

## *Juan Mariné: memoria cinematográfica de un artesano de imágenes*

MARIA LLUÏSA PUJOL

Fundación Aula de Cine Colección Josep M. Queraltó

Juan Mariné es uno de los directores de fotografía y restauradores de películas más importantes, innovadores y longevos de España, maestro de varias generaciones de estudiantes de cine, llegó a hacer hasta siete películas al año. A sus 100 años, que cumple este 31 de diciembre, sigue enamorado del cine como el primer día que decidió dedicarse a esta profesión. Hasta antes de la pandemia asistía con asiduidad a su taller en los sótanos de la ECAM, un *bunker* rebautizado por los alumnos de la escuela como “Sub-Mariné”. Ahora espera que mejore la situación sanitaria para regresar a su añorado taller, y reanudar las visitas de los estudiantes de la ECAM conocedores de su extraordinaria trayectoria cinematográfica que aspiran a ser los cineastas del futuro.



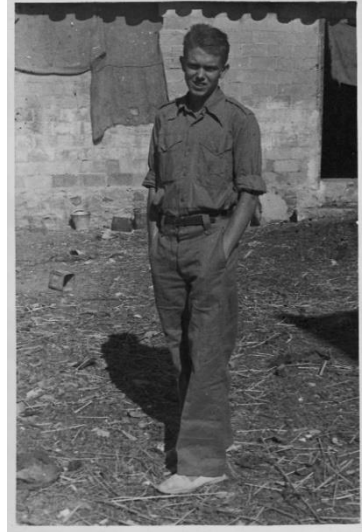
**Imagen 1.** Juan Mariné en el rodaje de *Viento de siglos* (1945)

Juan Mariné nació en Barcelona en 1920. Ha trabajado desde los 14 años en 140 películas, y algunas, de las más taquilleras y aplaudidas del cine español. Ha recuperado el patrimonio cinematográfico español restaurando 40 películas. Debutó en la Segunda República, con 14 años, como meritorio en el rodaje de *El octavo mandamiento* de Arthur Porchet (1935), en los Estudios Orphea.

Desde 1930, la CNT en Cataluña operaba a través del Sindicato Único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P.), por eso cuando empezó la Guerra Civil le resultó fácil hacerse con el control del aparato cinematográfico catalán, primero conquistaron las salas de cine, con la creación del Comité Económico de Cines, que les permitía controlar todos los ingresos de las salas de cine, y luego saltaron a la producción de películas, con la puesta en marcha de la productora-distribuidora Sindicato de Industria del Espectáculo (S.I.E. Films) en una doble dirección: por una parte la realización de los “reportajes de guerra” y las películas de propaganda y, por la otra, proyectos muy

ambiciosos con largometrajes de alto presupuesto como “Aurora de esperanza”. Los Estudios Orpheia también se colectivizaron y pasaron a llamarse *Estudios número uno* y los Trilla-La Riva, *Estudios número dos*.

La llegada de S.I.E. Films se acogió con una gran expectación, pero de la misma manera a los pocos meses esa ilusión se convirtió en decepción y desconfianza. Durante el primer año la productora desarrolló una gran actividad, período en el que están fechados la mayoría de los reportajes de guerra y propaganda y largometrajes. Se creó un Comité de Producción de plantilla, a partir de un pequeño grupo de montadores, en el que se encontraba Juan Mariné, siendo inicialmente adscrito al equipo fotográfico. Realizó labores de foto-fija en la película “Molinos de viento”, dirigida por una pionera del cine español, Rosario Pi, y que no pudo finalizar porque fue reclamado por Adrien Porchet para trabajar de ayudante en “Aurora de esperanza”, de Antonio Sau, producida por el Sindicato y rodada en los Estudios Orpheia. Siguió trabajando como ayudante, entre otras, en “El frente y la retaguardia”, de Joaquín Giner, “Barcelona trabaja para el frente”, de Mateo Santos, sobre el Comité de Abastos, y el entierro de Durruti.



**Imagen 2.** Juan en guerra

Laya Films desapareció a mediados de 1938, estaba en la Diagonal, concretamente en el número 442 de la entonces llamada avenida del 14 de abril, muy cerca de Paseo de Gracia. “Paquete, el fotógrafo público número 1” fue su última película para el SIE antes de pasar a trabajar para Laya Films, donde rodó documentales antes de ser llamado a filas.



