

“Pomés: Supera en mucho lo de las últimas películas en que había actuado, pues en esta se nos presenta como el actor de cine perfecto, conocedor del arte de representar para la pantalla.

Colomé: Discreta y ¿Por qué no decirlo? Flaca o excesivamente delgada. ¿Por qué ha de seguir la moda de allende los mares si con ello no gana su físico?

Barrera: Real en su difícil papel de tartamudo.

³⁷ Films Selectos. Nº 238, 7-12-1935.

Roma Taëni: Muestra sus perfectas cualidades de excéntrica y encaja perfectamente en el papel que ha de representar.

Busquet: bastante acertado en su intrigante papel."

El hecho de que la producción corriera a cargo de Elías, gustó a la prensa especializada. En Cinegramas se señala "el arte del cinema, como cualquier otro, tiene trabas económicas que explican muchas cosas. Una de ellas es que Francisco Elías, preparado técnicamente como el director que mejor lo está de España, con un agilidad mental y afán de separarse de los caminos trillados, no produzca con más frecuencia. Ahora en Rataplán halló la oportunidad que aludíamos y la aprovechó. El film, gracioso y de tema nuevo en nuestro cinema, tiene, a mi entender, una cualidad apreciable, que descuella sobre las otras: la habilidad técnica. Francisco Elías conoce a fondo, y lo emplea bien, las posibilidades de la cámara y el montaje. Realiza lo que quiere y como quiere. En las últimas escenas, por acumulación de efectos descuida el ritmo, pero lo hace en gracia a la mayor movilidad del film".

Cuando la película llega a Cataluña se vuelve a hacer crítica del filme, saliendo este bien parado³⁸: "Cifesa ha estrenado Rataplán en Cataluña. Elías procedente de la adaptación ha escrito el argumento el mismo y la ha dirigido. Tiene un tono internacional. Acción y movimiento poco frecuentes en el cine nacional".

La dirección del filme fue elogiada, sin ningún tipo de dudas³⁹ "Francisco Elías desarrolla en su último trabajo una inquietud y un afán de apartarse de los caminos trillados, que no es habitual entre los directores españoles".



Elías dio a Boliche un toque de alta comedia, similar a las americanas, que tan bien conocía.

³⁸ Cine-Star. Enero 1936.

³⁹ Tiempos Nuevos. 1-1-1935.

María de la O (1936).

Producción: Ulargui Films.
Dirección: Francisco Elías.
Ayudante de dirección: Manuel Moulián.
Argumento: José Luis Salado, según la comedia de Serafín Valverde y Rafael León.
Guión: José Luís Barbero y José López Rubio.
Fotografía: Eugen Schufftan.
Decorados: Eugenio Chaves.
Música: Manuel Quiroga.
Sonido: René Renault.
Montaje: H. Rosinski.
Estudios: Orphea Films (Barcelona), con exteriores en Sevilla, Granada y Carmona.
Intérpretes:
Pastora Imperio: Itálica.
Antonio Moreno: Pedro Lucas/Mr. Moore.
Carmen Amaya: María de la O.
Julio Peña: Juan Miguel.
Rosario Imperio.
Niña de Linares.
Miguel Pozanco.
Fulgencio Noguerras.
Antonio Calero.
Juan Barajas.
Tina Gascó.
Candelaria Medina.
Manolita Martín.
Juan Torres Roca.
Samuel Crespo.
Modesto Cid.
Con la colaboración de Niño de Mairena.
Agrupación gitana Zambra del Sacromonte.
Duración: 85 minutos. 2.695 metros en 10 rollos. Se conserva copia en la Filmoteca Española. Editada en vídeo VHS por Polygram.
Estreno: El 27 de noviembre de 1939, en el Palacio de la Prensa y el Cine Imperial (Madrid).

El pintor Pedro Lucas retrata a su esposa, una gitana, en Granada donde residen. La pareja tiene una hija, María de la O. El primer novio de la esposa del pintor, también gitano, le da muerte, por celos, por lo que Pedro Lucas, venga este crimen, asesinando al gitano y huyendo de la justicia, que le reclama.

Su hija es recogida por la gitana Itálica. Pasado el tiempo, María de la O, es una consumada bailaora, a la que ama Juan Miguel, platero de oficio, pero Itálica la anima hacia un amor interesado con el torero Mairena.

Quince años después del crimen, llega a Granada, Pedro Lucas, que se hace pasar por un americano, Mr. Moore. Conoce a la que es su hija, y recupera el cuadro que pintaba de su mujer, cuando fue asesinada.

Juan Miguel, despechado ante los desplantes de María de la O, propala

una canción escrita sobre ella (la popular tonadilla), que es coreada en todos los lugares. Mr. Moore decide llevarse a su hija como protegida a Sevilla, sin desvelar su verdadero vínculo familiar, respetándola en todo momento.

Hasta la capital hispalense llega también la popular copla, y María de la O, dolida por el canto y tras descubrir el cuadro de su madre, guardado como una joya, decide abandonar a su protector, ya que no comprende que quiere de ella.

Regresa a casa de Itálica, donde Juan Manuel le pide perdón por haber difundido la canción, tras lo que ambos deciden contraer matrimonio.

Moore llega momentos antes de la boda para desvelar que es su padre, y decirle que quiere darles protección. Antes de la ceremonia, llega el hermano del gitano al que dio muerte Pedro Lucas, para denunciarle y que se cumpla justicia, ya que lo reconoció tras su llegada y le ha seguido la pista.

María de la O, interviene pidiéndole perdón y que les deje celebrar su boda, a lo que este accede, concluyendo la película.

El rodaje sufrió varios avatares, ya que un incendio el 7 de febrero de 1936 destruye parte de los locales de los estudios Orpheus, en el antiguo Palacio de la Química, lo que altera el plan de rodaje. Por ello se comienza en exteriores, que se complica con una apendicitis sufrida por Moreno y por las inundaciones acaecidas en Sevilla durante febrero de 1936. Incluso los artistas de esta película realizaron un festival para recaudar fondos para las víctimas de la tragedia, según dio cuenta la prensa.

El rodaje tiene lugar entre febrero y abril de 1936, quedando lista antes del 18 de julio, pero Ulargui retrasa el estreno, lo que provoca que sea exhibida tras concluir la contienda.

Esta película se presentó ante la Comisión de Censura del Departamento de Cinematografía del Ministerio de Gobernación el 31 de octubre de 1939 por Ricardo Pérez Molpecerez, como representante de Ulargui Films, distribuidora de la película. Se señala que fue autorizada por la Comisión de Censura de Madrid, el 20 de octubre de ese año. Se autoriza su exhibición el 3 de noviembre.

El metraje es de 2.695 metros en 10 rollos⁴⁰. Se cuenta con cuatro copias para la exhibición.

En marzo de 1941 se presenta ante la Junta, un avance publicitario, un trailer del filme, para su publicidad por las pantallas españolas.

El 9 de diciembre 1949 pasa ante la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, por estar caducados los certificados de validez, que fueron extendidos al iniciarse la censura bajo el régimen franquista, que la autoriza para mayores, sin corte alguno.

Sin embargo, esa Junta no la considera de interés nacional, aunque se da permiso para exportarse, pese a que algunos miembros del equipo censor se oponen a que salga de nuestras fronteras. La valoración del equipo es buena en conjunto, aunque uno de sus miembros, Javier de Echarri, la denuesta por completo "a los doce años de estarse proyectando semejante atrocidad, no veo motivos justos para negar la renovación del visto bueno. En su día me hubiera parecido muy decente prohibirla"⁴¹.

Durante 1949 y 1952 se hacen un total de quince copias lo que da cuenta que la película se seguía exhibiendo en los cines.

Así, según los datos del expediente de la película, se prohibió su proyec-

⁴⁰ Expediente de la película. 36/3160. Archivo General de la Administración.

⁴¹ Expediente de la película. 36/3160. Archivo General de la Administración.

ción en Cabeza del Buey (Badajoz) el 7 de noviembre de 1957. El delegado local de información y turismo, vetó el filme al no contar con la renovación del certificado de censura, según creía este representante de la administración.

Ufilms exigió, con fecha 11 de noviembre, a la dirección general de cinematografía y teatro, que se permitiera su exhibición, ya que al ser película española, no había de renovar certificado de censura. Desde la dirección general, con fecha 13 de noviembre, se autoriza la proyección y se da comunicación oficial al delegado de la localidad extremeña, para que autorice la misma.

El origen de esta película es la popular canción, que tan famosa hizo Estrellita Castro. De esa canción, surgió una comedia homónima, que estrenó en el Poliorama de Barcelona, María Fernanda Ladrón de Guevara. Por ello resultaba muy atractivo llevarla al cine, ya que se sabía que podía contar con un público potencial. Lo normal en aquellos momentos, ya que se adaptaban zarzuelas y operetas u obras teatrales famosas, que las productoras sabían, atraerían con sus títulos conocidos al público. Veremos más adelante, en una entrevista a los guionistas, que el del filme no tenía nada que ver con el de la comedia, que constaba de las tres partes clásicas. Presentación, nudo y desenlace.

Elías, con el respaldo de ese guión, diseña y planifica muy bien los planos de esta película, por lo que la crítica le reconoce el haber trabajado "a la manera americana".

De hecho logra un estilo peculiar y definido, que recuerda en algunos momentos al cine expresionista por las sombras y lo oscuro de la ambientación. Por ejemplo, los inicios, con siluetas, cuando Manuel asesina a la mujer del pintor, o los planos de Carmen Amaya bailando en Sevilla están resueltos brillantemente, logrados, con escorzos y ángulos, desde arriba.

Es decir, Elías dota a este filme de unas peculiares señas de identidad, que se aleja un tanto de lo que se ha conocido como "españolada" y que en aquellos años se repitió un tanto, como veremos más adelante.

Desde luego, resulta curioso como la letra de la canción sirve para desarrollar el argumento de la película, pero es cierto que es así, ya que María de la O, está cubierta de riqueza, pero también de tristeza, ya que no comprende que hace con aquel hombre, a quien por agradecimiento trata de entregársele, aunque éste la rechaza.

La canción se propaga por corrales de vecinos, talleres de costura, colegios y hasta por las calles de Sevilla, como cuando los organilleros la tocan a los pies de la Giralda.

Como aspectos interesantes de la película, destacan el retrato que hace de determinados ambientes, como son la fragua, los talleres de costura o los corrales de vecinos. También es interesante la documentación sobre el mundo gitano, incluida la boda y la comprobación de la virginidad de la novia. Elías, procura indagar en el mundo de sus personajes e ir más allá del tópico. Incluso hay una crítica, simple y fácil, de acuerdo con la época, del señorito-marqués y del torero-estrella, cuyo único valor es el dinero.

Por otra parte, las escenas de bailes, frente a la Alhambra de Granada o en patios sevillanos están muy bien resueltas. Esas estampas y la recreación en los lugares emblemáticos de cada ciudad, Giralda, barrio de Santa Cruz,

Albaicín, etc., es peculiar de Elías, que tan amante era de las vistas panorámicas, de los espacios que rodaba en exteriores.

Con respecto a la producción, la película contó con un buen presupuesto para el momento. La prensa reconoció la importancia de esta producción, así en *Popular Film* se señala que "los que conocemos el aspecto económico hecho por el productor, que bate el record de coste en esta clase de películas, esperamos que *María de la O* sea algo excepcional, algo que dignifique el cine español y le abra las puertas de todos los mercados mundiales. Esto es lo que esperan los animadores de esta empresa, fama universal, arquitectos hechos en los estudios más importantes de Europa y colaboradores de toda índole versados en todos los secretos del cine. Ninguna película nacional tuvo a su servicio a tanta eminencia técnica y artística."

Como apuntamos, ha habido investigadores, que han encontrado en la película clichés de otros filmes del momento. En concreto Román Gubern considera que la película se engloba dentro de "los conflictos interclasistas de las españoladas" donde los amores plebeyos se ven interrumpidos por la aparición de un hombre de clase elevada, que se lleva a la chica, cuando ya es mujer. Para Gubern el esquema de esta película se realiza en otros filmes como *El relicario* (1933), *Rosario la cortijera* (1935) o *El gato montés* (1936), por ello elaboró un esquema argumental, que se repite en los filmes:

- 1- Ella y el plebeyo, amigos desde la infancia, se quieren.
- 2- El Plebeyo va a la cárcel por causa de una reyerta provocada al defenderla a Ella.
- 3- Ella se empareja con el Torero.
- 4- El Plebeyo se fuga de la cárcel y averigua con dolor la relación Ella-Torero.
- 5- En una corrida se produce la cogida del torero, que morirá.
- 6- Ella muere y el Plebeyo rapta su cadáver. Morirá de un disparo junto a su amada.

Ha habido otros investigadores⁴² del cine en la II República que difieren un tanto de la opinión de Gubern, "acaso sea oportuno anotar que no hubo ningún esquema previo que estableciese tales analogías. Aunque si pudiera una intuición que aconsejara un esquema standar, cuyo recetario fuese capaz de complacer a un numerosos público."

También hay que tener en cuenta que las películas citadas estaban basadas en obras literarias y canciones, por lo que los argumentos eran de corte popular, y ya conocidos por el gran público. Por ello es más viable considerar que estas películas se repetían por interés de la propia industria cinematográfica, que aportaba argumentos manidos de sobra y con un tirón, al tratarse de zarzuelas o incluso desarrollar la historia que se cantaba en una canción.

A nuestro parecer el filme, como ya apuntamos, profundiza en muchos aspectos y se aleja del típico tópico. No olvidemos que López Rubio, un miembro de la denominada "otra generación del 27", había participado en el argumento, por lo que se observa una impronta que se aleja de obras como *El gato montés* (1936). De hecho no hay nada más que observar el personaje de María de la O, dibujado con gran profundidad, en donde vemos a una mujer que es presa de su destino.

⁴² Caparrós Lera José María. *Arte y política en el Cine de la República (1931-1939)*. Ediciones Universidad de Barcelona. 1981.

Ese "fatum", ese destino maldito, está latente a lo largo de toda la película, tema recurrente en un poeta tan profundo y alejado de la mantilla y pandereta como fue Federico García Lorca. La presencia de ese determinismo lo podemos comprobar en las palabras que Pedro Lucas le dirige a Juan Miguel, cuando le apunta que hay que aceptar las cosas como son "sin querer saber que hay detrás de ellas. Todos los hombres llevamos dentro un dolor, un misterio..."

