

Berenguer, Manuel

(Manuel Julio Berenguer Bernabéu, Alicante, 1913 – Madrid, 1999)

Director de fotografía

Su primera actividad profesional tiene lugar en Barcelona, donde hace las *foto finish* de carreras de galgos y caballos, y filma por la calle con una cámara de 16 mm. Trabaja allí para Max William, corresponsal de noticiarios de la Universum Film AG (UFA), quien, a principios de los años treinta, lo envía a los laboratorios cinematográficos de Lindau (Alemania) para completar su formación. Cuando regresa, tres años después, se convierte en corresponsal de la Fox en la costa mediterránea. Durante la Guerra Civil trabaja como operador cinematográfico para Laya Films, sección de cine adjunta al Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, y llega a dirigir tres cortometrajes documentales: *Expedición antifascista a las Baleares* (1936), *Jornadas de victoria: Teruel* (1938) y *Batallons de muntanya (Document cinematogràfic de l'Estat Major de l'Exèrcit de l'Est)* (1938). Pero su labor más importante tiene lugar cerca del final de la contienda, cuando participa en el rodaje de *L'espoir/Sierra de Teruel* (André Malraux, 1937). Basada en la obra homónima de 1937, sobre un hecho que el propio escritor y director había presenciado –el auxilio ciudadano a los tripulantes de un bombardero derribado–, Max Aub adapta el guion al español y se empieza a rodar en Cataluña durante la guerra. Estos trabajos durante la Guerra Civil no perjudican a Berenguer en su carrera posterior, ya que, una vez acabado el conflicto, rueda encargos de ayuntamientos y asociaciones, como la llegada del Cristo del Mar a Benicarló en 1940, y al año siguiente realiza su primer trabajo como director de fotografía para Levante Films, productora fundada en Alicante por Luis Martínez Sánchez: *El 13.000* (Ramón Quadreny, 1941). Este vehículo cinematográfico para la pareja de actores formada por Rafael Durán y Josita Hernán tiene su continuidad con *Pimentilla* (Juan López de Valcárcel, 1941). Su vinculación con Levante Films concluye con *Cuando pasa el amor* (Juan López de Valcárcel, 1942), al cerrar la productora, pero ese mismo año trabaja en otras cuatro películas de otras tantas empresas. El primer reconocimiento a su labor llega en 1948 con el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) a la mejor fotografía, por su trabajo en cinco películas rodadas el año anterior. Entre ellas se puede mencionar *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947), aunque solo sea porque la adaptación cinematográfica de la historia marinera de Pío Baroja se rueda mayoritariamente en estudio gracias, en buena parte, a su pericia, destacable en el

tapiz fantástico reforzado por los decorados pintados y la iluminación. Aunque cosecha más éxito *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavin, 1947), la que merece mejor consideración para la crítica posterior por su trabajo fotográfico es otra película en la que participa aquel mismo año y que no es tenida en cuenta para el premio: *Nada* (Edgar Neville, 1947). En ambas destaca el uso que hace del objetivo 25 mm. y de techos completos, ya apreciable en *La nao capitana* (Florián Rey, 1947), con la consiguiente iluminación desde el suelo y sin empleo de luz cenital. Este recurso genera la tópica argumentación crítica contemporánea de la influencia del director de fotografía Gregg Toland mediante la obra cumbre de Orson Welles *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), sin tener en cuenta que dicha película estuvo prohibida en España hasta 1966. El propio Berenguer arrojó luz sobre su decisión, vinculada a su obligado hábito inicial de trabajar en interiores naturales, afirmando que respondía a sus dificultades para trabajar sin los techos. Durante el rodaje de *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), coincide con su guionista, Manuel Mur Oti, que contará con él asiduamente a partir de su debut en la dirección con *Un hombre va por el camino* (1949). Su siguiente película juntos, *Cielo negro* (1951), pasa a los anales de la historia del cine español por el célebre plano secuencia con el que concluye la película, en el que el personaje encarnado por Susana Canales decide no suicidarse y corre bajo la lluvia hacia la iglesia de su vecindario. Berenguer mezcla agua con leche, que se vierte desde un depósito en movimiento, para lograr que, gracias a la tonalidad más blanca, haya un mayor contraste en su fotografía. Otro hito conjunto es *Fedra* (1956), rodada en la isla de Tabarca (Alicante), en la que conjuga la luminosidad diurna del lugar con planos nocturnos y en interiores rodados sin luces de relleno para resaltar el rostro de la protagonista, Emma Penella. También tiene ocasión de participar en la película que supone un punto de inflexión en el cine español, *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), de Luis García Berlanga, aunque su relación con el director valenciano no resultó muy cordial, tal y como relata este último: "Casi llegué a las manos con el operador en la escena del tractor y el paracaídas. Finalmente le demostré que el segundo se elevaría cuando fuera traccionado por el primero pero Berenguer me la devolvió en la escena del salón. Yo quería un largo movimiento de cámara que cruzara el salón y él escuchó muy atentamente hasta que, cuando yo terminé mis reque-