**Imagen 3.** Juan Mariné

Juan Mariné se dedicó en sus ratos libres a la fotografía de arte y hasta montó un modesto taller de dibujos animados. En la primavera de 1938 le llegó una carta para que acudiera al Centro de Reclutamiento, Instrucción y Movilización (C.R.I.M.) 16, situado en el número 2 de la plaza del Portal de la Paz, la plaza que rodea la estatua de Colón. De allí lo enviaron con un grupo de jóvenes como él, la llamada *Quinta del Biberón*, a la Estación de Francia para que fuera a luchar al frente sin margen de tiempo para despedirse de la familia. El tren fue con destino a Tàrrega, recientemente bombardeada, y a Nalea. Pronto entraron en combate en el Frente del Segre. En la Compañía que estaba, de 150 soldados quedaron ilesos solo 12 y 20 heridos. Él perdió la audición del oído derecho como consecuencia de la explosión de una bomba. Durante su estancia en Preixens fue destinado como fotógrafo, primero a la Brigada, luego a la División, y, poco después al Cuerpo de Ejército. En el laboratorio hacían las ampliaciones fotográficas de las posiciones enemigas. Mientras, la guerra seguía su curso y las fuerzas republicanas cada vez más debilitadas. Juan Mariné estuvo trabajando de fotógrafo para el comandante Enrique Líster hasta que con otros soldados tuvieron que dejarlo todo y huir hacia

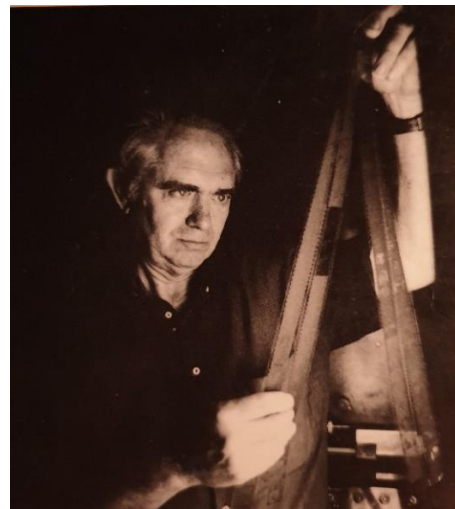
Barcelona. En Calaf quedaron sitiados y aprovechando la oscuridad de la noche se subieron en unos camiones que los llevaron hasta Francia, pero, antes de cruzar la frontera, tuvieron que devolver las armas a los franceses que las necesitaban para defenderse de los ataques cada vez más fuertes de los alemanes. En Francia, Mariné pasó por dos campos de concentración de los que escapó, el de Saint Cyprian, del que huyó en cuanto se enteró, gracias a sus conocimientos de francés, que lo que querían era reclutar españoles para llevarlos durante cinco años a la legión extranjera en Indochina, y el de Argelès-sur-Mer al que le llevaron las tropas coloniales senegalesas de Francia cuando lo detuvieron y del que supo salir al sortear las alambradas que rodeaban el lugar. Allí se entregó en un Consulado de la España franquista.

Juan Mariné regresó a Barcelona donde continuó realizando el servicio militar. Consiguió por oposición la plaza de fotógrafo en el Estado Mayor del general Luis Orgaz Yoldi -donde se encontraba Ruiz-Fornells-, capitán general de Cataluña de 1939 a 1941, quien le encargó inspeccionar y fotografiar los campos de prisioneros republicanos. Sus informes, que felicitaron por su excelente ejecución, servían para evaluar el funcionamiento de esos campos. Simultaneó su servicio militar con trabajos cinematográficos, como dibujos animados de producción propia. El problema era que tenía que estar siempre encima de los dibujantes, porque, aunque eran muy buenos, les faltaba disciplina de trabajo. Uno de ellos era Guillermo Motta, padre de la cantante Guillermina Motta. La escasez de medios era tal, que una vez utilizados los celofanes transparentes sobre los que dibujaban los personajes, se borraban y se volvían a utilizar de nuevo.

Una vez terminada la guerra, se incorporó al rodaje de la película “Legión de héroes”, de Armando Seville y Juan Fortuny (1942), que se hacía en el desierto de África en la que Mariné hizo un breve papel de soldado herido.

Mucho antes que otros cineastas de la “nouvelle vague” introdujeran la cámara de mano como herramienta principal de trabajo, Mariné ya había rodado las escenas del Rastro en “Día tras día” (1951), de Antonio del Amo, con una pequeña *Eyemo*. Trabajó tanto en blanco y negro -sobre todo en su primera época- como en color en el que fue pionero con “La gata” al utilizar el sistema Eastmancolor y el objetivo Cinemascope.

Mariné hizo gala de una gran disciplina de trabajo y una capacidad poco frecuente de resolver los problemas que le han ido surgiendo por el camino, con soluciones a veces imprevisibles.



