

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Francisco Canet, escenógrafo de sueños

Autor/es:

Ferrando, Pablo

Citar como:

Ferrando, P. (2002). Francisco Canet, escenógrafo de sueños. La madriguera. (49):71-74.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42083>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



EL VIEJO TOPO

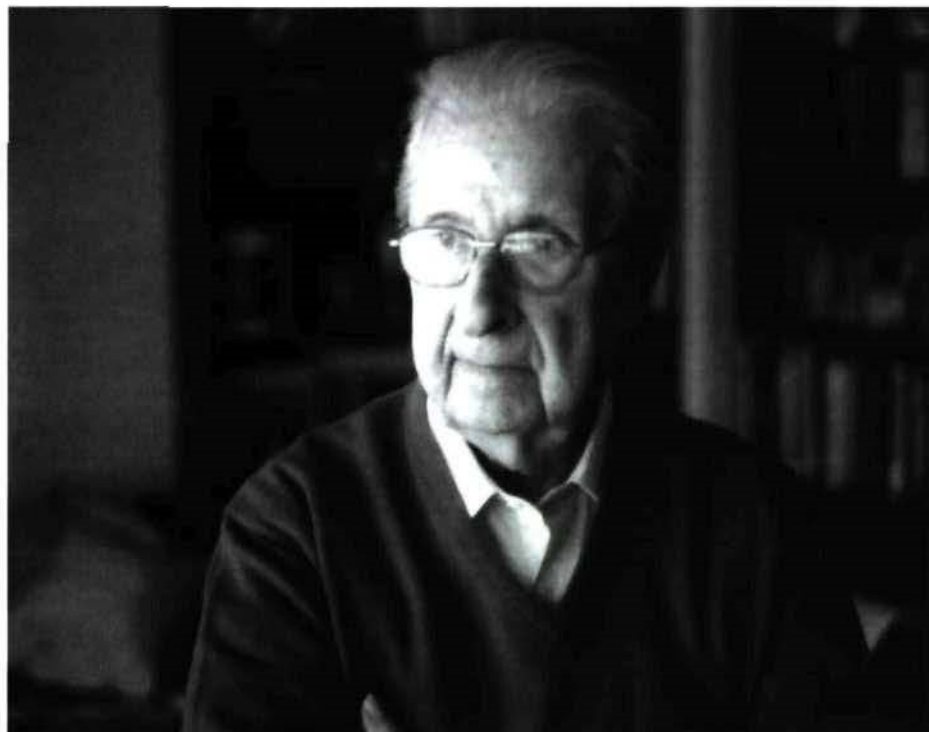
FRANCISCO CANET, ESCENÓGRAFO DE SUEÑOS (*)

por Pablo Ferrando

Francisco Canet Cubel (Valencia, 1910) inició su andadura profesional como ayudante de decoración en *El huésped del sevillano* (Enrique Campo, 1939) y tres años más tarde participó en la construcción de decorados de *Los misterios de Tánger* (Carlos Fernández Cuenca, 1942). Son los inicios de una trayectoria que suma una treintena de producciones cinematográficas. Como director artístico, fue el responsable de los estudios CEA, y en 1948 pasó a la producción, convirtiéndose en miembro fundador de la UNINCI y en uno de los promotores de la película *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952). Durante diez años alternó la dirección artística y la producción, aunque, finalmente, abandonó esta última actividad, para dedicarse por entero al diseño y la elaboración de decorados. A mediados de los setenta, por razones de salud, se retiró definitivamente. Su dilatada carrera profesional le ha permitido realizar más de dos mil decorados cinematográficos y conocer a una gran cantidad de grandes realizadores y profesionales del cine, como Florián Rey, Edgar Neville, Carlos Serrano de Osmá, Ladislao Vajda, Luis García Berlanga, Cesare Zavattini, Juan Antonio Bardem, Luis Buñuel... En los pasados meses, las Filmotecas de Barcelona, Valencia y Madrid, le han rendido homenaje, por iniciativa de la AEHC (Asociación Española de Historiadores de Cine)¹.

P: Háblenos de sus años de formación.

R: Estudié dibujo artístico y lineal en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, y además algunos cursos con Rafael Raga, Profesor de Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Rafael Raga y yo realizamos juntos dos fallas, actividad que me sirvió después, en determinados momentos, para construir algunos objetos, digamos de *atrezzo*. Por ejemplo, en películas como *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963).



Durante su época de estudiante se incorporó a un grupo teatral, El Búho. ¿Qué recuerdos conserva del ambiente cultural de aquellos tiempos?