Pese a que la crítica no la valorase mucho, es cierto que la prensa demostró un exarcebado interés por el rodaje de la película. El mismo que mostró por clásicos de nuestro cine como *La verbena de la Paloma* (1935) o *Morena Clara* (1936), dedicándoles hojas enteras y reportajes de dos o tres páginas.

Una de los primeros aspectos reseñados por la prensa fue la llegada a España de Antonio Moreno, que despertó expectación, ya que era uno de los más famosos actores hispanos en Hollywood. Así en *Films Selectos* aparece una foto del actor a su llegada a Barcelona, para el rodaje de la película, junto a Pastora Imperio, una hija de esta y Elías.

El actor asegura en dicha revista que "se puede lograr una buena película. He leído el guión establecido por José López Rubio a la manera americana y creo que sacaré partido de la obra. Por mi parte yo he de poner todo cuanto sé en la interpretación de mi papel".

Moreno había actuado siempre en Estados Unidos, y por ello su acento, español, arrastraba ecos de aquella nación. Su llegada a Estados Unidos tuvo lugar en 1902, con 15 años de edad, tras abandonar las penurias de su vida en Sevilla.

En Estados Unidos pronto iniciará su vinculación con el cine, donde desarrolló una prestigiosa e importante carrera. Hay que tener en cuenta, que en aquel entonces estaba equiparado con Rodolfo Valentino, como los dos galanes más destacados del momento.



Pastora Imperio, dejó notar su impronta y arte en el personaje de Itálica, en *María de la O*.

No en balde trabajó junto a Greta Garbo, Gloria Swanson, Mary Pickford, o Ingrid Bergman. Y fue dirigido por Anthony Mann, Raoul Walsh, y Alfred Hitchcock, entre otros.

Cinegramas también dará cuenta con una foto de la llegada de Moreno⁴³ a quien acompañan Ulargui, Neville y López Rubio.

En esta ocasión el productor, Saturnino Ulargui, también fue seguido por los periódicos, dado que se consideraba que su respaldo era importante para el buen resultado de la película. Así, la prensa recogió estos momentos de la vida del productor, en los meses del rodaje y antes del estreno, que se retrasó tres años, dado el estallido de la Guerra Civil:

Cinegramas Nº 75, 16-2-1936. Foto de un homenaje a Saturnino Ulargui, en el pie se dice que entre otros le acompañan "Antonio Moreno y José López Rubio, actor y director de su nueva producción *María de la O*".

Cinegramas Nº 94, 28-6-1936. Entrevista con Saturnino Ulargui, quien

⁴³ Cinegramas. Nº 71, 19-1-1936.

asegura que "María de la O, nuestra primera producción está acabada. Creo que queda bien. Soy lo bastante sensato para no dejarme llevar de la sugestión y la vanidad de lo propio. No. Creo que en esa cinta hay valores indiscutibles, que público y crítica han de rubricar cuando la película sea proyectada. El trabajo, por ejemplo de Carmen Amaya, que tiene un formidable temperamento, verdaderamente excepcional. Y la labor de Julio Peña, excelentísimo galán, con el marchamo de Hollywood. Pastora Imperio en el cine será una revelación".

Cinegramas Nº 95, 5-7-1936. Cena organizada por Ulargui en el Ritz de Madrid, con motivo de la finalización de la Conferencia Anual de su empresa. El pie de la foto dice que "Carmen Amaya bailó una de las danzas que interpreta en María de la O".

La presencia de Carmen Amaya y Pastora Imperio despertó un lógico interés entre la prensa. Eran dos figuras del momento.

Por ejemplo, en Cinegramas Nº 81, 29 de marzo de 1936, hay una foto del rodaje de María de la O, donde aparece una escena en la que están Pastora Imperio y Carmen Amaya.

En la misma revista, Nº 90, 31-5-1936 amplio reportaje de fotos en una página, de Carmen Amaya bailando en el rodaje de la película, bajo el título "Lo cañí en el cine español". A los pies el siguiente texto "María de la O, el bello e intenso poema flamenco, que primero fue canción popular y más tarde comedia triunfadora, acaba de ser convertida en película de altas valoraciones. Carmen Amaya, la genial bailarina "cañí" personifica la figura todo garbo, pasión y gitanería, de la protagonista, y a lo largo de todo el film su arte magnífico expresa en imágenes colmadas de belleza, de ritmo y de gracia, los avatares intensos y emocionados de la figura central".

Carmen Amaya trabajó en otros filmes como *La hija de Juan Simón*, (1935), *La luna enamorada* (1945), realizada en Méjico por José Díaz Morales, y *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta, película nominada al Oscar a la mejor obra extranjera, que supuso su última aparición, ya que murió poco después. El resto de trabajos cinematográficos, los realizó junto con su grupo de bailarines, animando escenas de musicales.

Pastora Imperio sólo intervino en siete películas a lo largo de su vida, que por otra parte fue intensa, ya que como bailaora tuvo grandes éxitos, sirviendo también como modelo a Julio Romero de Torres. Su trabajo más interesante, además del de esta película, fue en 1949 en la versión que hizo Antonio Román de *El amor brujo*.

Julio Peña, había iniciado su trayectoria cinematográfica en Hollywood, por lo que su primera aparición en el cine español fue con este trabajo. La prensa se mostró interesada por su labor⁴⁴, que siguió en el cine español hasta su retirada por los años 60. Entre sus interpretaciones más loables están *Marianela* (1940), que supuso el regreso al cine en España de Benito Perojo, *Manicomio* (1952), de Fernando Fernán Gómez y *Volver a vivir* (1967) de Mario Camús. Su excelente trabajo y conocimiento del inglés, le permitió intervenir en las grandes producciones que se rodaron en España, como, entre otras, *Salomón y la reina de Saba* (1959), de King Vidor.

Según la prensa y las propias declaraciones de Elías la película se quedó a las puertas de su estreno, y para llegar a la gran pantalla tuvo que aguardar

⁴⁴ Cinegramas. Nº 92, 14-6-1936, entrevista con Julio Peña, tras su regreso de rodar exteriores de María de la O.

dar tres años, con una guerra por medio.

En Cinegramas Nº 90, 31-5-1936 hay un anuncio del estreno de *María de la O*, "completamente terminada, superproducción gitana".

En la misma revista, Nº 95, 5-7-1936 hay una foto de Carmen Amaya y Pastora Imperio, donde se afirma que *María de la O* va a ser una de las grandes películas de la próxima temporada.

Cuando se estrenó, la crítica no fue muy espléndida con el filme. ABC⁴⁵ fue muy tajante, pese a que la destacaban la semana anterior dentro de las novedades previstas, "podríamos silenciar el estreno y prestar así un buen servicio a todos cuantos han intervenido en el rodaje de esta copla, con sus víctimas, sus gitanerías y sus estridencias de sonido, pero estamos obligados a registrar el doble crimen para que se entere el público. Dos homicidios para empezar y luego zambras gitanas y marqueses de "double" y muchos gritos y Granada al fondo. Eso es lo mejor. Sin embargo es posible que guste, como hay gitanerías y guitarras y vino. Auguramos un éxito de taquilla, pero es preciso aspirar a más".

Hubo otra crítica menos tajante: "en la pugna que sostenían los editores catalanes con los de Madrid pudo alcanzar un tanto favorable el laborioso Elías, al realizar una película de ambiente fuertemente típico: *María de la O*. Actúa como tomavistas el alemán Eugen Schuefftan, prestigioso técnico, considerado como uno de los más expertos en Europa. Se toman por su cámara bellísimas escenas de exterior en Sevilla, Granada y Carmona. El sabor dramático y alegre de aquella tierra luminosa y original quedó prendido en las imágenes de *María de la O*, cuyo argumento -basado en la letrilla de la popular canción del maestro Quiroga- recorría toda la gama graciosa y emocional de una raza única, mezcla de ímpetu apasionado y abulia fatalista, llegando directamente a la sensibilidad de los espectadores. Elías demostró, una vez más, su conocimiento del oficio y de las reacciones de la masa, e incluso un deseo noble de superación artística dentro de la órbita de lo popular".

Hubo intención de llevar a cabo una película cómica con el título de *María de la O*, producida por Cifesa y protagonizada por Carmen de Lucio, Antonio Vico y Blanca Negri. Según la prensa "la *María de la O* de Cifesa es muy distinta de aquella (por la canción). Ni lleva ninguna "crusesita a cuestas", ni es "desgrasaiata" ni tiene "los ojos moraos de tanto sufrir". La *María de la O* de la productora valenciana es una linda muchacha, bella y sencilla, hermana de un penado que sufre presidio en un penal, que no tiene más que un preso. Un asunto tremendamente cómico felizmente desarrollado por el genial Maroto como animador".

Pese a lo apuntado en la crítica lo cierto es que el rodaje fue seguido por la prensa ampliamente. Valgan estos reportajes como ejemplo.

Cinegramas. Nº 82, 5-4-1936.

Tras la cámara. Viendo rodar "*María de la O*".

María de la O nació de una canción de Valverde y León, con música del maestro Quiroga, artífice popular del alma andaluza. Estrellita Castro, auténtica estrella cañí, la popularizó, y en poco tiempo conquistó orquestas, gramófonos y radio. Luego saltó a la escena teatral. Valverde y León convirtieron sus versos en tres actos, y *María Fernanda Ladrón de Guevara* -otra *María*- se encargó de darla vida en el tablado. Ahora sobre el patrón de esta

⁴⁵ ABC, 29-11-1939.

comedia –que por cierto, muy pronto veremos en Madrid-, José Luis Salado ha trazado el guión de un film que en estos momentos se rueda por tierras de Sevilla, Granada y Carmona.

Otra vez la Andalucía pintoresca en la pantalla. Rostros cetrinos, faralaes, carretas engalanadas, guitarras, coplas, y en lo hondo, tragedia, amores ardientes y pasiones populares. Otra vez, decimos, y no con reproche, sino con esperanza porque la película que refleja con emoción y arte el alma, alegre y dramática a la vez, de Andalucía, aun no se ha asomado a nuestras pantallas. ¿Será quizá esta María de la O, que nos traen de la mano dos jóvenes de tanta solvencia como José López Rubio y José Luis Salado?

No nos gusta opinar a priori; pero esta vez queremos confiar, debemos confiar.

Como nos interesa conocer previamente los propósitos del escenarista, hemos preguntado a José Luis Salado, mientras el automóvil nos lleva hacia el Estudio:

-¿Quiere decirme qué es María de la O?

-Un melodrama gitano –nos responde-, un film de fuerte color, sin españolada, ¿eh?, al que yo he pretendido dar el ritmo, la soltura y la agilidad de un film americano.

-¿Lo has adaptado de la comedia o está inspirado en la canción?

-De la comedia; pero no te alarmes, que no es teatro fotografiado. De los tres actos de que consta la obra, no conserva la película sino la historia. El desarrollo es totalmente distinto. Tan distinto, que el film empieza en el final del segundo acto de la comedia y sigue, sin abandonar el conflicto dramático, hasta el tercero, y luego, el primero. Es, en realidad, una adaptación al revés.

-¿Te han concedido entonces libertad en ese aspecto?

-Completa. López Rubio, que ha sido mi colaborador en legión, y yo hemos trabajado sin trabas de ninguna clase. La interpretación cinematográfica de María de la O es totalmente nuestra.

-¿Y el diálogo también?

-Sí. Y hemos procurado que tenga la menor cantidad posible. Las imágenes son lo suficientemente expresivas para ahorrarlo.

-Pues que los encargados de llevar a la realidad estos propósitos acierten, como sin duda vosotros habéis acertado.

Entramos al Estudio. Sobre el plateau, el decorado de una fragua –hierro, yunque y martillo- magnífico de ambiente. Frente a él, Schefftan, el cameraman admirable que llevó al celuloide las maravillosas imágenes de La Atlántida, de Pabst, arregla la colocación de las luces. A su lado, la figura gruesa y jovial de Francisco Elías, director del film, y cerca de ellos, vestidos y maquillados, prontos a actuar, algunos de los intérpretes: Pastora Imperio, la cañí genial; su hija Rosarillo, un prodigio de gracia, de belleza y de arte; Carmen Amaya, calé de pura cepa y bailarina admirable; Antonio Moreno, el artista hispano, famosos en todo el mundo que ha venido de Hollywood para tomar parte en este film, y Julio Peña, notable galán, intérprete de casi todos los films españoles realizados en Hollywood. Próximos a nosotros están Geza Pollatschik, jefe de producción; José López Rubio, supervisor y el maquillador Arakelian.

Mientras se prepara el rodaje, recogemos de los intérpretes algunas impresiones. Es Pastora Imperio a quien preguntamos primeramente. La insuperable intérprete del arte gitano, bulle y se expresa como una muchacha de veinte años. Está radiante de alegría.

-¿Le gusta actuar en el cine?

-Muchísimo –nos responde-. Y más en una cinta como esta, que es espa-

ñolísima y gitana de pura cepa. Mire usted: desde que me contrataron estoy como si me hubieran quitado veinte años de encima.

-Lleva usted también la dirección coreográfica del film, no es así?

-Justamente y además interviene mi compañía gitana. Ellos y yo bailaremos el velatorio y la boda: dos escenas en las que hemos de poner toda nuestra alma-¿Qué impresión tiene de lo que va rodado?

-¿Ay hijo! Esto va a ser una apoteosis. Por primera vez va a ver el público de cine algo verdaderamente cañí.

Ahora son Carmen Amaya y Rosarillo las que están junto a nosotros. Las dos tienen los máximos elogios para el film que realiza Francisco Elías.

¿Qué papel interpreta usted?- preguntamos a Carmen.

-El de María de la O. Un tipo de mujer que siento por entero. Ni pintado para mí. Calcule usted. ¡Llevo en mis venas la sangre de los gitanos de Granada!

-¿Le gusta el cine?

-Más que el tablado. Aquí el nombre suena más. Cuando hice La hija de Juan Simón, quedé encantada y ahora estoy llena de entusiasmo. ¡A María de la O voy a deberle mi mayor éxito!

-Y usted Rosarillo -interrogamos a la hija de Pastora- ¿qué personaje hace?

-El de Mari-Cruz.

-¿Está contenta de verse aquí en el estudio, en un mundo desconocido para usted?