**Imagen 4.** “Man at work”

Juan Mariné empezó a asentarse en su profesión en los años cuarenta, como ayudante en un principio, y como segundo operador después, en diversas películas. En esos años contribuyeron en su formación dos destacados operadores: Alfredo Fraile y Manolo Berenguer. En 1947 se fue a vivir a Madrid, donde se había trasladado la industria cinematográfica.

Durante varias décadas Mariné trabajó con los mejores directores y artistas de nuestro cine, directores como Edgar Neville, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio del Amo, José María Forqué, Juan Piquer, Manuel Mur Oti o Gerardo Herrero. La gran profesionalidad de Mariné hizo que los directores quisieran repetir con él. Fueron los

casos de José María Forqué (10 películas), Antonio del Amo (13). Manuel Mur Oti (4), Pedro Lázaga (22), Pedro Masó (36, de las cuales 5 como director) y Juan Piquer (7). Entre las películas más conocidas se encuentran títulos como *El santuario no se rinde*, *La llamada de África*, *La gata*, *Orgullo*, considerado el primer *western* español, *Saeta del ruiseñor*, *La gran familia*, *La ciudad no es para mí*, *Historias de la televisión*, *Los chicos del Preu*, *Supersonic Man*, *Slugs*, *muerte viscosa* o *La grieta*. Con el tándem Lazaga-Masó hizo las películas más taquilleras de los años 60 en las que participaron los actores del momento, grupos de música que hicieron historia en el *pop* español, personajes mediáticos de la televisión y la radio, etc.

Juan Mariné supo retratar mejor que nadie a las actrices. Estudió muy bien sus lados más fotogénicos y, para cada una, según las peculiaridades de su rostro, situó la altura de la cámara, las posiciones de luz y sus contrastes. Fotografizó a los grandes actores y actrices del cine español durante varias décadas. Por su profesional objetivo pasaron desde Lola Flores, Amparo Rivelles, Aurora Bautista, Jorge Mistral, Eduardo Calvo, Sara Montiel, Manuel Zarzo, Mary Santpere, Paco Martínez Soria, Rafaela Aparicio, Gracita Morales, José Isbert, José Luis López Vázquez, Alberto Closas, Amparo Soler Leal, José Luis López Vázquez, María José Alfonso, Concha Velasco, Alfredo Landa, Tony Leblanc, Antonio Ozores, Teresa Gimpera, Sonia Bruno, Joselito, Manuel Alexandre, Agustín González, Jesús Puente hasta Fernando Fernán Gómez, los hermanos Emilio, Irene y Julia Gutiérrez Caba, Ismael Merlo, María José Goyanes, Gemma Cuervo, Mary Carrillo, Mónica Randall, Antonio Ferrandis, Adolfo Marsillach, Pilar Bardem y José Sacristán.

La colaboración, en su última época, con Juan Piquer, cultivador de géneros como el terror y la ciencia-ficción, le permitió adentrarse en el mundo del trucaje y los efectos especiales convirtiéndose en un gran especialista.

A mediados de los años 70, obtuvo el Premio de Investigación Juan de la Cierva. Esto le permitió profundizar más en sus estudios técnicos y experimentos que le llevaron a sorprendentes descubrimientos sobre nuevos sistemas de rodaje y de lentes anamórficas. Realizando un meticuloso trabajo artesanal consiguió modificar la estructura de viejas cámaras y construyó piezas y artilugios de nuevo cuño, desde cristales anamórficos hechos con cristales de gafas, hasta positivadoras ópticas de gran definición. Alguien dijo de él que “ponía y sacaba objetivos con la habilidad de un ilusionista”.

#### *Formato Mariné*

En 1982, Juan Mariné empezó a desarrollar en la Filmoteca Española una importante labor de conservación y restauración del patrimonio cinematográfico nacional. Gracias a su capacidad de inventiva, ha ideado procedimientos inéditos que han dado un resultado excelente. Ha montado, por ejemplo, un tren de lavado y recuperación higrométrica que ha permitido procesar miles de metros de películas, consiguiendo así un notable saneamiento de antiguas y deterioradas cintas. Sus investigaciones en el desarrollo de la imagen fílmica y la búsqueda de la alta definición le llevaron a crear el formato de película que lleva su nombre: *Formato Mariné*. El fotograma en lugar de tener cuatro perforaciones tenía dos perforaciones lo que hacía que tuviera más película.