El Búho estaba dirigido por Luis LLana Moret, y de él formábamos parte, como escenógrafos, Eduardo Muñoz Orts, que era pintor, y yo. Durante la guerra civil se nombró Director Literario a Max Aub, y a mí Director de Escena. También se formó un Consejo Asesor Cultural, formado por Manolo Tuñón de Lara, Miguel Hernández, Orozco y Galán. Max Aub, de acuerdo con el Consejo, decidía la obra de teatro a representar y los complementos musicales, recitales de poesía, etc... También supervisaba mi trabajo. Cuando había algo que no le gustaba de los ensayos me lo decía con extraordinaria delicadeza y elegancia. Era una persona inteligente, culta y muy agradable. A Miguel Hernández le traté poco. Sólo tuve ocasión de verle en las reuniones del Consejo, porque él vivía en Alicante. Yo montaba la obra y dirigía los ensayos con los actores de que disponía, todos estudiantes, unos procedentes del grupo *El Búho* y algunos más que procedían del Teatro Universitario *La Barraca*, que había creado Federico García Lorca, y que se había trasladado a Valencia. La primera re-

presentación de *El Búho* se hizo en el Teatro Eslava de Valencia, el 27 de Agosto de 1937, y fue un éxito. En esta primera actuación recuerdo que participó la Orquesta Sinfónica, dirigida por Paco Gil, con la *Marcha Triunfal* de Rubén Darío. También colaboraron los coros de la FUE (Federación Universitaria Escolar). Además, hubo un entremés interpretado por estudiantes. No recuerdo ahora el título². Para mí, personalmente, aquella época fue muy interesante y muy ilustrativa.

¿Cómo se introdujo en el cine?

En agosto de 1939, D. Tadeo Villalba Monasterio me contrató como ayudante suyo para trabajar en la realización de los decorados de la película *El huésped del sevillano* que se iba a rodar en los Estudios Cinematográficos C.E.A. de Madrid. Más tarde, y como yo tenía una gran amistad con Tedy Villalba, hijo de D. Tadeo Villalba, que trabajaba como Decorador Oficial de CIFESA, en Barcelona, en los Estudios Orpheus, me puse en contacto con él y, a primeros del año de 1940, ingresé en CIFESA como ayudante suyo. Más tarde, en el año 1942, estuve contratado como decorador de la película *Los misterios de Tánger* por Carlos Fernández Cuenca.

¿Qué puede contarnos de su colaboración con Edgar Neville?

Yo tenía una gran amistad con el escritor Francisco Bonmati de Codecido, que trabajaba en la productora PROCINES como asesor literario, y por indicación suya me encargaron los decorados de la película *Café de París* (Edgar Neville, 1943). Neville quedó muy satisfecho de mi trabajo, y desde este momento nació una gran amistad entre nosotros, que duró muchos años. Contruí para él los decorados de *La torre de los siete jorobados* (1944) y *Domingo de carnaval* (1945). Compartí con Sigrído Burmann la Dirección Artística de *La vida en un hilo* (1945) y también construí los decorados de *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *El traje de luces* (1947) y *Nada* (1947). Al terminar el rodaje de *Café de París*, me nombraron decorador oficial de los Estudios C.E.A.

Usted colaboró con decoradores como Enrique Luchetti, Sigrído Burmann, Pierre Schild, Antonio Simont, entre otros, ¿qué puede contarnos de ellos?

Con todos los decoradores con lo que trabajé mantuve relaciones muy gratas, pero tal vez fue con Sigrído Burmann, el decano de todos, con el que tuve más contacto. Llegué incluso a compartir con él, por deseo suyo, la dirección artística de algunas películas.

Durante esta etapa profesional como constructor de los decorados colaboró con los cineastas más relevantes de aquel entonces. ¿Qué realizadores participaban más en el diseño y la creación de los decorados?

Los que más, probablemente, fueran Neville, Sáenz de Heredia, Vajda y Carlos Serrano de Osma.

Desde 1942 hasta 1970, trabajó como director artístico ¿Cuál ha sido su colaboración más gratificante? ¿Y cuál ha resultado la más difícil?