rimientos, él pidió trajes de vaqueros para todos los técnicos porque el equipo y la cámara se reflejaban en un gran espejo". En esta década trabaja con otros directores españoles como José Luis Sáenz de Heredia –*Los ojos dejan huellas* (1952)– o Pedro Lazaga –*La patrulla* (1954) y *Cuerda de presos* (1956)–. No obstante, el momento crucial de su carrera se produce gracias a su participación en una película en la que ni siquiera aparece en los títulos de crédito. El célebre director de fotografía Franz Planer –*Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948) o *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953)– se fija en el talento del operador de la segunda unidad, Manuel Berenguer, durante el rodaje en España de *Orgullo y pasión* (*The Pride and the Passion*, Stanley Kramer, 1957), así que recomienda su contratación al productor Samuel Bronston en su ya célebre desembarco en España. Ambos directores de fotografía trabajan en *Rey de reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961), y desarrollan y patentan juntos para esta película un sistema de lentes anamórficas de aproximación partida (*split diopters*) que permite tener enfocados a personajes colocados en distintos términos de proximidad dentro del mismo plano sin recurrir a iluminación añadida ni diafragmas cerrados. Este invento tendrá una importante repercusión internacional posterior en la dirección de fotografía cinematográfica. Planer estaba enfermo de cáncer y tuvo que ser reemplazado por Milton Krasner –*Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) o *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, Howard Hawks, 1952)–. Durante la transición de uno a otro, Berenguer se puso al frente de la filmación de exteriores en Madrid, entre ellos la recordada escena del sermón. Esta vez sí comparte créditos como primer director de fotografía con sus dos célebres colegas. Para *El Cid* (Anthony Mann, 1961), rodada en los estudios Bronston inmediatamente después, Krasner cuenta con Berenguer como director de la segunda unidad, junto a Yakima Canutt –*Ben-Hur* (William Wyler, 1959) o *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960)–, y de nuevo se ocupa principalmente de la filmación de exteriores, destacando los tonos dorados conseguidos en los amaneceres y atardeceres. Y cuando Nicholas Ray regresa a España para dirigir *55 días en Pekín* (*55 Days in Peking*, 1963), exige que el director de fotografía de la segunda unidad sea Berenguer. En ambas películas coincide con el director artístico valenciano **Francisco Prósper**, pero, por lo que respecta a Krasner, como este se encontraba en Alicante rodando *La fragata infernal* (*Billy Budd*, Peter Ustinov, 1962), Berenguer trabajaría en *55 días en Pekín* a las órdenes de Jack Hildyard, director de fotografía habitual de David Lean. Una cosa conduce a la otra. Cuando Lean rueda en España *Doctor Zhivago* (1965), contrata a Berenguer también como director de la segunda unidad. Hildyard se encontraba en el rodaje, también en España, de *La batalla de las Ardenas* (*Battle of the Bulge*, Ken Annakin, 1965), por lo que Lean puso al con posterioridad célebre director cinematográfico Nicholas Roeg al frente de la dirección de fotografía, pero lo despidió días después del