En los inicios de la década de 1990, Mariné dejó definitivamente los platós de rodaje -su última película fue “La grieta” (1989)- para dedicarse plenamente a la restauración de películas, así como a la técnica de ampliación de cintas de súper 16 y 16mm a 35mm. Sus primeras obras restauradas fueron filmes emblemáticos de la época

del cine mudo en España, como *Currito de la Cruz*, de Alejandro Pérez Lugín, *La aldea maldita*, del aragonés Florián Rey, *La venenosa*, de Raquel Meyer, y *Castigo de Dios*, de Hipólito Negre.

Juan Mariné ha sido a lo largo de su vida un hombre extraordinariamente optimista por principio, para él no hay nada imposible. Su máxima para no desfallecer ante la adversidad y que ha tenido muy presente en su vida es «Imposible es algo que se tarda un poco más en conseguir».

Ha recibido muchos premios a lo largo de su vida, entre otros, el Premio Nacional de Fotografía (1966), la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1990) el Nacional de Cinematografía (1994) y el Premio Segundo de Chomón (2001) otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Recientemente ha sido objeto de homenajes por parte de la ECAM y de la Filmoteca extremeña. En enero de 2014, la Acadèmia del Cinema Català le nombró miembro de Honor. En 2015 la Espiga de Oro de Honor de La Semana Internacional de Cine (SEMINCI). En 2017 recibió el María Honorífica del Festival Internacional de Cine de Cataluña.

Es imposible escribir sobre la historia del cine español sin que ocupe Juan uno de los lugares estelares por su capacidad de trabajo y talento demostrados.

Juan Mariné se autodefine como “un señor muy aficionado al cine, que vive para el cine y que se dedica al cine. Siempre procurando que esté en las mejores condiciones y haciendo por el cine todo lo que yo sé y todo lo que pueda aprender en el futuro porque sigo estudiando claro”.



Imágenes 5-6. Juan “Territorio comanche” (izq.). J. Mariné y Josep Maria Caparrós a Barcelona (dcha.).

## Entrevista

### *¿Cómo conseguiste ser meritorio en “El octavo mandamiento”?*

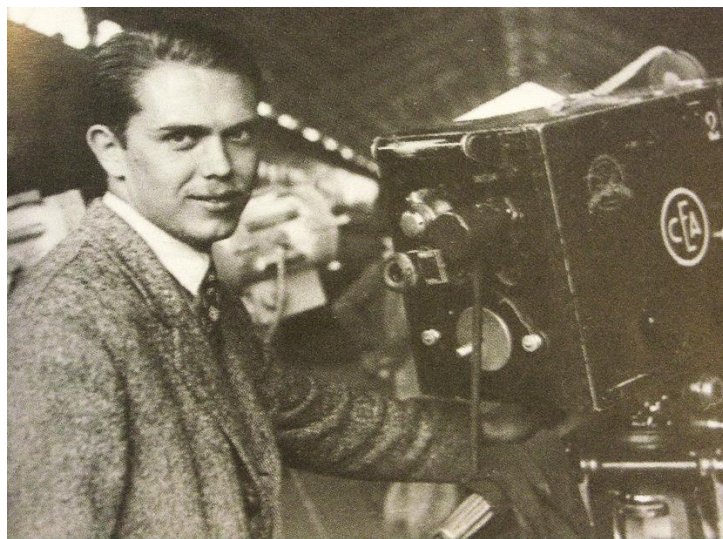
Acompañaba a mi tío José Vilaplana, un gran mecánico que había montado la máquina que utilizaba para operar cataratas el doctor Joaquín Barraquer, a los Estudios Orpheia del que era encargado de mantenimiento de las cámaras. Me acerqué a uno de los platós donde estaban rondando la película “El octavo mandamiento”, dirigida por el suizo Arthur Porchet. Su hermano Adrien era el director de fotografía, cámara pionero que había trabajado con los hermanos Lumière, y otro de sus hermanos, Robert era el ayudante. Fui el único en darme cuenta de que habían enchufado mal la instalación con



la que la cámara se sincronizaba con el aparato de sonido y los sistemas eléctricos trifásicos y monofásicos. Y decidido arreglé el problema. Le hizo gracia a Adrien, y me dijo que no me moviera de al lado de la cámara y que volviera al día siguiente y al otro hasta que finalizó el rodaje. Y así empezó todo.

***¿Cómo era el cine que se hacía en España cuando empezaste en los Estudios Orphea?***

Cuando llegó el cine sonoro barrió a todos los técnicos españoles del cine mudo, entonces llegaron los operadores extranjeros, procedentes de Europa, entre los que se encontraba la familia Porchet, de origen suizo. Este grupo de extranjeros crearon un coto cerrado evitando que entrara ningún español en su equipo. Adrien Porchet no entró en ese juego, pero su hermano Robert era de otra cuerda. Se pensaba que yo no sabía francés y siempre me hacía comentarios despectivos. Cuando acabó el rodaje me despedí en francés y Robert se dio cuenta que había entendido todo lo que me había dicho. A partir de entonces cambió su actitud hacia mí y llegamos a ser buenos amigos. Yo me preocupé de aprender todo lo relacionado con el material cinematográfico, desde como limpiar objetivos, cambiar el aceite de la cámara o como tenía que cuidar los equipos de filmación.