-Loquita de alegría. ¿A que chiquilla de diez y seis años no va a gustarle salir en el cine? Y para mí no es eso todo. Se trata de una película gitana, y con ella voy a presentarme al público, mostrando la escuela de baile, que antes de venir al mundo me había enseñado mi madre.

-Cuando el público vea bailar a Rosarillo -dice Antonio Moreno acercándose a nosotros- verá reproducida en ella el arte de la genial Pastora Imperio.

-A propósito- exclamamos dirigiéndonos al popular actor- ¿qué impresión le hace trabajar en los Estudios Españoles?

-Magnífica. Aquí como en Hollywood, estoy entre amigos cordialísimos, y me mueve, además un gran deseo, el de aportar mi concurso para que el cine español alcance el rango que merece.

-¿Cree que nuestras películas pueden ser exportadas?

-Sin duda alguna. Además le anticipo, que María de la O será una verdadera sorpresa para el cine internacional.

-¿Se encuentra satisfecho de su papel?

-Sí. No solo encaja a la perfección en mis condiciones, sino que es el primero completo que se me asigna. Creo que superaré todas mis actuaciones anteriores.

Nos acercamos a Julio Peña.

¿Es este su primer film en los estudios españoles?

Así es trabajé primeramente en París, con la Paramount, y después hasta ahora, con la Fox en Hollywood. Ya tenía grandes deseos de actuar en España.

-¿Qué impresión tiene de María de la O?

-Que será un gran film. Y por lo que a mí respecta, espero, interpretando a Juan Miguel quedar plenamente situado en el cine español.

Recogidas estas impresiones rápidas de los artistas, sólo nos falta el realizador, y hacía él nos dirigimos, antes de que comience el rodaje. Francisco Elías nos recibe amablemente.

¿Quiere decir a los lectores de Cinegramas algo sobre su película?

Si, que estoy encantado de todos cuantos elementos toman parte en ella. Yo he trabajado con más interés que nunca. Creo que será mi mejor obra. El guión es magnífico y la interpretación insuperable.

¿Qué otros actores toman parte?

Fulgencio Noguerras, Ricardo Merino, Miguel Pozanco y el cantaor Niño de Mairena.

-¿La música es de Quiroga?

-Si. El gran compositor ha escrito para el film una nueva canción que alcanzará sin duda, la misma ruidosa popularidad que sus anteriores. Se titula La niña de plata y se interpreta, también, por primera vez en la película. En ella se cantan también la ya célebre María de la O, Maricruz y Rocío.

Como todo está preparado para el rodaje, damos por acabada la entrevista.

Cinegramas. Nº 93, 21-06-1936.

Una canción por los caminos de España. María de la O. Nueva película nacional.

"Qué desgrasiaíta gitana tú eres-teniéndolo tó..." Allá va, por todos los caminos de España, la copla que dice la vida brillante de una mujer y el vacío de su corazón. Todo lo tiene esa mujer, y es, sin embargo, infortunada. La copla rueda y rueda, y María de la O, esa gitana del cantar, tiene ya alma y cuerpo ante un espíritu popular. La canción ha hecho surgir de sus versos leves una figura humana, ha creado una mujer cuyo dolor entra en la sensibilidad del pueblo, conmoviéndola.

Por ese ímpetu vital de una copla, María de la O salta de la canción al escenario y a la pantalla. Su historia - apenas un apunte, un latido en la canción- se completa, halla su porqué y su consecuencia al pasar a fondos mayores. En el cinema es donde la "desgrasiaíta gitana" puede cobrar toda la emoción de su vida, porque el cinema es un horizonte sin limitaciones, sin las trabas que por fuerza impone el teatro. Ya está María de la O en la pantalla.

Una gitana auténtica -bronce la piel y azul el pelo, de tan negro- encarna sobre el celuloide el dolor y el amor de aquella mujer nacida de un cantar.



En María de la O se cuidó hasta el más mínimo detalle, a lo largo de su rodaje por Andalucía.

La nueva producción española

La canción popularísima de Valverde, León y Quiroga, tras su estancia triunfal en los escenarios, convertida en comedia, llega ahora al film. María de la O es la primera creación de la nueva productora S. Ulargui, marca que tiene ya un magnífico prestigio en los medios cinematográficos. Una primera producción que en los ambientes de film es aguardada con la expectación de lo excepcional.

Justifican esta expectación los elementos reunidos para hacer María de la O una gran película nacional.

Pocas veces se ven unidos nombres de tal jerarquía artística como los que ahora han colaborado en este nuevo film español.

El director es F. Elías, figura que no necesita presentación, por su sólido prestigio en los ambientes cinematográficos.

Un gran periodista joven especializado es esta clase de labor, ha hecho el guión: José Luis Salado. Quiroga, el autor de la música de la canción, ha hecho la partitura de la película: finísima partitura, vibrante de emoción popular, llena de auténtico sabor gitano.

El folklore de los gitanos ha inspirado a Quiroga páginas que han de causar verdadera sensación en el público, por su vigor racial y patético.

El operador es E. Shuefftan: aguda visión moderna en la cámara. Y en el reparto colaboran nombres como los de Pastora Imperio, Carmen Amaya, Antonio Moreno...

Un reparto excepcional

Pastora: en el film es Itálica, la gitana que pasa por madre de María de la O, la gitana que conoce todos los secretos y los ritos de su raza. Una gitana interpretada por Pastora Imperio. La artista admirable ha puesto todo su fervor, todo su arte personalísimo e impar en la interpretación del personaje creado por Valverde y León. La incorporación de Pastora al cinema ha de significar para nuestra producción un hecho de considerable importancia. Su papel de María de O sólo por ella podía ser interpretado: gitanería auténtica, garbo, pasión, nervio dramático, alegría, todo fundido en un mismo y vibrante temperamento, sin posible comparación entre nuestras artistas. Carmen Amaya, fino bronce gitano, es en el film la "desgrasiaíta" María de la O. Toda la pasión, toda la vehemencia, todo el afán de lujo que palpita en el corazón de aquella mujer cobran poderosa realidad en la pantalla merced al arte expresivo y hondo de esta nueva gitana. Sus ojos profundos dicen el drama interior de esa vida, que tiene una apariencia rumbosa y feliz, pero que llora por dentro.

Antonio Moreno, especialmente venido de Hollywood para la interpretación de esta película, es el hombre extraño que un día aparece sin dar a conocer su personalidad verdadera.

Tiene tras de sí un pasado de amor y de drama. Tratándose de un actor del prestigio y la calidad de Antonio Moreno ¿hará falta decir que su interpretación del personaje es un verdadero acierto, tanto en lo físico como en lo psicológico?

El gran artista ha acertado a interpretar magistralmente lo que hay de amor y de melancolía, de emoción y de recuerdo, en este hombre, para quien el pasado revive un día con los más emocionados acentos.

Todavía el reparto tiene otros nombres excelentes: Julio Peña -curtido también en Hollywood- y Rosarillo, artista de abolengo, cuya aparición en la pantalla ha de tener caracteres de verdadera revelación.

Cante y baile

Cante y baile. No podían faltar en la versión cinematográfica de María de la O. Sirven perfectamente el tono y el ambiente de la cinta, y no son, como en otras películas, motivo único, al que están subordinados todos los demás elementos.

Aquí, en esta nueva producción española, ayudan al fondo, lo completan, como los ritos gitanos, como otras muestras de folklore que en la cinta aparecen y que dan una espléndida jerarquía de arte popular a María de la O.

El cante flamenco de la cinta está a cargo de la Niña de Linares y del Niño de Mairena. Los bailes son interpretados por la agrupación gitana Zambra

del Sacromonte de Granada. En esto, como en todo, se ha ido buscando lo auténtico, lo entrañablemente popular, sin pastiches, sin falseamiento.

La sombra del inglés que amó a los gitanos

Hace un siglo, un inglés, Jorge Borrow, venía buscando entre nosotros el color, el alma y el misterio de los gitanos, su picardía y su drama. Línea eterna de arte, al cabo de ese tiempo el tema gitano vuelve de la mano de Valverde, León y Quiroga. Una historia de mujer rueda ahora por los caminos de España. Una historia -oro y pena, brillo y soledad- que ofrece su amor y su tragedia sobre un fondo polícromo, apasionado y supersticioso, de gitanería. Sobre las escenas del nuevo film de España parece pasar la sombra simpática de don Jorgito Borrow, vendedor de la Biblia y hondamente enamorado de los gitanos.

Bohemios (1937).

Producción: Asociación de Productores. Camille Lemoine.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Argumento: basado en la zarzuela de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, con música del maestro Amadeo Vives.

Fotografía: José Gaspar.

Música: Amadeo Vives, con adaptación musical de Juan Dotras Vila.

Decorados: Manuel Fontanals y Francisco Elías.

Montaje: Francisco Elías.

Intérpretes:

Antonio Gatón: Roberto Raundel.

Emilia Aliaga: Cosette.

Fernando Vallejo: papá Girard.

Mary Amparo Bosch: Mimí.

Luis Villasiul: Marcelo.

Antonio Palacios: Víctor.

Roma Taëni: Titín.

Ricardo Vázquez: Rodolfo.

Enriqueta Villasiul.

Duración: 100 minutos, 2.220 metros en 9 rollos.

Estreno: El 20 de noviembre de 1939, en el Cine Barceló (Madrid).

Describe la vida bohemia del París de principios del siglo XX, y en concreto las peripecias de una joven y bella cantante, que quiere triunfar, contando con el apoyo y protección de papá Girard. Un hombre extraño y estrafalario, que dice conocer a todas las personas influyentes, que hay en París.



Bohemios se engloba en la moda de los años 30 de adaptar zarzuelas como *La verbena de la Paloma*, o *Molinos de viento*.

Se rodó en 20 días y en el plazo de cuatro meses estuvo lista para su exhibición, aunque esta se retrasó.

Se autoriza su exhibición en septiembre de 1939, tras haber sido censurada.

Los decorados fueron atribuidos a Manuel Fontanals, aunque Elías explica que eso no fue así⁴⁶: "Fontanals jamás realizó los decorados de la película. La producción se realizó en Orphea y técnicamente podíamos disponer de todos los elementos artísticos y técnicos que había en Barcelona, pero muchos de los elegidos no acudieron, destacándose Fontanals. En concreto

el único decorado de la película, que figuraba una calle en el Moulin de la Galette y una serie de habitaciones y salas lo hice sirviéndome de guía unas tarjetas que reproducían ciertos lugares pintorescos del viejo Montmartre y con la ayuda de los trabajadores del departamento de decorados de Orphea".

Manuel Fontanals fue escenógrafo del Gran Teatro del Liceo y participó en el montaje de los estrenos de obras de Federico García Lorca, como fue

⁴⁶ Carta enviada a Román Gubern.

Bodas de sangre. Se exilió a Méjico y debutó en el cinema azteca en *María* (1938), de Chano Urueta. Fundó, junto a otros artistas, la Academia Mexicana de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, en 1946.

En aquellos momentos se adaptaron muchas zarzuelas, incluso durante la Guerra Civil, como fue el caso de *Molinos de viento* (1939), de Rosario Pi.

Para Fernández Cuenca la película adolece de ritmo cinematográfico, ya que sigue excesivamente el libreto original de la zarzuela.

¡No quiero..., No quiero! (1938).

Producción: S.I.E. Films.

Dirección: Francisco Elías.

Ayudante de dirección: Moulian.

Guión: Francisco Elías.

Argumento: basado en la comedia de Jacinto Benavente.

Diálogos: Lope F. Martínez de la Ribera.

Fotografía: José Gaspar.

Música: Juan Dotras Vila.

Decorados: Emilio Burgos y Gosch.

Montaje: Antonio Cánovas.

Intérpretes:

Enriqueta Soler: Elvira.

Enric Guitart: Valerio.

Fred Galiana: Matito.

José Baviera: Albert.

Roma Taëni: la directora.

Carmen López Lagar: la condesa, madre de Elvira.

Juanita Manso: doña Manolita.

Pedro Larrañaga: Raimundo.

Carmen de Sebastián.

Jesús Puche.

José Alvarez "Lepe".

Duración: 110 minutos. 2.750 metros, 12 rollos⁴⁷.

Estreno: El 13 de marzo de 1940 en el Cine Rialto (Madrid).

Adaptación de la obra homónima de Jacinto Benavente, que narra las funestas consecuencias de la educación impartida en centros de internado, sobre la juventud de ese momento. Además se hace crítica a las frívolas familias, que no saben imprimir formación y carácter a sus hijos.

El rodaje duró bastante, en concreto desde otoño de 1937 hasta principios de 1938. Durante el mismo hubo varias vicisitudes que lo retrasaron, como fue la detención de Pedro Larrañaga, acusado de quinto columnista.

Esta película fue calificada como "la del millón", ya que contó con un alto presupuesto y tuvo todos los medios técnicos disponibles para su rodaje. Esto era algo inaudito en aquel entonces y fue una experiencia para la CNT, responsable del proyecto.

No se pudo positivar, ya que nunca llegaron los 3.000 metros de película virgen, por ello el film, según Elías se manipuló sin ningún pudor, a la hora de llevarse a la gran pantalla.

Para el estreno se presentó un nuevo montaje llevado a cabo por Antonio Cánovas, ya que el copión original desapareció. Se presenta a la Junta de Censura el 21 de diciembre de 1939. Se autoriza sin cortes y para mayores de 14 años.

La película no gustó a los dirigentes del Partido Comunista, precisamente por su tendencia reaccionaria, pues la película censuraba a la juventud frívola y caprichosa, pero censuraba también a los padres y educadores con

⁴⁷ Expediente de la película. 36/3162. Archivo General de la Administración.

duros ataques al sistema represivo del viejo y contraproducente cuño, practicado en instituciones como el famoso reformatorio de Santa Rita.

Para esta película le compraron los derechos de autor a Jacinto Benavente por 40.000 pesetas. Benavente fue llevado en muchas ocasiones al cine, pero además él se implicó en la industria, ya que creó una productora y hasta se encargó de los guiones de algunos filmes.

Según Méndez Leite " el trasplante de la comedia ha sido realizado de forma precipitada. Téngase en cuenta que la película ha sido rodada en tiempos de la Guerra Civil, con las consiguientes calamidades de toda índole. Pierde jugosidad el asunto; no se han cuidado a fondo los efectos -por hacerse a toda prisa-, y la interpretación no pasa de discreta. Percance lamentable, tratándose de un animador tan concienzudo y competente como lo es Francisco Elías".