Todas las películas me produjeron satisfacciones, aunque algunas un poco más que otras. Por ejemplo, *Pistoleros de Casa Grande* (*Gunfighters of the Casa Grande*, Roy Row-

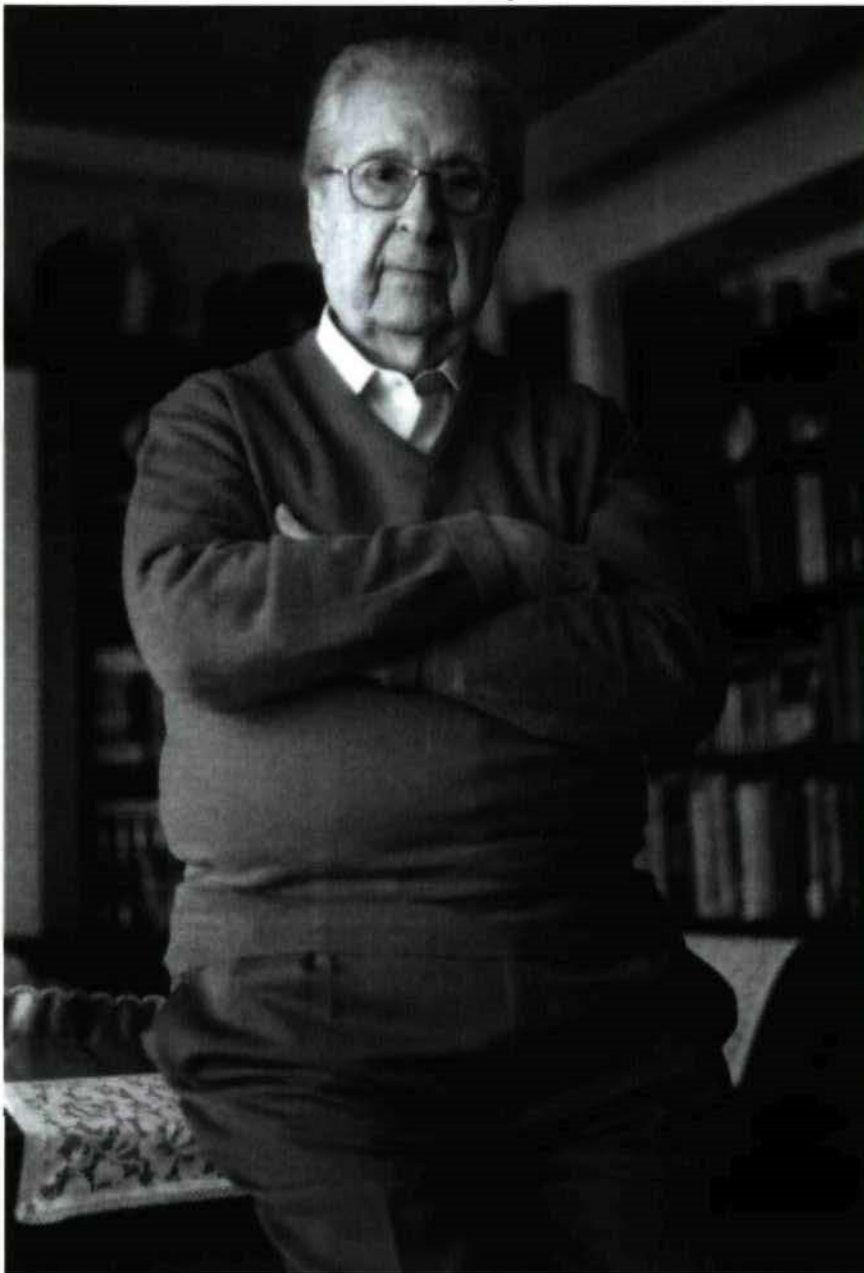
land, 1965) presentaba grandes dificultades... Tenía que hacer el decorado de una estancia mexicana, pero no había estudios libres, de los grandes, de categoría..., y el único estudio libre en esas fechas en Madrid era CINEARTE. Lo que ocurría es que ese estudio tenía en su interior cuatro columnas, y cuando vino Roy Rowland le enseñaron el estudio y no creyó que aquello pudiera servir. No obstante, cuando terminé los decorados me dijo "*¿Pero no había unas columnas? ¿Dónde están?*". También muy satisfactorio, para mí, fue el trabajo en los decorados de la película *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959).

En La sombra iluminada (Carlos Serrano de Osma, 1948) se hizo un decorado totalmente cerrado, con techos y todas las paredes visibles, llenas de espejos. ¿Porqué se pensó en este tipo de decorado?

Carlos Serrano de Osma tenía unas ideas cinematográficas muy diferentes a las comunes por esos años. No eran ideas extrañas, sino lógicas... Le gustaban los planos con escorzos... Quería tomar vistas, digamos, hechas desde arriba o desde abajo... Eso se solucionó haciendo un doble suelo en el estudio con dos metros de diferencia entre uno y otro. Encima del doble suelo se realizaban los decorados. De los espejos no me acuerdo.

Además de director artístico, ha trabajado como productor ¿Cómo fue eso?