**Imágenes 7 y 8.** Juan niño (izq.). En el rodaje de *Nada* (1947) (dcha.).

***¿Qué nombres destacarías de ese grupo de extranjeros?***

Los que llevaron a cabo una renovación en la fotografía del cine español fueron los franceses Enrique Barreyre y Jules Kruger; el austriaco Fred Mandel; los alemanes Guillermo e Isidoro Goldberger y, sobre todo, el alemán Enrique Guerner que llegó a crear escuela con su estilo de iluminación y refinamiento en la composición. Con Guerner aprendieron tres operadores españoles muy destacados de la época: Alfredo Fraile, Cecilio Paniagua y José F. Aguayo.

***Al poco tiempo hiciste tu segunda película “Amor gitano” que era la primera producción nacional para Alianza Cinematográfica Española (ACE), distribuidora de la UFA de Berlín, el estudio cinematográfico más importante de Alemania durante la República de Weimar y el nazismo.***

Sí, Adrien Porchet me llamó tal como me dijo para hacer “Amor gitano”, dirigida por Alfonso Benavides, que se rodó en los Estudios Lepanto. Él mismo me pagaba de su propio bolsillo 10 pesetas diarias. Con 16 años ya ganaba casi tanto como mi padre. A los pocos días de iniciarse el rodaje, Robert Porchet se puso gravemente enfermo y lo trasladaron a Suiza así que pasé de ser auxiliar a ocupar su puesto de primer ayudante de cámara. Me hice cargo del delicado trabajo de foquista. En aquel tiempo se rodaban las películas a diafragma f/1,8, y con un objetivo de 75 mm, a grandes aberturas y con material muy poco sensible. Nunca olvidaré un consejo que me dio Adrien y que he seguido a rajatabla desde entonces: “sé siempre puntual cuando vayas a trabajar y jamás te sientes”.

### ***La Guerra Civil Española estalló mientras rodabas una película***

En aquel momento estaba rodando “La canción de mi vida”, también titulada “Quiero vivir y amar”, en los Estudios Trébol, que luego se denominaron Cinefón y más tarde se convirtieron en los Laboratorios Riera. La película se interrumpió hasta que se hizo cargo de ella la Generalitat y se pudo terminar en septiembre de 1936.

***Tú estabas afiliado por aquel entonces a la Unión Profesional de Técnicos Cinematográficos Españoles, fundada en 1935 por uno de los pioneros del cine en España, Ramón de Baños, quien en una asamblea celebrada el 31 de julio de 1936, en el teatro-cine Poliorama de Barcelona, decidió integrarse en el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), ¿Qué recuerdas de este cambio?***

Recuerdo que la sede de la Unión Profesional de Técnicos Cinematográficos Españoles estaba en la casa de Baños, en la calle Mendizábal número 16. Entregamos el carné profesional de ese sindicato y nos dieron el de la CNT. Si no teníamos el carnet de la CNT no podíamos trabajar.

***Eres el único camarógrafo testigo del entierro de Durruti ¿Qué recuerdos tienes de aquel día?***

En los Estudios Orpheia me encargaron que fuera como ayudante aquel domingo, que reuniese el equipo, cámaras, películas y aparatos de sonido, para planificar el rodaje. Las baterías se agotaron después de rodar todo el día. Habíamos rodado en Tívoli, en el Novedades, en el cementerio, en Vía Layetana. Fue multitudinario. Cuando se acabó el entierro, se organizó en la plaza de Cataluña un mitin de Companys y me dijeron que había que rodarlo. Como me quedé sin baterías decidí rodar a mano. Ese modelo de cámara tenía una manivela que permitía hacer avanzar manualmente la película, prescindiendo del motor eléctrico. Yo me había entretenido en aprender a rodar a mano y a conocer el secreto de rodar que consistía en mover el hombro y no la muñeca, haciendo un giro elíptico en vez de circular. Para conseguirlo tenía que ponerme un libro debajo del sobaco. Así que me puse un libro debajo del brazo, el codo a la altura del centro de la manivela, y empecé a rodar, comprobando la velocidad con el tacómetro de la cámara. De esta manera rodamos lo de Companys. Pero claro, con aquello habíamos rodado imagen, pero no había sonido. Me desplazé a Radio Barcelona, que estaba en la calle Caspe les expliqué lo que habíamos hecho y me hicieron una copia del magnético, de la grabación de sonido. Con aquello me fui a *British Acoustic*, que estaba en el local justo debajo de Laya Films, una productora