Benavente, que tan vinculado estuvo al cine, vuelve a ser adaptado, en ¡No quiero..., No quiero! por Elías.

MARCHA A MÉJICO

La conclusión de la Guerra Civil en España, y el posterior exilio de muchos leales al bando constitucional de la II República convirtió América Latina en la segunda patria de muchos españoles. Concretamente, Argentina y Méjico, fueron los principales destinos de este nutrido grupo de hispanos.

Las gentes del cine no fueron ajenas a este exilio, por lo que en la filmografía de dichos países la presencia de españoles era algo continua. Ha habido algunos autores que han apuntado que a España se debe el auge del cine argentino y mejicano, durante esa época.

Lo cierto es que en ambos países se produjo ese fenómeno y la prensa no fue extraña al mismo⁴⁸ "en la actualidad, México, convertido en lugar de convención cinematográfico latinoamericano, abre sus brazos a cuantos extranjeros vienen a traer lo suyo, para engrandecer la industria, y en el medio ambiente se discute, se polemiza, se discurre entre hermanos de idioma. Y triunfan Pepito Cibrian, Amparo Morillo, Angel Garasa, Pitouto, José Baviera, Asunción Casal, Paco Elías, Díaz Morales y muchos más españoles".

Esa presencia de españoles, era continua y aglutinadora, ya que solían trabajar juntos. Hay dos películas señeras al respecto. Por un lado en Méjico se rodó en 1944 *La Barraca* adaptación de la novela del mismo título del español Vicente Blasco Ibañez. El director fue Roberto Gavaldón, la adaptación del argumento corrió a cargo de Libertad Blasco Ibañez y Paulino Masip. Vicente Petit y Francisco Marco, fueron los escenógrafos. Y en el reparto se contó con la siguiente nómina de españoles: José Baviera, Amparo Morillo, Luana Alcañiz, Miguel Castejón y Anita Blanch. La película ganó un total de 10 premios Ariel, que recayeron en muchos de los trabajos realizados por los españoles. En aquellos años los exiliados pensaban que su regreso sería pronto, por ello de esta adaptación de Blasco Ibañez se hizo una versión en valenciano, pensando que se podría proyectar en España y en la lengua vernácula.

En Argentina también hubo una película que destaca por la presencia de españoles, en concreto fue *La dama duende* (1945), adaptación de la obra homónima de Calderón de la Barca, y dirigida por Luis Saslavsky. El guión corrió a cargo de Rafael Alberti y María Teresa León. Entre los actores se encontraban Enrique Diosdado y Ernesto Vilches. Los decorados los realizó Gori Muñoz, la música Julian Bautista y la fotografía José María Beltrán, que en España ya había debutado como director con el cortometraje *Besos en la nieve* (1932), interpretada por Pedro Terol y Carmen Navascues, y producida por Star Film, que tanto tuvo que ver con los primeros años de los Estudios Orphea.

Elías fue miembro de aquel grupo y como vamos a ver en este apartado, formó parte de la industria mejicana, tanto como realizador, como guionista. Entre sus proyectos hubo alguno truncado, como dirigir *Miente y serás feliz* (1939), que realizó, finalmente, Raphael J. Sevilla. Así mismo también estuvo a punto de dirigir *El amor de los amores* (1942) y *Ya tengo a mi hijo* (1946), por lo que se le ha atribuido su realización, cuando no fue así. En todo caso de la última mencionada, fue argumentista y productor ejecutivo.

⁴⁸ Marta Elba. *Cinema Reporter*. 9-9-1944.

Calumnia (1939).

Producción: Mexinema (Méjico).
Dirección: Francisco Elías.
Argumento: Rafael M. Saavedra.
Fotografía: Ross Fisher.
Música: Juan S. Garrido.
Canciones: Juan S. Garrido.
Decorados: Mariano Rodríguez.
Montaje: Francisco Elías.
Sonido: José B. Carlos y Carlos Flores.
Estudios: Universidad Cinematográfica.

Intérpretes:

Susana Guizar: Carmen.
Sara García: doña Edudivigis.
Ramón Vallarino: Arturo Rivas.
Carlos Orellana: don Pietro.
Eduardo Vivas: Ignacio.
Luis G. Barrero: Romeo.
Consuelo Segarra: nana María.
Victoria Argota: doña Esperanza.
Gilberto González: don Salvador.

Duración: 74 minutos.

Estreno: El 11 de diciembre de 1939, en el Cine Balmori.

Para lavar la honra de su padre muerto, Arturo llega con su madre, Esperanza, a la hacienda de Pietro, quien tiene una hija, Carmen, muy traviesa y con fuerte carácter. Esta tiene una amiga, Josefina, madre soltera, que está muy enferma. Los padres de Josefina la llevan lejos para curarse y dejan el niño a cargo de la nana María.

Los chismosos del pueblo murmuran de Carmen, quien es defendida por su novio, Ignacio, un joven vasco, pero Carmen se enamora de Arturo y hasta le lleva una serenata, aunque Arturo le rehuya.

Josefina muere y Romeo propala la calumnia de que el hijo de aquella lo es realmente de Arturo y Carmen. Todo el pueblo se vuelve contra Carmen, e Ignacio le ofrece matrimonio para salvar su honor, pero ella lo rechaza. Finalmente la nana María revelará la verdad: fue Romeo quien robó y acusó de robo al padre de Arturo y quien deshonoró a Josefina. Arturo ataca a Romeo, quien dispara contra él, aunque sólo le hiere. Finalmente Arturo y Carmen se casan en Veracruz⁴⁹.

Filmada a partir de abril de 1939 en los estudios de la Universidad Cinematográfica.

El rodaje, según Elías, se desarrolló de forma rápida, ya que hubo ocasiones en que se triplicó el número de tomas diarias en exteriores.

El historiador García Riera⁵⁰ nos dice sobre el filme "el cine mexicano, que solo puede retratar a una afeminado para reírse de él, no tiene en cambio inconveniente en hacer de una marimacho la heroína de una película así de fuerte es su convicción de la superioridad masculina. El director español

⁴⁹ Los argumentos de las películas mejicanas están extraídos de la Historia del Cine Mejicano, de Emilio García Riera, al igual que algunas de las críticas filmográficas.

⁵⁰ García Riera Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Ediciones Era. Méjico. 1969. Vol. I. Pag 244.

Francisco Elías no ratificó en su debut mexicano el prestigio que tenía en su país; la cinta le salió al mismo tiempo simplona y complicada, como ocurre siempre que se maneja un mínimo de ideas con un máximo de confusión. Ese melodrama casi rural ofrece, si de ideas hablamos, una muy desafortunada: la que convierte al buen Barreiro en un terrible villano escondido tras su fachada de chismoso pueblerino con curiosa gorra de boticario”.

El signo de la muerte (1939).

Producción: CISA, Felipe Mier.
Director: Chano Urureta.
Ayudante de dirección: José Benavides Jr.
Argumento: Salvador Novo.
Adaptación: Salvador Novo, Francisco Elías,
José Benavides Jr. y José Martínez de la Vega.
Fotografía: Víctor Herrera.
Música: Silvestre Revueltas.
Sonido: José B. Carles.
Escenografía: José Rodríguez Granada.
Edición: José M. Noriega.

Intérpretes:
Mario Moreno "Cantinflas".
Manuel Medel.
Elena D'Orgaz.
Matilde Corell.
Carlos Orellana.
Tomás Perrín.
Max Langler.
Elia D'Erzell.

Duración: 70 minutos.

Estreno: El 23 de diciembre de 1939 en el Cine Alameda.



Elías desarrolló en Méjico un ingente trabajo, que dio como resultado un total de 11 películas como director, guionista o productor.

Comedia que pretendía actualizar, en clave de humor, los relatos y leyendas de los primitivos pobladores de Méjico. La presencia de "Cantinflas", aporta la parte simpática de la historia.

Filmada a partir del 20 de enero de 1939 en los estudios México Films.

Los folletos publicitarios de la película apuntaban "una historia de superstición, misterio, intriga, los ritos aztecas en pleno siglo XX/ Doncellas sacrificadas a los dioses sagrados/ El hijo de Quetzalcoatl desafía a los Hombres Blancos y pone en peligro la civilización".

Para García Riera⁵¹ "estas frases publicitarias podrían dar idea de una comedia inventiva e insólita, que es exactamente lo que la película no es. Un desarrollo caótico, muy al estilo de Urueta, y unos diálogos espesos, sobrados de una pesada carga literaria, muy al estilo de Salvador Novo, tenían como único contrapeso la gracia de Cantinflas y los inmerecidos valores de la partitura de Revueltas".

Para Ayala⁵² "es en estas películas de Cantinflas, antes de su entronización donde se puede encontrar lo mejor del cómico. Aunque frustrada y muy menor, El signo de la muerte nos informa de un cine cómico mejicano de aspiraciones".

⁵¹ García Riera Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Ediciones Era. Méjico. 1969. Vol. I. Pag. 234.

⁵² Ayala Blanco Jorge. México en la Cultura. 26-12-1967.

Mujeres y toros (1939).

Producción: Filmadora Mexicana S.A.
Jefe de producción: Fidel Pizarro.
Director: Juan José Segura.
Ayudante de dirección: Felipe Palomino.
Argumento: Francisco Elías.
Adaptación: Rafael Bernal.
Fotografía: Alez Philips.
Música: José Sabre Marroquín.
Adaptación musical: Agustín Lara y Mario Ruiz Armengol.
Sonido: Rafael Ruiz Esparza.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada.
Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes:

Juan Silveti.
Marina Tamayo.
Emilio Tuero.
Carlos Orellana.
Víctor Torres.
Carmelita Bohr.
Asunción Granados.
Ana Lou Rodríguez.
Paco Astol.

Duración: 95 minutos.

Estreno: El 13 de diciembre de 1939 en el Cine Iris.

El argumento del filme gira alrededor de un diestro, interpretado por Juan Silveti, que es asediado continuamente por las mujeres. La anécdota del argumento⁵³ arranca de la de la comedia *El brillo de los caireles*.

Filmada a partir del 10 de marzo de 1939 en los estudios CLASA.

La crítica no aplaudió mucho este filme "los momentos más brillantes de este film son aquellos en que vemos al diestro Alberto Balderas ejecutar ante el toro diversas suertes con capa y muleta, sus gaoneras son soberbias y sus pases naturales quedan allí, en la pantalla, para ver quien los mejora. Por otra parte, el tema de la cinta interesa a ratos, aunque en los diálogos se abusó de los retruécanos, hay algunos que consiguieron su objeto de hacer reír al público."⁵⁴

⁵³ Fernández Cuenca Carlos. *Toros y toreros en la pantalla*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 1963.

⁵⁴ Cinema Reporter. 22-12-1939.

Mi madrecita (1940).

Producción: Rafael Arzoz y Gené.
Dirección: Francisco Elías.
Argumento y adaptación: Max Liszt y Joaquín Iturriaga.
Diálogos: Antonio Medís Bolio.
Fotografía: Ross Fisher.
Música: Manuel Fernández.
Decorados: Mariano Rodríguez.
Montaje: Francisco Elías.
Sonido: Carlos Flores Gómez.
Estudios: México Films.

Intérpretes:
Sara García: doña María.
Julián Soler: Julio.
Julieta Palavicini: Enriqueta.
Víctor Urruchúa: Luis.
Virginia Senet: Margot.
Consuelo Segarra.
Manuel Noriega.
Julio Villareal.
Paco Martínez.
Alva del Mar.
Avelina Chardy.
Pepe Martínez.

Duración: 90 minutos.

Estreno: El 10 de mayo de 1940, en el Cine Palacio.

El argumento del filme es un drama que narra las desventuras de una madre que, para atender a unos hijos frívolos y despreocupados, se arruina para conseguirles dinero. Tras perder su hacienda ha de barrer suelos y escaleras, para poder sobrevivir. Finalmente, los hijos recapacitan y hay concordia familiar.

Filmada a partir del 20 de marzo de 1940, en los estudios México-Films.

Esta película fue un record de tiempo, ya que se rodó en 11 días y se montó en una semana, para poder ser estrenada el Día de la Madre. El presupuesto fue bajísimo.

Para García Riera⁵⁵ dice la publicidad que el tema de este melodrama a la gloria de las canas pintadas de la señora García se desarrolla en el periodo comprendido del 10 de mayo de un año al 10 de mayo del siguiente. Durante este tiempo una madre que vive su vida tranquila en un rancho se ve por el amor de su hijo mayor Julio, arrastrada a tener que trabajar en una casa como limpiadora, mientras su hijo vive en la opulencia. La película se terminó antes de ser estrenada otro 10 de mayo, día de la madre, con el claro propósito de anegar de lagrimas el cine Palacio, que hubo de soportar estoico esa feroz embestida de amor taquillero-filial".

Elías nos apunta que el filme pasó por el filtro de la censura:

⁵⁵ García Riera Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Ediciones Era. Méjico. 1969. Vol. I. Pag. 270.

En mi segunda película rodada en México, titulada Mi madrecita, la heroína, una anciana, entra en la Basílica Guadalupeña, que por primera vez abría sus puertas a las luces y a las cámaras cinematográficas, y reza a la Virgencita Morena para que le devuelva a sus hijos. La Virgen le concede la gracia y, al final de la película, la anciana exclama: ¡Bendita la Virgencita que hizo este milagro!

En la censura previa, el censor, ateo furibundo, tachó con lápiz rojo la frase con esta apostilla: Ya no se hacen milagros. No obstante esta prohibición y con el beneplácito del productor de la película, hijo de un español navarro y requeté, rodé la escena entera haciendo caso omiso de la orden del censor. Y como éste último, al ver la película terminada, insistiera en cortar la escena, fuimos el productor y yo a apelar al presidente Cárdenas. Este escuchó, sonriente, nuestras razones y accedió a nuestra petición. La película se pasó, pues, entera...

El milagro de Cristo (1940).

Producción: Rafael Arzoz (Méjico).
Dirección: Francisco Elías.
Guión: Francisco Elías.
Argumento: Francisco Elías.
Fotografía: Ross Fisher.
Música: José Fernández y selección de temas de Tchaikovski.
Decorados: Jorge Fernández.
Montaje: José Marino.
Sonido: José Pérez.
Estudios: Azteca.