Lo que dio lugar a que yo interviniese como Productor fue lo siguiente. Un grupo de amigos -Camilo José Cela, Ramírez Villasuso, Jaime de Mayora, Vara de Rey y otros que no recuerdo- acordó formar una Productora. Su primera película fue *El sótano* (Jaime de Mayora, 1949). Terminada la película se pensó seguir produciendo, pero transcurridos unos meses no se veía posibilidad de ello. Ramírez Villasuso, socio mayoritario económicamente, convocó una reunión cuyo resultado fue la disolución del grupo, quedando solo el propio Ramírez Villasuso. Fue él quien me pidió consejo para hallar una solución al problema. Así que realicé unas gestiones con Vicente Sempere, Jefe de Producción de Peninsular Films, que en estos momentos estaba preparando el rodaje de la película *Cuentos de la Alhambra* (1950) dirigida por Florián Rey. El resultado fue que aceptó una aportación económica en régimen de Coproducción, para lo cual se estimó conveniente convertir el Grupo en una Sociedad y, de ese modo, en 1949 se creó Unión Industrial Cinematográfica Sociedad Anónima, UNINCI. Formaban parte de ella, Vicente Sempere, Federico Molina del Amo, Joaquín Roig, Alberto Reig, Ramírez Villasuso y yo y, en efecto, coprodujimos *Cuentos de la Alhambra*. Ahora bien, para seguir produciendo se acordó contratar un director, a ser posible joven, y buscar un guión. En esas circunstancias me encontré casualmente con Ricardo Muñoz Suay, que iba acompañado de Bardem y Berlanga y me los presentó. Acababan de terminar el rodaje de la película *Esa pareja feliz* (Bardem / Berlanga, 1951) y me ofrecieron verla. Vi la película con Ricardo Muñoz Suay y creí que estos directores podían ser lo que buscábamos. Luego la vi con Joaquín Reig y estuvo de acuerdo conmigo, así que me sugirió la posibilidad de que Bardem, Berlanga y



Muñoz Suay pasasen a ser socios de UNINCI y que fueran ellos los encargados de escribir un guión para la próxima película. Aceptaron la proposición y pasaron a ser socios de UNINCI. Presentaron dos guiones, uno de tipo rural y otro que es *Bienvenido Mr. Marshall*, y se aceptó éste último, por lo que se procedió a la preparación de su rodaje, pero Bardem se separó entonces de la Sociedad, lo que fue muy sentido por todos. Más tarde, el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall* causó divergencias entre los socios y por ello algunos se separaron de la Sociedad. Para superar la situación se hizo cargo Muñoz Suay de la reestructuración de UNINCI.

En una reciente entrevista (Cuadernos de la Academia, nº 7/8) hace un relato preciso de la creación de UNINCI y de su evolución. Pero nos gustaría que aclarase un punto bastante llamativo ¿Qué tipo de convivencia existía entre los miem-

bro de la empresa UNINCI afines o filiales al PCE con los hermanos de Alberto y Joaquín Reig Gozálbés, que eran personas muy próximas a las esferas oficiales del franquismo?

Esa es una historia muy curiosa. Cuando se fundó UNINCI eran todos de derechas. Casi todos. Hubo una segunda época en la cual la mitad eran de derechas y la otra mitad de izquierdas. Y ya en la época de *Viridiana* había en UNINCI comunistas, socialistas, republicanos, centristas... allí había de todo. Ahora bien, UNINCI hizo las dos películas españolas de mayor resonancia mundial, que son *Bienvenido Mr. Marshall* y *Viridiana*, y eso a los demás productores no les sentó nada bien... Entonces dijeron que UNINCI era comunista, que allí todos eran comunistas... Incluso hace poco, la mujer de un componente de UNINCI dijo que aquella era una empresa creada para que vivieran los comunistas. Y eso es mentira. Fíjese usted en los hermanos Reig... ¿Quién más?... Vicente Sempere... por ejemplo, pues era un hombre que no se podía decir ni que era de izquierdas, ni de derechas... era más bien del centro, era un hombre que se ocupaba de su profesión y lo demás no le preocupaba... Yo no me defino... a mí que me tomen como quieran...

Cambiando de tema... ¿Podría contarnos con más detalle ese viaje de localizaciones entre Berlanga, Muñoz Suay y Zavattini para ese proyecto fallido de España mía?