cinematográfica barcelonesa para la que yo trabajaría después, nacida por iniciativa del Servicio Cinematográfico de la Consejería de Cultura de la Generalitat, dirigida por Joan Castanyer, antiguo ayudante del director francés Jean Renoir. El empleado que había allí se llamaba Paco Gómez, muy amigo mío, fue capaz de sincronizar el sonido de Radio Barcelona con la película revelada, pero sin positivar —se trataba de un previo en negativo— que había traído de los laboratorios Cinefoto que estaban en la calle Lauria 86. Como resultado de aquello, a las dos horas se estaba pasando el documental en el Publi de Barcelona en versión directa con unas colas de impresión. Posteriormente se exhibió durante meses en los cines Savoy y Atlantic de Barcelona.



Juan Mariné, el tercero, por la izquierda, de la última fila, con el equipo de "Aurora de Esperanza".

**Imagen 9.** El equipo de *Aurora de esperanza* (1937). Juan Mariné es el tercero por la izquierda de la última fila.

### *¿Qué recuerdos tienes de Aurora de esperanza?*

Técnicamente la película era muy moderna. Junto con “Barrios bajos”, fueron los dos primeros largometrajes realizados bajo el control de SIE Films precedentes de lo que luego se denominaría “neorrealismo europeo”. El protagonista era Félix de Pomés, un exjugador de fútbol, exboxeador de peso semipesado y campeón de esgrima, quien me decía: yo no entiendo este país, ¿por qué para hacer de obrero tienen que contratar al marqués de Pomés? Una de las secuencias cumbre de la película fue una manifestación por la avenida Diagonal de Barcelona, con unas pancartas que llevaban escritas consignas como: “Marcha del hambre”, “¡Justicia social!”, “¡¡Hambrientos, uníos!!”. Para esa manifestación se contrató a muchos figurantes que iban vestidos de desarrapados. Alguien debió avisar a la policía denunciando que se estaba formando una gran manifestación, entonces empezaron a llegar guardias de asalto en camiones y a dar porrazos. El equipo estaba rodando dentro de la manifestación, así que los guardias



siguieron dando hasta que de repente se toparon con la cámara. Después hubo quien dijo que los de la película no habían pedido permiso para que la carga de la Guardia de Asalto fuera más veraz. La mayor parte de esas escenas rodadas en la Diagonal no se llegaron a montar finalmente. Hacia el minuto treinta cuatro de la película se puede ver una escena de una carga de los Guardias de Asalto rodada en el Pueblo Español de Barcelona, esa sí fue con guardias de figuración.

***El público se empezó a quejar que solo se hacían películas de índole político y que habría que hacer otra cosa, fue cuando se hizo “Paquete, el fotógrafo público número 1” de Ignacio F. Iquino en la que participaba Paco Martínez Soria y supuso el debut cinematográfico de Mary Santpere. ¿Qué puedes contar de esta película?***

El actor Paco Martínez estuvo a punto de ser despedido de esa película, decían que era un payaso, que no servía para nada, que lo iban a echar, que había que coger otro actor, que ese hombre no daba bien. Entonces yo salí en su defensa junto con Iquino. Conseguí que no lo echaran y me decía siempre Martínez Soria: “la primera película importante que yo haga la vas a hacer tú. Y así fue. En 1966, fui el director de fotografía de la película de Pedro Lazaga “La ciudad no es para mí”. Esta película supondría el despegue meteórico de la carrera de Martínez Soria en el cine, cosechando tantos éxitos como hasta entonces había conseguido en el teatro. También auguraron un pésimo futuro para Mary Santpere por su físico quien luego ha tenido una gran trayectoria artística.