Intérpretes:
Arturo de Córdova: Rolando Miguel.
María Luisa Zea: Leonora.
Linda Gorráez: Ofelia.
Eduardo Arozamena: doctor Mario.
Aurora Genoveva: Madre superiora.
Manuel Noriega: padre de Leonora.
Miguel Manzano.
Ricardo Cantú.

Duración: 102 minutos.

Estreno: El 27 de febrero de 1941 en el Cine Margerit.

El escultor Rolando conduce muy deprisa su auto mientras discute con su modelo y amante, Ofelia, lo que origina que choquen frente a la casa de un viejo músico, cuya hija, Leonora, auxilia a los accidentados. Ofelia resulta herida leve, pero Rolando pierde la vista en el accidente, tras lo que será abandonado por su amante, quien le escribirá una carta comunicándole su matrimonio.

Leonora, que cuida de Rolando, le leerá las cartas, pero cambiando su contenido. Ofelia volverá a por Rolando, en busca de dinero y éste al descubrir la verdad empieza a enamorarse de Leonora.

Poco después Rolando es operado y se le devuelve la vista, por lo que Leonora ha de profesar como monja, ya que esa era la promesa hecha si curaban a su amado.

Estalla la guerra y Rolando ha de movilizarse. Al cabo de los años, condecorado y ascendido, habrá de premiar a una religiosa heroica durante la contienda. Esta no es otra que Leonora, que tras su encuentro abandonará los hábitos, por medio de la intercesión milagrosa de Cristo.

Filmada a partir del 11 de octubre de 1940 en los Estudios Azteca.

Para García Riera⁵⁶ "sólo el más turbio pensamiento irracional puede imaginar una historia en la que una mujer enamorada hace la promesa de renunciar a su amado si este se cura de su ceguera. Y sólo el más obscuro cálculo comercial es capaz de conciliar ese sacrificio por amor con un happy-end milagroso, por el que al propio Cristo se le atribuyen propiedades casamenteras. Que el escultor Rolando sea ateo en un principio (por eso anda con la descocada Ofelia, digna pareja de un no creyente) que recobre la vista al mismo tiempo que pierde la inspiración, que se comporte heroicamente en

⁵⁶ García Riera Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Ediciones Era. Méjico. 1969. Vol. I. Pag. 280.

una guerra civil al estilo de las que los remotos acontecimientos españoles habían hecho inventar al cine mexicano, todo eso va prefigurando el remate más absurdo que se haya visto en un melodrama sentimental: resulta realmente una hazaña hacer creer al espectador que el héroe sea el encargado de condecorar por méritos de guerra a la monja que lo sigue amando y que se desmaya al ver de quien son las manos que van a adornarla con la medalla. Sólo un cine atacado de delirio confesional podía concebir tales aberraciones y podía encontrar a un actor como De Córdova, capaz de creer en lo que hacía”.

El Círculo de Críticos Cinematográficos de La Habana la sitúa entre las diez mejores películas del año y concede a su productor una medalla de oro.

La película contó con el patrocinio de del arzobispo de México⁵⁷, Monseñor Martínez, por lo que en España fue recomendada desde los púlpitos, pero la censura, cortó el final, que daba lugar al título.

Entre los protagonistas se encuentran Arturo de Cordova y Manuel Noriega. El primero fue un actor muy reputado que trabajó en la industria americana en filmes como *Por quien doblan las campanas* (1944) de Sam Wood, y también en el cine español en trabajos de éxito como *La herida luminosa* (1956), de Tulio Demicheli, película de la que José Luis Garci hizo una nueva versión a mediados de la década de los noventa.

Manuel Noriega ya había trabajado con anterioridad con Elías, desde los tiempos que dirigió en Nueva York.



Elías en Méjico, como hizo en todas sus películas, tuvo un estrecho contacto con el equipo técnico.

⁵⁷ Según cuenta Elías en su Filmografía.

La canción del plateado (1941).

Producción: R. Gaguines y Francisco Elías.
Dirección: Francisco Elías.
Guión: José Macip.
Fotografía: Víctor Herrera.
Música: Felipe Bermejo.
Canciones: Tata Nacho, Pedro Bermejo y Felipe Galindo.
Decorados: Ramón Rodríguez Granada.
Sonido: José B. Carlos.
Estudios: Azteca.

Intérpretes:

Juan José Martínez Casado: Pedro Graciano del Río.
Irma Rosado: Azucena.
José Macip: Sebastián.
Miguel Montemayor: "Matasietes".
José Ortiz de Zárate: don Fernando.
Consuelo Quiroz: Gloria.
Antonio R. Fausto: Aguacero.
José Elías Moreno y Hernán Vera: Plateados.

Estreno: El 19 de julio de 1942 en Cine Teresa.

En 1861, Pedro dirige una de las bandas de plateados, bandidos que operan en los distritos de Morelos, Yautepec y Jonacatepec. En Xiutepec vive la mesonera Azucena a la que desea Pedro. Azucena es novia del cazador Sebastián, contra la voluntad de su padre, don Fernando. Al ausentarse el mesonero, deja hija y mesón a cargo del criado "Matasietes" y su novia Gloria. Los plateados llegan a la taberna y Pedro dedica una canción a Azucena. Ella se lo agradece pero no le deja entrar en el mesón. Llega Sebastián y también le dedica una canción. Pedro reta a Sebastián a echar un pulso y lo vence. Después luchan con machetes- mientras siguen cruzando coplas- y Pedro va ganando, aunque la lucha se interrumpe por la llegada de don Fernando. Pedro quiere entrar a la fuerza al mesón, pero reconoce a don Fernando y obedece la orden de este de prohibirle el paso. Veinte años atrás, Pedro le robó una novia a don Fernando y ahora piensa robarle a su hija. Disfraza a su lugarteniente aguacero de fraile para que una vez dentro le abra la puerta del mesón. Pedro va a consumar el rapto, pistola en mano, cuando descubre por un medallón, que Azucena es su hija, por lo que decide marcharse, apenado y arrepentido. Azucena y Sebastián se prometen en matrimonio.

Filmada a partir del 13 de diciembre de 1941 en los estudios Azteca.

La crítica apuntó⁵⁸ "esta cinta mexicana huele a 1933, tanto por las imperfecciones técnicas que adolece, cuanto porque era entonces cuando estaban de moda en la pantalla nuestras aventuras de los diversos bandidos que habla la historia o la leyenda. Decimos que *La canción del plateado* tiene defectos técnicos especialmente fotográficos y de sonido y debemos agregar que la dirección incurrió en múltiples errores, algunos de ellos de orden cronológico y reñidos a muerte con los acontecimientos y fechas en que se efectuaron".

⁵⁸ Cinema Reporter. 17-7-1942.

⁵⁹ García Riera Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Ediciones Era. Méjico. 1969. Vol. II. Pag. 44.

Para García Riera⁵⁹ “a juzgar por las tramas de esta película y de la que era su claro antecedente *El tigre de Yautepac*, realizada por De Fuentes en 1933 los plateados sureños se pasaban la vida al borde del incesto”.

La epopeya del camino (1941).

Producción: Films Victoria y Rafael Arzoz.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Rafael M. Saavedra.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Jorge Pérez.

Canciones: Felipe Bermejo.

Decorados: José Rodríguez Granada.

Sonido: José B. Carlos.

Montaje: Mario del Río.

Estudios: Azteca.

Intérpretes:

Pedro Armendáriz: Raúl García.

María Luisa Cea: Angela.

Antonio R. Fausto: José.

Irma Rosado: Eulalia.

José Ortiz de Zárate: don Antonio.

Miguel Manzano: Enrique.

Enrique García Álvarez: don Carlos.

Conchita Gentil Arcos.

Josefina Romagnoli.

Paco Martínez.

Victoria Argota.

José Elías Moreno.

Carolina Barret.

Alfonso Bedoya.

Duración: 85 minutos.

Estreno: El 17 de abril de 1942 en el Cine Rex.

La madre de la joven Angela muere en mitad del camino porque el mal estado del mismo impide buscar ayuda médica.

Los arrieros Raúl y José se llevan a Angela al pueblo. Ella queda instalada en casa de Raúl con la madre y el abuelo de éste. El abuelo insiste en que Raúl se quede a trabajar el campo, pero el arriero, enamorado de la joven y rica Eulalia, prefiere seguir por los caminos. José es picado por una víbora y Raúl lo salva. Raúl quiere comprar un camión y le pide dinero sin éxito a don Antonio, padre de Eulalia. Don Carlos, del que Raúl es hijo ilegítimo, le ofrece dinero, pero él lo rechaza por orgullo y prefiere vender sus mulas para comprar el camión que conduce por pésimos caminos. La gente supersticiosa, le quemaron el camión, por lo que tiene que volver al pueblo. Allí se entera de que Eulalia es obligada a casarse con Enrique, hijo de don Carlos, por lo que vuelve a su vida de arriero. En la vuelta de uno de sus viajes se encuentra con que le han regalado una flota de camiones. Se construyen caminos y Raúl se hace rico, enamorándose de Angela.

Filmada a partir del 12 de junio de 1941.

García Riera apunta que⁶⁰ "para que el país progrese, viene a decirnos este melodrama campirano, es necesario que nada se oponga a la ambición de un joven arriero, empeñado en conquistar para su patria un buen sistema de

⁶⁰ García Riera Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Ediciones Era. México. 1969. Vol. II. Pag. 22.

comunicaciones y para su amor el corazón de una joven rica. Resulta curioso que para hacer apología del individualismo emprendedor, se elija como aliado del buen arriero a un gachupín cascarrabias pero de nobles sentimientos, representante del comercio, que es progreso y comunicación, y como enemigos al pueblo supersticioso y a un abuelo conservadoramente aferrado a la tierra. La fe obra milagros, aunque las paradojas de la vida obligan al arriero a renunciar finalmente a la joven rica y descubrir el amor en el pueblo mismo o sea, María Luisa Zea, siempre más humilde que las otras figuras femeninas de las películas en que interviene. Esos hechos, que aspiran de continuo a la moraleja edificante, son relatados por Elías con el más triste espíritu rutinario. Se lamenta que al director le falte la fuerza indómita con la que uno de los actores, el abuelo, le dice a su nieto, Raúl ¡Lo que pasa es que tu no querés la tierra!!!”

La virgen roja (1942).

Producción: Superfilms de América, Jorge M. Dada y Francisco Elías.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Pedro Galindo.

Sonido: Rodolfo Solís.

Estudios: Azteca.

Intérpretes:

Anita Blanch: Aurora.

José Baviera: Martín.

Elena D'Orgaz: Elena.

Miguel Inclán: Lorenzo Esquivel.

Pedro Galindo.

José Torvay.

Florencio Castelló.

José Elías Moreno.

Francisco Llopis.

Trio Calavera.

Duración: 95 minutos.

Estreno: El 15 de enero de 1943 en el Cine Palacio.

Recreación del Méjico legendario, donde se cuenta la vida de una joven brava, Aurora, criada en un ambiente duro, que para vengar el asesinato de su hermana se convertirá en una fugitiva de la ley. Finalmente, y por medio del amor, se reinsertará en la sociedad, logrando la absolución de la justicia.

Filmada a partir del 15 de agosto de 1942, en escenarios naturales y en los estudios Azteca.

Apunta García Riera⁶¹ “un telegrama dirigido al insistente e implacable Jorge M. Dada y publicado como propaganda de la película informaba de que el melodrama *La virgen roja* tuvo enorme éxito en Toluca. Ese éxito tan sospechoso se debió, si creemos a la misma propaganda, a que la cinta hablaba de alegrías, tragedia y pasiones, risas y lágrimas, la misma vida en su cruda realidad y proponía una visión de México tierra de leyenda y sueño, donde toda canta un salmo a la vida y el amor.

Además era un sincero exponente de la bella música mexicana y contaba la historia de la rubita Anita Blanch, que educada en un ambiente bravío, creció en su mente el desprecio por el hombre, pero más tarde se rindió al amor. Todo acababa bien y la campana parroquial que anteriormente dobló luto, suena alegre ahora por la salvación de la indómita mujer”.

La protagonista fue Anita Blanch, una actriz española de reputado nombre, que se incorporó a la industria cinematográfica mejicana, antes del éxodo español, participando en las más destacadas producciones aztecas.

⁶¹ García Riera Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Ediciones Era. Méjico. 1969. Vol. II. Pag. 87.

Sierra Morena (1944).

Producción: Victoria Films y Rafael Arzoz.
Dirección: Francisco Elías.
Guión: Francisco Elías.
Fotografía: Ross Fisher.
Música: Leo Cardona.
Decorados: Javier Torres Torija y José Renau.
Sonido: B.J. Kroger y Enrique Rendón.
Estudios: Azteca, con exteriores en Taxto y Molino del Rey.

Intérpretes:

J.J. Martínez Casado: Juan Manuel.
Paquita de Ronda: Rocío/Rosariyo.
Marta Elba: marquesa de Miraflores.
Luis Alcoriza: marqués.
Prudencia Griffell: capitana de las gitanas.
Pedro Martín Caro: "Macareno".
Roberto Corell: "Potaje".
Enrique Salvador: "Antoñico".

Duración: 140 minutos.

Estreno: El 4 de mayo de 1945 en el Cine Metropolitan.



En Sierra Morena, Elías realiza una recreación de Andalucía, pero sin el acierto de *María de la O*.

Película de aventuras y bandoleros, que utiliza como paisaje una zona de Méjico que semeja con Andalucía. Por ello, la acción se sitúa en el sur de España, con personajes arquetípicos de esos filmes, aristócratas aventureras y bandoleros generosos. El núcleo de la acción son dos parejas de enamorados Juan Manuel y Rosariyo (que sustituye a su prima Rocío tras su muerte) y Elena y el marqués, cuyas vidas se cruzan, eso sí, acabando en una final feliz.

Filmada a partir del 6 de noviembre de 1944 en los estudios Azteca.

El rodaje en exteriores se llevó a cabo en las poblaciones Taxco y Molino del Rey, que tenían similitudes con los paisajes andaluces.