inicio del rodaje y lo sustituyó por Freddie Young, con quien había trabajado en el rodaje español de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962). De nuevo durante esa transición, Berenguer se hace cargo de la dirección de fotografía, destacando los exteriores nórdicos de la segunda parte de la película, unos campos nevados filmados en Madrid gracias a la utilización de toneladas de sal esparcidas por suelo y casas, cortesía de Prósper. Un director cinematográfico que se da cuenta desde el primer momento de la importancia del sistema de lentes diseñado por Berenguer es Andrew Marton, quien lo contrata como director de fotografía para sus rodajes en España de *El ataque duró siete días* (*The Thin Red Line*, 1964) y *Hacia el fin del mundo* (*Crack in the World*, 1965), en las que hace un amplio uso de dicho sistema. La fama lo precede entre otros directores extranjeros que ruedan en España, y se reconoce fácilmente la utilización de la aproximación partida en películas internacionales para las que trabaja como director de fotografía, como *Pampa salvaje* (*Savage Pampas*, Hugo Fregonese, 1966) y *Al este de Java* (*Krakatoa, East of Java*, Bernard L. Kowalski, 1968). Es tal la relevancia internacional de su invención que en 1974 consigue el mayor reconocimiento de su carrera al convertirse en el único director de fotografía español hasta el momento en formar parte de la American Society of Cinematographers (ASC). La utilización de dicho sistema se convierte en una marca distintiva, por ejemplo, de la filmografía del director Brian De Palma, y también se reconoce fácilmente en el trabajo de prestigiosos directores de fotografía, desde Gordon Willis –en *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976)– hasta Vittorio Storaro –en *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990)–. Dicho reconocimiento internacional no tiene la repercusión merecida en el trabajo de Berenguer durante aquel periodo, como consecuencia de la considerable reducción de la producción extranjera en España. La película internacional más importante en la que en esta época participa es *Nicolás y Alejandra* (*Nicholas and Alexandra*, Franklin J. Schaffner, 1971). Aquí es el director de fotografía Freddie Francis –con quien ya había trabajado en *Doctor Zhivago*– quien impone su contratación para de nuevo conseguir que los exteriores nacionales se asemejen a la estepa siberiana. Por otra parte, el director Tom Gries, con quien había colaborado en una serie de televisión rodada en Almería, *Comando del desierto* (*The Rat Patrol*, Mirisch-Rich Productions, Tom Gries Productions y United Artists Television, 1966-1968), lo busca pocos años después para que dirija la segunda unidad de *Fuga suicida* (*Breakout*, 1975), vehículo promocional del actor Charles Bronson que acaba siendo la última película íntegramente norteamericana en la que participa. Es preferible ignorar la posterior coproducción americano-española *La perla negra* (*The Black Pearl*, Saul Swimmer, 1977), que se convierte cronológicamente en la película con la que se retira profesionalmente. Por lo que respecta al cine español, su trabajo se espacia considerablemente con motivo de la demanda internacional, y también del no excesivo interés, compa-

rativamente hablando, de las propuestas que le hacen. Lo más destacable en la década de los sesenta se puede resumir en su reencuentro con Manuel Mur Oti en *A hierro muere* (1962), y en *El sol en el espejo* (Antonio Román, 1962), adaptación cinematográfica de la obra teatral de Alfonso Paso *Los pobrecitos* (1957). Por lo que respecta al sistema que tanta fama internacional le había dado, solo el director español Narciso Ibáñez Serrador parece ser consciente de su importancia al hacer un uso muy efectivo del mismo en *La residencia* (1969). Ya en la década de los setenta, lo único reseñable es su trabajo para Jaime de Armiñán en *Jo, papá* (1975). Pese al reconocimiento internacional por su contribución a la dirección de fotografía, no es hasta 1995 cuando recibe un premio nacional honorífico al conjunto de su carrera, y será por parte de la Asociación Española de Autores de Obras Fotográficas Cinematográficas (AEC). Manuel Berenguer fallece cuatro años después.

John D. Sanderson

Fuentes

- Berenguer, Manuel (1989). "Testimonios. Manuel Berenguer (operador cinematográfico)". En VV.AA. "*Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza*". *Archivos de la Filmoteca*, 3, pp. 282-283.
- Castro de Paz, José Luis (2008). "El infante huérfano. Escrituras que apuntan al mito en el cine español tras la Guerra Civil". *Trama y fondo. Revista de Cultura*, 25, pp. 29-45.
- Fuente, Manuel de la (6/7/2000). "Atribuido a un reputado fotógrafo un documental de Benicarló de 1940". *El País*.
- García de Dueñas, Jesús (2000). *El imperio Bronston*. Madrid / Valencia: Ediciones del Imán / Ediciones de la Filmoteca.
- Llinás, Francisco (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- López García, Pedro (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. Alicante: Editorial Club Universitario / Fundación Centro de Estudios Ciudad de la Luz.
- Muñoz Suay, Ricardo (1997). "La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer". *Archivos de la Filmoteca*, 27, pp. 22-25.
- Rimbau, Esteve (2007). *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Valencia / Barcelona: Ediciones de la Filmoteca

/ Tusquets Editores.