***Durante la guerra hiciste filmaciones de todo tipo, cuéntame alguna que recuerdes especialmente.***

En la Navidad de 1937 en Laya Films me dijeron que fuese a la productora y que preparase el equipo de rodaje, allí un coche me recogería y me llevaría a algún lugar que no quisieron decirme. Me dijeron que no llevase a revelar la película, que ya se encargaría alguien de hacerlo. El vehículo me condujo hacia una gran casa casi al final de la Rambla, junto a la avenida Diagonal de Barcelona. Allí, me hicieron esperar en una antesala hasta que se abrieron unas grandes puertas y me encuentro de frente con una enorme capilla y un sacerdote preparado para officiar misa. Yo y mis compañeros quedamos muy sorprendidos, porque la represión contra el clero había sido muy violenta en Cataluña y, en general, en toda la zona republicana. La misa se oficiaba especialmente para el presidente del gobierno del País Vasco en el exilio, José Antonio Aguirre y Lecube. Tras la filmación, me dieron como propina unas tabletas de turrón. Preocupados por lo que acababan de rodar, salió el chófer primero para ver si había alguien vigilando en la calle, dio un par de vueltas con el coche para despistar, volvió y finalmente fueron a Laya Films a dejar la película, que se llevó a positivar a Francia. Cuando llegué a casa le entregué los turrones a mi madre quien creía que eran robados, ya que era un lujo en aquella época, todo que le había podido proporcionar la cartilla de racionamiento para la familia completa habían sido seis mandarinas.

***Durante la Guerra Civil trabajó como operador en la productora catalana Laya Films y como fotógrafo en el Cuerpo de Ejército del comandante Enrique Líster. ¿Cómo fue el paso de S.I.E. Films a Laya Films?***

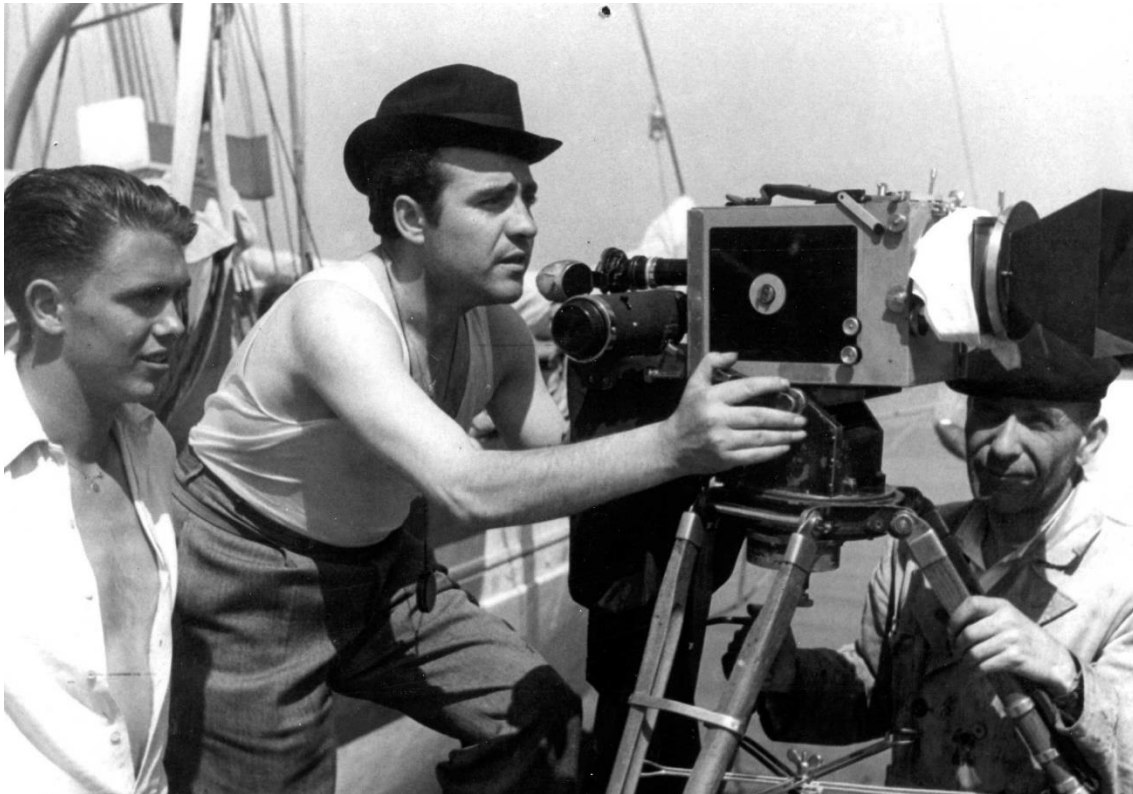
Las cosas se fueron complicando en el Sindicato con los enfrentamientos entre la CNT y los comunistas. Un jefe del sindicato anarquista trató de convencerme para que, ante la creciente tensión de Barcelona, llevara siempre encima una pistola. Me negué y le dije que no era un policía sino simplemente un operador de cámara. Así que decidí dejar la CNT y seguir con el cine en Laya Films, cuyo director era Joan Castanyer. Allí viví una etapa muy importante para mi formación profesional, aunque rodé 183 días. La parte sustancial de la productora fueron los noticiarios semanales “Espanya al día”. Allí tuve como amigos y compañeros a Ramón Biadiu, Manolo Berenguer, José María Maristany, Sebastián Perera y Saladrich, que era el distribuidor, un tío muy divertido. Formábamos como una familia. Entré como ayudante y los primeros días me hinché a cargar chasis en las cámaras *Eyemo*, pero como en seguida comenzaron los bombardeos y la gente empezó a salir hacia el frente salí a filmar reportajes de retaguardia. Entre otros trabajos, filmamos con José María Maristany de operador jefe, material para unos documentales didácticos de la Escuela Popular de Guerra. Nos daban un guion y unos gráficos y nos lanzábamos a rodar. Cuando acabamos la filmación se encargaban del montaje, primero Juan Serra, hasta que marchó al frente, y, luego, Conchita Martínez. El trabajo más usual, sin embargo, era el de los noticiarios. Por cada 60 metros de material que nos daban teníamos que entregar 30 metros de noticia montada. Entre las noticias que filmé recuerdo el primer incendio que se produjo en los estudios Orpheo, fue en febrero de 1936, durante la filmación de “María de la O”, que destruyó completamente el plató A. Lo filmamos con una cámara *Kinamo* de cuerda por la mañana, hicimos el revelado, y lo llevamos a British Acústica donde Paco Gómez hizo el comentario del incendio y a última hora de la tarde se proyectaba en una sala de cine. Fue revolucionario por la inmediatez y tuvo mucho éxito (<https://vimeo.com/303271373>).