La crítica señaló⁶² "consideremos en primer lugar a Paco Elías como argumentista y digamos de una vez por todas que su argumento es bueno. Escrito lo relativo a Sierra Morena es congruente y fácil leer, porque en cada pasaje se trata de poner por alto la nobleza del bandido caballero, héroe del relato. En cambio, ya trasladado a la pantalla, la cosa resulta algo difícil, y al tropezar con ello, entusiasmado con su propio asunto, Elías no paró mientes y de ahí que se notaran algunos errores, que si no demeritan precisamente a la película, si la alargan, le quitan agilidad y la torna un poco episódica. Entremos en materia: para todo el público la película acaba cuando la marquesa vuelve a buscar al caballeroso bandido, cuando ha sido despreciada por su marido, el marqués. La muerte de Antoñico, el enamorado de la gitana, se antoja un recurso barato, y también así aparece la parte final del drama cuando el marqués liberta a los bandidos y por fin se reconcilia con la marquesa. Es decir, no parece ser un recurso —como seguramente lo pensó Paco Elías— para mostrar a la vez que la nobleza del bandido, la hidalguía del marqués, sino algo obligado para dar un final feliz; el clásico final feliz que estandarizó la cinematografía yanqui. Si esto es reprochable a Elías en lo tocante a

⁶² Cine Mexicano. 12-5-1945.

la unidad del argumento, no lo es en lo relativo a sus conocimientos sobre la psicología de la inmensa mayoría del público. Al público le gustan los finales alegres, aunque tampoco le hubiera disgustado un fin desbordante de pasión”.

En este filme trabaja Paquita de Ronda, que llegó exiliada a Méjico, de niña, junto a sus padres. Debutó en 1943 en *Una gitana en Méjico*, de José Díaz Morales, en la que interpretaba a una gitanilla, que emigra de España al estallar la contienda civil y se establece en Méjico.

Ya tengo a mi hijo (1946).

Producción: Rodríguez Hermanos.
Productor ejecutivo: Francisco Elías.
Director: Ismael Rodríguez.
Ayudante de dirección: Jorge López Portillo.
Argumento: Ismael Rodríguez.
Adaptación: Francisco Elías.
Fotografía: Domingo Carrillo.
Música: Raúl Lavista. Canción "Duerme" de Miguel Pardo.
Sonido: Manuel Topete.
Escenografía: Carlos Toussaint.
Maquillaje: Carmen Palomino.
Montaje: Fernando Martínez.

Intérpretes:

Fernandito Bohigas: como él mismo.
Isabela Corona: la raptora.
Blanca de Castejón: Ana.
Eduardo Casado: jefe de policía.
Jorge Narváez: Fernando Bohigas.
Charles Rooner: doctor.
Carlos Martínez Baena: doctor italiano.
Conchita Gentil Arcos: vieja chismosa.
Miguel Manzano: vecino de la raptora.
Alicia y Azucena Rodríguez: hermanas de Fernandito.
José Angel Espinosa "Ferrusquilla": gitano.
Joaquín Roche.
Rita Valencia.
Enedina Díaz de León.
María Victoria Llamas.
Consuelo García.

Duración: 110 minutos.

Estreno: El 9 de agosto de 1946 en los cines Savoy, Insurgentes y Lindavista.

Una mujer a la que su médico, el doctor Rossman, ha dicho que es estéril y que no ha podido adoptar un niño a la medida de sus deseos (rubio, blanco, con ojos azules y de dos años) concibe la idea de raptar a Fernandito, el más pequeño de los seis hijos de la familia Bohigas. Para efectuar el rapto la mujer miente a su marido diciéndole que va a hacerse cargo del hijo de una amiga que acaba de morir en Cuernavaca. Con la ayuda de Agustín, un niño que ella recogiera en un pueblo y al que ha hecho creer que van a rescatar al hijo que le robaron cambiándolo por otro muerto, la mujer lleva a cabo un plan: hace que Agustín y Fernandito se hagan amigos. Un día, Ana, la madre de Fernandito, deja a este abandonado al contestar al teléfono, y la raptora huye con el niño. La policía inicia la investigación y una falsa alarma les hace acudir a un campamento de gitanos. Mientras, la raptora convence a su marido de que deben registrar al niño como hijo suyo, porque la hermana de su amiga muerta quiere quitárselo a causa de una herencia. A la vez, la raptora manda una carta a Ana diciéndole que ella y su esposo atropellaron a Fernandito, matándole y enterrándolo después, por lo que no debe buscarlo.

La policía deduce por la carta que el niño vive. La raptora manda a Agustín con sus tías para que no la delate, y muestra a un vecino suspicaz, los documentos de registro del niño, amenazándolo con acusarlo de difamación. El marido de la raptora descubre, por un anuncio en el periódico, el delito de su mujer, pero ésta amenaza con matarse si dice algo, por lo que el hombre se resigna y es cómplice de ella. Mientras tanto, sigue la búsqueda del niño por todo el país y en las fronteras. Hay varias pistas falsas. El doctor Rossman, encuentra a la raptora. Al decirle ella que ha tenido un hijo, el médico entra en sospechas, consulta su historial clínico y confirma que es estéril. Habla con la policía a la que da nombre y dirección de la mujer. Al fin la policía la localiza y detiene. En la jefatura, Ana ofrece su perdón a la raptora, que dice no necesitarlo porque el niño la quiere a ella, algo que no es verdad, ya que el niño al ser llamado corre hacia su madre verdadera. Los Bohigas acuden a la Villa de Guadalupe a dar gracias a la Virgen.

Filmada a partir del 27 de mayo de 1946 en los estudios México-Films.

Según García Riera⁶³ "este melodrama basado en un hecho real que conmovió a todo México en 1946, el rapto del niño Bohigas, sirvió para consagrar a la siempre asustada y ojiabierta Isabela Corona, como la enemiga favorita de la familia mexicana. Por su parte, el pequeño Bohigas, en persona fue convertido, gracias a su rapto, en un símbolo del beneficio que toda familia mexicana merece: el niño a quien se le festejan todas las travesuras y debe hacerse dormir con las notas arrulladoras de "duerme". Es por ello que la muy exigente y sicótica raptora oye un anuncio por la radio en el que se previene a los padres contra los robachicos, y lo interpreta en buena lógica, como una idea para hacer valer sus derechos como madre de familia: ella tiene también derecho a protegerse de los robachicos, sólo le falta para ello el chico, por lo tanto hay que conseguirlo.

La película, que remataba en una afirmación de la solidez de los lazos sanguíneos (tema muy caro en el melodrama), se basaba en esa misma solidez para encontrar muy natural que la raptora leyera en un momento de la acción el libro *La gran mentira*: la voz en off del comentarista aprovechaba la ocasión para hablar de la mentira que vivía esa pobre mujer. Entre líneas se le

decía al patético personaje: si no pares, no eres mamá y sino lo eres ¿a que sentirte como zozna pensando en que puedes tener un niño rubio y de ojos azules, como quien sueña con un premio de lotería? Porque en ese cine oportunista para mestizos que presume de no ser racista, un niño rubio y de ojos azules es, en efecto, una suerte de gran premio".

La familia Rodríguez fue requerida para trabajar en dos películas más, que describían la vida de una gran familia.



En Méjico no consiguió llevar a cabo grandes producciones, de la calidad, que tuvo, por ejemplo, *Rataplán*.

⁶³ García Riera Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Ediciones Era. Méjico. 1969. Vol. III. Pag. 125.

No te dejaré nunca (1947).

Producción: Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, STIC.

Dirección: Francisco Elías.

Guión: Francisco Elías.

Estudios: Temixco (Morelos).

Intérpretes:

Anita Blanch: María Magdalena Marcy.

Tito Novaro: Mauricio Lafont.

Guillermo Núñez Keith: Víctor Augusto Bretonel.

Pilar Sern.

Norma Alcira.

Margarita Maris.

Roger López.

Estreno: El 30 de abril de 1948 en el Cine México y el 1 de mayo de 1948 en cines del interior de Méjico.

En París el ex-policía y extorsionador Marcel Duval sorprende a la pobre anciana María Magdalena quemando en su buhardilla papeles y una bata de seda. Marcel ofrece a la anciana hacer juntos un negocio oscuro; ella busca una pistola y mata a Marcel. María es sometida a juicio. Su fiscal será Margarita y su defensor Luis, hija y sobrino, respectivamente, del rico Bretonnel. Este no quiere saber nada del proceso y se va al campo, pero se lleva un aparato de radio por el que se entera de cómo discurre el juicio. En medio de gran expectación, la portera Felisa Picard, dueña de la pistola homicida, hace un elogio de la acusada que no ha querido ni decir su nombre. Este será revelado por una amante de Marcel. Bretonnel, al oír el nombre de María Magdalena regresa rápidamente a París e invoca su calidad de ex-magistrado para intervenir en el juicio como testigo de excepción, a pesar de que la acusada pide con sobresalto que no tomen en cuenta la declaración del hombre. Bretonnel dice que María Magdalena es su esposa. La acción retrocede al momento en que ambos iban a casarse por acuerdo de sus familias, pero María Magdalena escapó antes con el pianista Mauricio. Con el que tuvo una hija y pasó grandes privaciones. Mauricio, desesperado porque no tenía dinero para comprar medicinas a su hija enferma, trató de empeñar una pistola. El prestamista no quiso comprarla y Mauricio furioso lo mató a tiros y le robó el dinero. Pese a que Bretonnel le defendió en juicio fue condenado a pasar largos años en el presidio de la Guayana. Bretonnel se hizo cargo de María Magdalena y adoptó a su hija. Al estallar la guerra Mauricio trató de enrolarse en el ejército. No se lo permitieron y huyó con otro prisionero que murió en la selva. Titina, dueña de un cabaret, encontró a Mauricio ciego y desfallecido y lo cuidó. Al fin de la guerra, Mauricio volvió a París y se reunió con María Magdalena. Bretonnel los autorizó a que fueran a la Guayana a darle las gracias a Titina, pero el hijo del presidiario muerto tomó a Mauricio por el asesino de su padre y lo mató. Al fin de ese relato María Magdalena sucumbe de tanto sufrir en brazos de los suyos, precisamente en el momento en que el jurado va a emitir su unánime fallo absolutorio.

Rodada a partir de mayo de 1947 en los estudios de Temixco. Fue producida por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y estre-

nada el 1 de mayo, pero nunca más volvió a exhibirse, ya que no gustó al público ni a la crítica. Fue por lo tanto un fracaso económico, que frustró cualquier posible colaboración de Elías con los sindicatos, para la industria mejicana cinematográfica.

Para García Riera "las consecuencias de este mal paso del STIC fueron las siguientes sólo pudo estrenarse la película en un día de descanso obligatorio (primero de mayo) de los trabajadores de las salas de exhibición, forzados a ser "voluntarios" por el propio STIC; Anita Blanch y Tito Novaro hubieron de pasar tres años en la inactividad cinematográfica hasta que el STPC los perdonó; Francisco Elías no volvió a dirigir ninguna película; el STIC renunció por el momento a filmar más largometrajes".

Elías, tras el fracaso de esta película, no contó con apoyo de productora alguna para una nueva película. Al sentirse desplazado, dentro de la industria cinematográfica mejicana, decide regresar a España, aunque el realizador explica los hechos de otra manera:

Sólo consignaré, antes de cerrar este capítulo de mi estancia de diez años en México, que en el último año, segregado materialmente del Sindicato de Producción, del que había sido uno de los primeros miembros por el trabajo de zapa de los refugiados españoles, realicé, por cuenta del PRM (Partido de la Revolución Mexicana) una película que constituyó un verdadero acontecimiento en la historia de la cinematografía azteca y me permitió a mí tomar un desquite triunfal de ese cine que me había rechazado y perseguido. El relato de este episodio, de perfiles novelescos, llenaría muchas páginas. Me abstengo, pues, de hacerlo. Diré únicamente que, amparado por primera y última vez en mi vida, por un partido poderoso y, caso curioso, en contra de una disposición presidencial realicé, al margen del Sindicato de la Producción, en unos estudios improvisados a ochenta kilómetros de la ciudad de México, una película, de la que era autor y realizador, titulada No te dejaré nunca. Su protagonista era Anita Blanch, una actriz valenciana radicada desde hacía mucho tiempo en México. Como quiera que el PRM controlaba el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), y éste las diversas ramas de la Exhibición, la película fue estrenada el 1 de mayo del año 1948, el Día del Trabajo, en el que cierran sus puertas, en México, todos los espectáculos. En ese día, cincuenta cines de la República Mexicana abrieron sus puertas, exclusivamente para el estreno de la película No te dejaré nunca, la producción realizada por los trabajadores del STIC.

La película es acogida muy favorablemente por el público de estreno, que en ese día llenaba a reventar las cuatro salas principales de la capital azteca. Anita Blanch gozaba de muchas simpatías, y el tema de la película, folletinesco y lacrimógeno, era de los que agradan a las multitudes.

No sucede lo mismo con la prensa de la capital que, con este motivo, se divide en dos bandos. Uno de ellos, el adicto al STPC, la sección productora que se segregó del STIC, el Sindicato primordial, ataca ferozmente a la película y al STIC, que se vale, arguyen, de su fuerza sindical para estrenar un bodrio. Otro, muy importante, ensalza la película y exalta el esfuerzo del STIC que, sin medios técnicos ni estudios ni laboratorios, logra producir una película a la altura de las mejores. En este bando, quien más se distingue en el ditrambo es, con enorme sorpresa mía, Alcántara, el cronista cinematográfico de "El Universal", sin disputa el primer diario de México. Escribe sus críticas bajo el nom de plume de "Duende Filmo", y es, y ha sido siempre, el azote de los directores nacionales.

Analiza largamente la película y, si bien encuentra el tema folletinesco y lleno

de concesiones al público, estima que la realización es sobresaliente y hace la afirmación inesperada de que si hubiese contado la productora con los medios de que disponen los demás, en estudios, decorados y artistas, esta película habría podido ser la mejor de todas las realizadas en México en toda su historia cinematográfica.

REGRESO Y RETIRO

Marta (1954).

Producción: Amilcar Films (Barcelona).
Jefe de producción: Fernando Mourelle.
Dirección: Francisco Elías.
Ayudante de dirección: Ramón Quadreny.
Guión: Francisco Elías.
Fotografía: Mariano Ruiz-Capillas.
Ingeniero de sonido: Enrique de la Riva.
Música: José Balcell-Planas.
Ayudante de montaje: Juan Pallejá, hijo.
Laboratorio: Cinefoto.
Muebles y atrezzo: Miró.
Pinturas y dibujos: Félix de Pomés.
Vestuario: Pedro Rodríguez, Madame Jenny y Viuda de Penalva.
Estudios: Orphea.