Muñoz Suay consiguió que Cesare Zavattini aceptara colaborar con Berlanga para la creación de un guión para la próxima película. Cesare Zavattini, Berlanga, Muñoz Suay y yo hicimos un recorrido por casi toda España, tratando de encontrar temas. Las Hurdes, Galicia, Barcelona, Sevilla y otros lugares. El resultado fueron los guiones "El Gran Festival" y "Cinco Historias de España", aunque Berlanga no quedó muy satisfecho de ellos. Recuerdo que en el viaje, Zavattini era madrugador, igual que yo. Pero Berlanga y Muñoz Suay no lo eran. Ellos dos se quedaban a dormir. Mientras, Zavattini y yo nos íbamos al mercado. En esos paseos por los mercados o por la calle Zavattini me preguntaba lo que había dicho uno u otro y, cuando se lo traducía, inmediatamente lo anotaba en una pequeña libreta...

Durante los años cincuenta y sesenta, los estudios comenza-

ron a caer en declive. ¿Cambiaron los modos de trabajo en estos años?

Tuvimos que superar serias dificultades para adaptarnos. Era la época del neorrealismo. Después de esas películas italianas, en España se comenzó a rodar en escenarios naturales y eso, claro, cambió por completo nuestro sistema de trabajo.

En los años sesenta colaboró con cineastas de gran prestigio: Luis Buñuel, Fernando F. Gómez, Marco Ferreri, Juan Antonio Bardem. ¿Qué diferencias encontró con cada uno de estos realizadores mencionados a la hora de trabajar?

Los estilos de dirigir de todos estos directores eran muy par-



ticulares. Cada uno de ellos, tenía normas muy diferentes de rodar las escenas. Es muy difícil opinar sobre este tema.

En sus escenografías trataba de dar la máxima verosimilitud ambiental y mostrar los detalles de forma discreta. ¿Esta preocupación por servir casi anónimamente a las exigencias de la película responde a un criterio de eficacia?

Yo siempre creí, y así procuré hacerlo, que la actividad del director artístico consiste en conseguir que los decorados sirvan a la película para crear el ambiente necesario. Su importancia está directamente relacionada con la historia que se está contando, ni más, ni menos. Por lo tanto la discreción contribuye al buen resultado. Hay películas, como *Metrópolis*, en las que los decorados pasan a ser actores complementarios de ella, pero yo sólo hice, modestamente, un pequeño decorado que exigía formas extrañas. Fue el que se construyó para el "juicio" en el que se juzgaba al cura de la película *Bienvenido Mr. Marshall*, en su sueño diabólico. *Sabemos que lo primero que hace es documentarse minu-*

ciosamente antes de iniciar el rodaje de la película.

Para conseguir el ambiente de los decorados hay que tener una formación artística lo más extensa posible, una amplia biblioteca con tratados de arquitectura, revistas gráficas, etc., y además la paciencia de ir seleccionando detalles e ir haciendo bosquejos y apuntes de todo ello... En determinados casos es necesario desplazarse al lugar en que sucede la historia para captar lo mejor posible la realidad posible, lo que pasa es que esto requiere tiempo, y aquí no solemos disponer de él. Por ejemplo, los estudios Bronston, para hacer sus películas... digamos, *55 días en Pekín*, *Lawrence de Arabia*... al decorador le daban seis, ocho meses, un año...

para que se documentara. O sea que la producción se empezaba a planificar pues... dos años antes... que era cuando se contrataba al personal. En el cine español esto no ocurría; nos daban quince o veinte días, como máximo un mes, para dibujar los decorados, para hacer los proyectos... Y este no es tiempo suficiente.

Por último, quisiéramos preguntarle si sigue el cine español actual. ¿Qué opinión le merece? ¿Qué piensa de los decoradores actuales como Félix Murcia, Gerardo Vera, Rafael Palmero, Román Arango, Pin Morales, Wolfgang Burmann?

Sí, sigo en la medida de lo posible el cine español

actual. Dos de los directores artísticos actuales fueron ayudantes míos: Félix Murcia y Wolfgang Burmann.

Notas

* Esta entrevista condensa una más larga realizada inicialmente por el autor para la revista universitaria *Macondo*.

1. Véase la voz "Canet, Francisco" redactada por el actual Presidente de la AEHC, Julio Pérez Perucha, in Borau, José Luis (dir.) *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, ps. 186-187.

2. El grupo teatral "El Búho" representó *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*, ambas eran entremeses cervantinos que ya fueron puestos en escena antes de la guerra. También el *Entremés del Duende*, de Torres Villarroel, y *Ligazón*, de Valle-Inclán. Entre las actrices y los actores que intervinieron en éstas y otras tantas representaciones cabe señalar a Concha Cervera, Carmen Agut, Vicente Marco Orts, Eduardo Bartrina, Tulio Marco, Ricardo Campos...