Intérpretes:
Piral Rivoll: Marta.
Mario Cabré: Rafael.
Elisa Montés: Gloria.
Ernesto Vilches: Rufino Balmer.
Ángel Jordán: Raúl.
Félix de Pomés: Gustavo de la Fuente.
José Luis Quintana: Jaime.
Diana Mayer: Yolanda.
Germán Cobos.
Francisco Bustos.
Pilar Sebastián.
Ramón Vaccaro.
Fernando Vallejo.
Manolita Guerrero.
Clotilde Gijón.
Salvador Garrido.
Margarita García.
Carlos Ronda.
Miguel Marcet.

Rodada en Estudios Trilla y los exteriores en Barcelona.
Duración: 100 minutos. El metraje es de 2.900 metros en 10 rollos.
Se conserva copia en la Filmoteca Española.
Estreno: El 4 de julio de 1955, en el Real Cinema de Madrid.

Marta, huérfana de madre al nacer, es ingresada en un internado para gente bien, vuelve con su padre, impedido en una silla de ruedas. Este, Rufino Balmer, está enfrentado con el constructor Gustavo de la Fuente, a quien hace continuamente la vida imposible y denuncia ante la prensa, asegurando que el edificio que construye en esos momentos, un cine, se derrumbará.

Marta, que está enamorada de su primo Rafael, pintor bohemio, le ruega a éste, que pida dejen acudir a Leticia de la Fuente, la más pequeña de la familia, a cantar villancicos a su casa, para celebrar la Nochebuena, invitación que no es aceptada.

Los Balmer celebran la Navidad con una cena para niños pobres, ante un belén y cantando villancicos, mientras que lo de la Fuente, con un baile y fiesta. Esa noche, se hunde el cine que construye Gustavo de la Fuente, quien arruinado, ya que había invertido todo su patrimonio en él, acude a matar a Balmer, quien ha fallecido de un ataque al corazón.

De la Fuente ingresa en prisión, según da cuenta la prensa.

La sociedad da la espalda a la familia de la Fuente, y Raúl, el novio de la hija mayor, Gloria, anula el compromiso, obligado por su familia. Raúl además tiene amores con Yolanda, la criada de la casa de los La Fuente.



Elías prestó atención a los más pequeños en Marta, y por ello contó con estos para el rodaje del filme.

Los hijos de Gustavo abandonan a su padre, y Marta Balmer compra la casa de esta familia. Los hijos se reconcilian con su padre, tras la intervención de Marta, quien los invita a su casa. Gloria y Rafael se enamoran y deciden casarse, aunque Raúl le amenaza con publicar las cartas que ella le escribió cuando eran novios. En la celebración de la boda, Marta les regala en proindiviso la casa donde viven, que era de la familia de la Fuente.

Raúl acude a casa de Gloria y Rafael, tras el triunfo de éste en París, como pintor, para decirle

que sigue enamorado de ella, pese a que ha bebido y se ha drogado para olvidarla.

Gloria confiesa a Marta que por la noche vendrá Raúl a entregarle las cartas. Marta le pide una pistola al servicio. Raúl llega y alguien le dispara desde la oscuridad, pero sin vislumbrarse el rostro.

Marta se declara culpable del asesinato para salvar a Gloria, ya que la policía cree que ha sido ella, al encontrar una foto suya en la cartera de Raúl.

El juez va a condenar a Marta a prisión, pero una llamada detiene el proceso. Yolanda, la criada de la casa, confiesa que ella ha sido la que ha matado a Raúl, por despecho. Marta descubrió el asesinato, pero decidió declararse culpable, y le dio dinero para que pudiera tener al hijo que esperaba de Raúl.

Tiempo después, Gloria y su familia brindan en Nochebuena por Marta, quien se ha marchado de la ciudad a paradero desconocido.

En un asilo para huérfanos, en la parte alta de Barcelona, unas monjas hablan de la fundación del mismo por una mano anónima. En su interior una religiosa limpia a un pequeño y su cama tras hacerse sus necesidades encima, cuando alza el rostro vemos a Marta, quien, comprendemos, ha sido la anónima fundadora, y que ahora atiende al nombre de hermana de la Consolación.

En el expediente de la película vemos que el 16 de junio de 1954, Eusebio Cortés, como propietario de Amilcar, solicita permiso de rodaje, para una

película que se titulará *Los diez mandamientos*, y se otorga autorización el 4 de julio. Sin embargo junto a este título original aparece el de *Marta*, entre paréntesis, y escrito a mano. Esto obedece a que en mayo de 1955 se solicitó el trueque por *Marta*.

Previamente se habían cambiado *Los diez mandamientos*, por *Los divinos mandamientos*, ya que el primero estaba registrado por Paramount Films y no tenían autorización para utilizarlo. Sin embargo desde la dirección general de cinematografía se recomendó retirar el de *Los divinos mandamientos* y escoger el de la protagonista de la película, para evitar suspicacias con la Iglesia. Por ello, finalmente se pone a mano y entre paréntesis el título definitivo.

El presupuesto estaba previsto en 4.558.575 pesetas, pero ascendió a 4.872.321 pesetas. La fecha de comienzo del rodaje estaba fijada, en un primer momento, para agosto, con 12 semanas en exteriores y el resto en los Estudios Trilla, aunque finalmente se comenzó el 13 de septiembre, y se concluyó en marzo de 1955. Los exteriores en Tibidabo, Horta, Pedralbes y calles de Barcelona.

La valoración del guión de la película, fue diversa para la censura.

Así en el informe emitido⁶⁴ en junio de 1954 José Luis García Velasco le daba escaso valor al guión, con diálogos poco espontáneos señalando que “se trata de un desafortunado folletín, que sobre un tema de buen contenido moral, se desarrolla por los tortuosos caminos de la más acentuada sensiblería. Si no se modifica, no cabe esperar que sobre tan pobre base pueda realizarse una buena película. No obstante, no existe inconveniente que se oponga a la autorización”.

Por su parte Manuel Nolea señala que la película es “discreta. Sin grandes calidades que señalar, estimamos sin embargo que puede lograr, aunque no sea más que un mero entretenimiento del público poco exigente.

Si acaso hacemos notar que, en el orden religioso, no nos parecen adecuadas las expresiones con las que se declara culpable Marta, la heroína, de un crimen que no ha cometido. Pero esto es materia de las competencias del asesor religioso, al cual nos remitimos. Por lo demás no encontramos nada censurable, por lo que proponemos su autorización”.

Lo cierto es que la película no era tan mala, como los censores señalaban y como la crítica afirmó. El argumento, se enmarcaba dentro de las directrices de aquel momento, una solidaridad y un sacrificio, encarnados por Marta (que cumplía con los 10 mandamientos, de ahí, suponemos el título primero), que finalmente acababa formando parte de la Iglesia oficial, eso si de forma anónima (“que tu mano derecha no sepa lo que haga la izquierda”). En suma una historia como tantas de aquel entonces, que desde luego no se merecía la clasificación de segunda B, la más baja posible. Sobre todo cuando la realización era correcta y con buen ritmo. Elías demostró su buen hacer en el filme, otorgándole una factura de calidad. En ningún momento se recurre a la lágrima fácil. La escena del asesinato está resuelta de buena manera, para mantener la intriga durante una parte del filme. Igual que al final, que descubrimos donde se encuentra Marta, en el último instante, y sabemos de su labor, por terceras personas.

Por otra parte la dirección de actores, pese al poco oficio de alguno resultó correcta. En ningún momento se cae en envaramiento y es más, la evolución de los personajes, de acuerdo con la trama, es ajustada y creíble. Por ello

⁶⁴ Expediente de la película. 36/4748. Archivo General de la Administración.

entendemos que el sistema se zafó con Elías, para impedir que pudiera desarrollar otro proyecto, lográndolo, desde luego, como veremos en las *Memorias* de Elías.

Sin lugar a dudas hubo películas mucho más mediocres, que esta que nos ocupa, que tuvieron mejor crítica y no tuvieron tan baja clasificación.

El estreno de la película se anunciaba con grandes medios, no en balde contaba con un plantel de famosos actores, entre los que destacaba entonces el popular torero y actor Mario Cabré, quien había mantenido un sonado romance con Ava Gardner, durante la estancia de la actriz en España para el rodaje de *Pandora y el holandés errante* (1951), de Albert Lewin, donde también tenía un papel Cabré.

Pero de Elías no se destaca nada en la publicidad, y eso que era su regreso al cine nacional tras casi 20 años de ausencia.

La crítica no demostró gran interés por la obra, ni por la realización. Así en ABC⁶⁵ "está llena de buenas intenciones esta película, proyección nacional, que se exhibe en el Real Cinema. Su autor, y puede llamársele plenamente puesto que ha concebido, escrito y realizado el empeño, Francisco Elías, ha hallado un personaje simpático, adornado con las más bellas virtudes...noble ambición de la cinta que tiene todas las características de la novela rosa, en la que entra en gran dominio el folletín...se ha recreado Francisco Elías en la pintura de su atractiva protagonista...sin embargo a esta trama simpática le falta dinamismo, un ritmo más acelerado y le sobran prolijidad y lentitud terribles. En este aspecto el folletín entra de manera abusiva... hay unos cuantos tópicos de situación y de diálogos innecesarios y escenas recargadas de una emotividad convencional así como una teatralidad manifiesta en toda la narración. Con Pilar Rivoll merecen el elogio Elisa Montés y Mario Cabré".

En revistas especializadas se coincide con los planteamientos de ABC "como siempre que tratamos una película de limpios propósitos, nos urge señalar la altura y la limpieza que estos tienen en Marta, cuya fábula arroja una impecable y cristianísima moraleja. Por haber asumido el veteranísimo Francisco Elías el triple cometido de argumentista, guionista y dialoguista, a él cabe el mérito de haber seleccionado un tema tan diáfananamente ejemplarizador. Ahora bien...hay que apresurarse a señalar las notables deficiencias técnicas de la realización- donde no se aprecia el paso renovador del tiempo, obstinado el director en un estilo de relato anticuado"⁶⁶

Méndez-Leite que siempre apoyó los trabajos de Elías dice de la película "el folletinesco relato es cine cien por cien y se ajusta plenamente a las singularidades de este género. La veteranía cinematográfica del animador de *Bolicho y Rataplán* ha logrado una vez más una obra filmica de positivos méritos. El tema está plasmado con profundo conocimiento de causa. Nada puede extrañar eso, si se tiene en cuenta que Elías posee conocimientos de la técnica del cine mucho más sólidos que los de la mayoría que presumen de ello".

Lo cierto es que este filme supone el declive de Elías, quien en sus memorias nos narra lo complejo de rodar esta película:

Abrumado de cansancio y de desaliento estoy a punto de renunciar a mi empeño de romper el cerco que me impide dedicarme, en mi propia patria, al ejercicio de mi profesión, cuando tengo la fortuna de encontrar a la persona que va a permitirme, al fin, conseguir mi propósito. Se trataba de un industrial barcelonés, don Eusebio Cortés, al cual logro interesar y convencer para llevar a la práctica un vasto plan de producción cinematográfica. Firmo con él un contrato a

⁶⁵ ABC. 6-7-1955.

⁶⁶ Primer Plano. 10-7-1955.

largo plazo como gerente general de la empresa, denominada Amílcar Films, con la obligación de realizar para la misma de dos a tres películas anuales.

Entre los asuntos que le someto escoge uno escrito por mí, titulado "Los diez mandamientos", y que, finalmente, recibe el título de Marta. La película comienza a rodarse en los últimos días del mes de septiembre de 1954, con el material técnico y los trabajadores de los estudios Orphea Films, en exteriores e interiores auténticos, sin utilizar para nada, en ningún momento, los platós del estudio.

Son muchísimas las dificultades con que tropiezo para rodar de acuerdo con esta técnica ya practicada por mí en los Estados Unidos, Francia, España y México, más jamás intentada por mis colegas españoles, los cuales, por lo que voy observando, han consagrado más inteligencia, habilidad y energía al juego complicado de los permisos y a las prebendas oficiales que a la renovación de los viejos métodos de rodaje.

Igualmente voy dándome cuenta, a lo largo del dificultoso rodaje, que en el nuevo cine hispano nadie se ha atrevido a buscar y a aplicar fórmulas y técnicas dirigidas al abaratamiento de los costos de producción y que, por el contrario, cualquier esfuerzo encaminado en esa dirección es anulado, tácita y unánimemente, por una resistencia pasiva de todos los elementos humanos que integran la producción.

Sólo así puedo explicarme el resultado negativo, económicamente hablando, de la técnica que implanto, dirigida a obtener, a un costo inferior, una producción de la más alta calidad, digna de parangonearse con las películas extranjeras. Del mismo modo fracaso al intentar tomar directamente los diálogos de los artistas, ya que esta técnica, que jamás ha dejado de practicarse en el cine mundial, ha sido abandonada por el hispano como cosa anticuada.

Por las razones expuestas, si bien consigo con la aplicación de esas técnicas un resultado considerable que se traduce por unos decorados de gran propiedad y lujo, ayunos de toda sugerencia de escayola y papier maché, y también por una perfección del doblaje realizado sobre tomas directas de sonido (por magnetofón), aquel objetivo que me he asignado de realizar una buena película a un costo reducido no lo alcanzo sino imperfectamente.

Termino la película y, ésta ya en Madrid, le es dado conocer al autor de este trabajo el criterio sustentado por la cinematografía oficial española con relación a su obra.

No me propongo discutir la estimación del costo de la película, presentado con absoluta buena fe por la productora y rebajado en ciertas partidas en más del 50 por ciento de su costo verdadero.

Quiero sólo limitarme a mencionar la partida específica que se refiere la dirección, rebajada hasta la suma de pesetas 150.000, que es el sueldo que se reconoce a los directores noveles o de ultra fila. Elevo mi protesta y es entonces cuando me entero, primero en el Sindicato Nacional del Espectáculo y luego en el SOEC, que soy un director sin antecedentes.

Elevada a la Junta de Clasificación y Censura la película por mí realizada, titulada Marta, obtiene de aquélla la clasificación "segunda B", una clasificación que, previo examen de la lista de producciones realizadas en España en los últimos doce meses, únicamente ha recaído sobre contadísimas películas de mani-fiesta e indiscutible ínfima calidad.

Ahora bien, ¿merecía realmente la película Marta este fallo adverso?

A juzgar por la crítica que hicieron de la película los más renombrados cronistas cinematográficos de la prensa de Madrid y Barcelona, el fallo condenatorio de las autoridades filmicas oficiales era deliberadamente injusto y arbitrario. Si bien en esa crítica había divergencias en cuanto al valor literario del argumento, era unánime en ensalzar la labor directorial de su realizador, destacando entre

otros el hecho de que Mario Cabré, dirigido por directores franceses, norteamericanos y españoles había alcanzado en *Marta* la mejor actuación de su carrera.

En aquellos tiempos la revista "Espectáculo", órgano oficial del Sindicato Nacional del Espectáculo, solía publicar al final del año una listado las películas estrenadas durante el mismo, con la calificación correspondiente de la prensa madrileña. La subdividía en los siete grupos siguientes: muy buena, buena, mediana-buena, mediana, mediana-mala, mala y mala-muy mala.

Esta revista, en la recapitulación de las películas nacionales estrenadas en el año 1955, dio a *Marta* la calificación: mediana-buena.

Por delante de treinta y cinco películas que merecieron calificaciones más bajas, no obstante de que entre ellas había veinticuatro clasificadas "primeras A y B" por los organismos oficiales.

Se daba el caso, para mí inconcebible, de que precisamente en aquellos días los realizadores y artistas que con más saña me habían combatido en México por mi españolismo, el "Indio" Fernández, Julio Bracho, Dolores del Río y Jorge Negrete, obtenían en sus realizaciones la máxima clasificación:

"primera A".

Después de esto cabían muy pocas dudas acerca de la existencia de una con-

fabulación contra mi persona en el seno de los centros oficiales. Y estas pocas dudas hubieron de desvanecerse completamente al cabo de muy poco tiempo, al producirse un hecho en el que intervino mi propio hermano Julio. Obligado por el decreto que ordenaba que el importador de películas extranjeras distribuyese una nacional por cada cuatro importadas, tuvo que sufragar la producción de un film español por su cuenta y la de sus agentes distribuidores, de las cinco o seis zonas en las que se subdivide cinematográficamente España. Estaba dispuesto a correr el riesgo y a confiarme la dirección de esa película, pero sus agentes se opusieron terminantemente a ello. Uno de esos agentes, amigo mío, expresando la opinión general me dijo:

Aunque hiciera *Lo que el viento se llevó*, le darían una "segunda B" o una "tercera" como una casa. Y tendríamos que tirar la película al cesto. (Para el importador de material extranjero, la película española no era más que un expediente para importar y exportar cuatro extranjeras, y si no cumplía este fin no tenía valor alguno).

La película, *Pacto de sangre*, fue realizada por un director de segunda fila, Ricardo Gascón. En el reparto no había figuras y la modestia de medios de su producción era muy visible. La productora fue la misma, Amílcar Films, que yo había fundado.

La Junta Clasificadora le otorgó a la película una "segunda A".

En cuanto a la crítica que hizo de esta película la prensa de Madrid y Barcelona, la condensó la revista "Espectáculo", órgano oficial, como ya he dicho, del Sindicato Nacional del Espectáculo, dándole la calificación: mala-muy mala.



En su último trabajo, Elías comprobó que el estamento oficial español lo consideraba un director sin antecedentes.

FILMOGRAFIA (SEGÚN LA LABOR DESARROLLADA).

DIRECTOR Y GUIONISTA

Vista aérea de Barcelona (1914).
A perfect fit (1920).
Festival en El Paso (1921).
General Custer's Last Stand (1921).
Epopeya (1922).
Fabricante de suicidios (1928).
El misterio de la Puerta del Sol (1929).
¡Manos arriba! (1931).
El último día de Pompeyo (1932).
Boliche (1933).
Rataplán (1935).
Bohemios (1937).
¡No quiero..., No quiero! (1938).
El milagro de Cristo (1940).
La virgen roja (1942).
Sierra Morena (1944).
No te dejaré nunca (1947).
Marta (1954).

DIRECTOR

Terra baixa (1914).
Los oficios de Rafael Arcos (1914).
Pax (1932).
María de la O (1936).
Calumnia (1939).
Mi madrecita (1940).
La canción del plateado (1941).
La epopeya del camino (1941).

GUIONISTA Y ARGUMENTISTA

La alondra y el milano (1911).
Mercedes (1933).
El signo de la muerte (1939).
Mujeres y toros (1939).
Ya tengo a mi hijo (1946).

ADAPTADOR

Cinopolis (1930).
Doña Francisquita (1934).

CO-DIRECTOR

El Rubayat de Omar Kayyam (1921).

PRODUCTOR

A perfect fit (1920).

Fabricante de suicidios (1928).

Boliche (1933).

Rataplán (1935).

Ya tengo a mi hijo (1946).

DECORADOR

Bohemios (1937).

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. Edgar Neville en el cine. Filmoteca Española. Madrid. 1977.
- A.A.V.V. Historia Universal del Cine. Editorial Planeta. Madrid. 1982.
- A.A.V.V. Histoire du Fri Cinema Francais. Pygmalión. Paris. 1988.
- A.A.V.V. El cine en Cataluña. Una aproximación histórica. Centro de Investigaciones Film-Historia. Promociones y Publicaciones Universitarias. Barcelona. 1993.
- A.A.V.V. El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Ediciones Complutense. Madrid. 1993.
- A.A.V.V. Historia del Cine Americano. Laertes. Barcelona. 1993.
- A.A.V.V. El paso del mudo al sonoro. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Complutense. Madrid. 1993.
- A.A.V.V. Historia del Cine Español. Cátedra. Madrid. 1995.
- A.A.V.V. Historia del Cortometraje Español. 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares. Madrid. 1996.
- A.A.V.V. La primera película sonora en España. Archivos de la Filmoteca. Generalitat Valenciana. Nº 22. Valencia. 1996.
- A.A.V.V. Anales de la Federación Catalana de Cine Clubs. La Historia Cinematográfica de Cataluña. Segunda Época. Nº 1 Barcelona. 1996.
- A.A.V.V. La transición al sonoro del cine español. Archivos de la Filmoteca. Generalitat Valenciana. Nº 27. Valencia. 1997.
- A.A.V.V. Antología Crítica del Cine Español (1906-1995). Edita Julio Pérez Perucha. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid. 1997.
- A.A.V.V. Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia. Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España. Madrid. 1997.
- A.A.V.V. Diccionario del Cine Español. Dirigido por José Luis Borau. Alianza Editorial. Madrid. 1998.
- A.A.V.V. Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España. Madrid. 1998.
- A.A.V.V. Edgar Neville. La luz en la mirada. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. 1999.
- Aguilar Carlos. Genover Jaume. Las estrellas de nuestro cine. Alianza Editorial. Madrid. 1996.
- Aguilar Carlos. Guía del vídeo-cine. Cátedra. Madrid. 2001
- Amo Alvaro del. Comedia Cinematográfica Española. Cuadernos para el Diálogo. Madrid. 1975.
- Amo Alfonso del. Ibáñez María Luisa. Catálogo General del Cine de la Guerra Civil. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid. 1996.
- Armero Alvaro. Una aventura americana. Españoles en Hollywood. Compañía Literaria. Madrid. 1995.
- Alvarez Berciano Rosa. Sala Noguer Ramón. El cine en la zona nacional 1936-1939. Ediciones Mensajero. Bilbao. 2000.
- Cabero Juan Antonio. Historia de la Cinematografía Española. 1896-1949. Gráficas Cinema. Madrid. 1949.
- Cánovas Belchí Joaquín. Pérez Perucha Julio. Florentino Hernández Girbal y la defensa del Cinema Español. Vicerrectorado de Cultura. Universidad de Murcia. Asociación Española de Historiadores del Cine. Murcia. 1991.
- Caparrós Lera José María. El cine republicano español. Dopesa. Barcelona. 1977.
- Caparrós Lera José María. Arte y política en el Cine de la República (1931-1939). Ediciones Universidad de Barcelona. 1981.

- Caparrós Lera José María. *Memorias de dos pioneros*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas. Barcelona. 1992.
- Caparrós Lera José María. *Historia crítica del cine español*. Editorial Ariel. Barcelona. 1999.
- Cebollada Pascual. Rubio Gil Luis. *Enciclopedia del Cine Español*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1996.
- Fernández Cuenca Carlos. *La obra de Fernando Delgado*. CEC. Madrid. 1949.
- Fernández Cuenca Carlos. *Toros y toreros en la pantalla*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 1963.
- Fernández Cuenca Carlos. *La Guerra de España y el Cine*. Editora Nacional. Madrid. 1972.
- García de Dueñas Jesús. *Nos vamos a Hollywood*. Nickel Odeón. Madrid. 1993.
- García Maroto Eduardo. *Aventuras y desvelos del cine español*. Plaza y Janés. Barcelona. 1978.
- García Riera Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Ediciones Era. Méjico. 1969.
- Gómez Mesa Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional. Madrid. 1978.
- González López Palmira. *Los años dorados del cine clásico en Barcelona (1906-1923)*. Instituto del Teatro de Barcelona. Barcelona. 1987.
- Gorostiza Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid. 1997.
- Gubern Román. *Cine español en el exilio*. Lumen. Barcelona. 1976.
- Gubern Román. *El cine sonoro en la II República (1929/1936)*. Lumen. Barcelona. 1977.
- Heinink Juan B. Dikson Robert G. *Cita en Hollywood*. Mensajero. Bilbao. 1990.
- Irazabal Martín Concha. *Directoras de Cine Europeas y Norteamericanas. 1896-1996*. Horas y horas. Madrid. 1996.
- Lasa Juan Francisco de. Francisco Elías. *Pionero del cine sonoro en España*. Filmoteca Nacional de España. Madrid. 1976.
- Lillo Gastón (coordinador). *El melodrama mexicano*. Archivos de la Filmoteca. Generalitat Valenciana. Nº 16. Valencia. 1994.
- Llinás Francisco. *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española. Madrid. 1989.
- Martínez Torres Augusto. *El cine español en 119 películas*. Alianza Editorial. Madrid. 1997.
- Méndez-Leite Von Haffe Fernando. *Historia del Cine Español*. Ediciones Rialp. Madrid. 1965.
- Mercader María. *Mi vida con Vittorio de Sica*. Plaza y Janés. Barcelona. 1980.
- Monsiváis Carlos. Bonfil Carlos. *El cine mexicano y su público*. Ediciones El Milagro. México. 1994.
- Nubiola Domingo de. *Historia del Cine Argentino*. Cruz de Malta. Buenos Aires. 1960.
- Penella Manuel. *El Gato Montés*. Edición de Justo Romero. Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92 S.A. y Ediciones Cátedra. Madrid. 1991.
- Pérez Perucha Julio. *El cinema de Edgar Neville*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1982.
- Pérez Perucha Julio. *Cine Español. Algunos jalones (1896-1936)*. Films 210. Madrid. 1992.

- Pérez Bowie José Antonio. *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España. 1896-1936.* Cervantes. Salamanca. 1996.
- Pineda Novo Daniel. *Las folclóricas y el cine.* Festival Iberoamericano de Huelva. Huelva. 1991.
- Porter Moix Miquel. *Historia del Cinema Catalán.* Editorial Taber. Barcelona. 1969.
- Porter Moix Miquel. *Historia del Cinema Catalán.* Generalitat de Catalunya. Barcelona. 1992.
- Porto Juan José. *Síntesis histórica de un cierto cine español.* Topagor Ediciones. Madrid. 1997.
- Quesada Luis. *La novela española y el cine.* Ediciones JC. Madrid. 1986.
- Riambau Esteve. Torreiro Casimiro. *Guionistas en el cine español.* Cátedra/Filmoteca Española. Madrid. 1998.
- Rotellar Manuel. *Cine español de la República.* XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 1977.
- Sala Noguer Ramón. *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil.* Ediciones Mensajero. Bilbao. 1993.
- Sala Noguer Ramón. Alvarez Berciano Rosa. *El cine en la zona nacional. 1936-1939.* Ediciones Mensajero. Bilbao. 2000.
- Utrera Rafael. *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo.* Universidad de Sevilla. Sevilla. 1981.
- Vives Pedro A. *Pancho Villa. Protagonistas de América.* Historia 16. Madrid. 1987.
- Vizcaino Casas Fernando. *Diccionario del Cine Español.* Editora Nacional. Madrid. 1970.
- Vizcaino Casas Fernando. *Historia y anécdota del cine español.* Ediciones Adra. Madrid. 1976.

Prensa y revistas especializadas

ABC.
Arriba.
Cambio 16.
El Imparcial.
El Sol.
Villa de Madrid.
Arte y Cinematografía.
Arte Fotográfico.
El Cine.
Cine Art.
Cine Español.
Cinegramas.
Cinema.
Cine Mundial.
Cinema Reporter (Méjico).
El Día Gráfico.
Filmópolis.
Films Selectos.
Mirador.
Nuestro Cinema.
Nuevo Cinema.
La Pantalla.
Popular Films.

Artículos

- Arroita-Jauregui Marcelo. Notas sobre Benito Perojo. *Arriba*. 24-11-1977.
- Berlanga Jorge. El malvado Edgar Neville. *Cambio* 16. 8-11-1982.
- Cerdán Josetxo. Orphea Films. Mito, anécdota y metonimia (1930-62). *Los estudios cinematográficos españoles. Cuadernos de la Academia*. Nº 10. 2001.
- Delgado Alberto. Delgado Fernando, un precursor del cine español. *Villa de Madrid*. 28-02-1991.
- Mortimore Roger. El cine de la República en la Guerra Civil. *Historia Internacional*. Nº 12. Marzo de 1976. Madrid.
- Ros y Vilella María Teresa. La vida y la obra de José Gaspar. *Anales de la Federación Catalana de Cine Clubs*. Nº 1 Barcelona. 1992.
- Rotellar Manuel. Cifesa y su cine de los años 30. *Archivos de la Filmoteca. Generalitat Valenciana*. Nº 4. Valencia. 1990.

INDICE

Azar y agradecimientos	7
Introducción	9
Vida de Francisco Elías	11
Elías pionero	33
Elías hombre de cine	39
Elías director	43
Elías guionista	55
Las películas de Elías	61
La época silente	61
Llega el sonoro	69
Marcha a Méjico	109
Regreso y retiro	131
Filmografía	137
Bibliografía	139



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



600376969



Fundación
EL MONTE