### *¿Cómo fue tu regreso a España?*

Me metieron en un tren con destino a Pasajes. Desde allí, como prisioneros, hicimos la travesía en barco hasta Cádiz, en unas penosas condiciones. De Cádiz fuimos a Sevilla. Me mandaron al campo de concentración de la Rinconada, que era una azucarera. Nos mandaban a hacer carreteras, trabajar en las minas. No nos dejaban hablar a unos con otros, para hacerlo había que pedir permiso al guardia. También estaba prohibido tener cualquier material de escritura. Yo conseguí hacerme con un trozo de papel y una punta de lápiz y a la que pude le pasé a escondidas a una visita al campo ese papel con el nombre de mi padre y su dirección en Barcelona (Muntaner 130), porque mis padres no sabían si estaba aún vivo o había muerto en la guerra. Al saberlo, mi padre le pidió ayuda a don Ramón de Sentmenat, protagonista de “El octavo mandamiento”, primera película en la que intervine y con quien también coincidí en “Incertidumbre”, un hombre perteneciente a la nobleza catalana, que después de la guerra abandonó el cine y que era teniente de intendencia. Contrató a mi padre como ayudante de conductor de un camión para ir a Sevilla y volver. Así mi padre pudo venir al campo de concentración. Cuando nos reencontramos él me preguntó ‘¿Tú eres Juanito, ¿verdad?’, ‘Y tú eres Enrique’, le contesté y nos dimos un abrazo. Mi padre estaba bien relacionado, había sido árbitro de fútbol y conocía a gente en Sevilla, así que pudo reunir los avales necesarios para conseguir mi liberación.

***En Sevilla viste una película que te hizo replantear el regreso al cine***

Salía del cuartel, porque me reengancharon para hacer el servicio militar, y me iba a la plaza España, al hospital, que está muy cerca de la Virgen de los Reyes, a cuidar a los enfermitos y estaba en un momento que no sabía que iba a ser de mi vida, ¿Qué iba a ser yo? Y cuando estaba pensando lo desgraciado que me sentía, vi el anuncio de la película “El gran Ziegfeld” y entré en los cines de San Fernando a verla. Ese día me volvió la felicidad. Es la película que más me ha gustado en mi vida. Estaba tan bien hecha, tan bien rodada, con esos actores, esos diálogos. Y decidí que mi futuro estaba definitivamente en el cine. Y así ha sido.



**Imagen 10.** Juan Mariné en *Siempre mujeres* (1942)

***En 1947 haces “Cuatro mujeres” tu primera película como director de fotografía. ¿Cómo fue ese salto?***

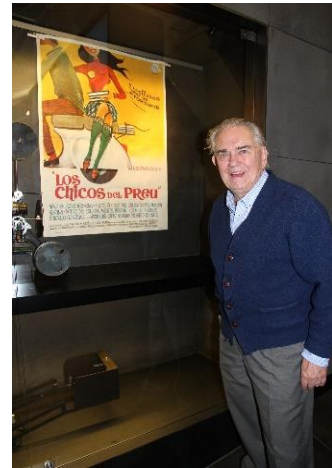
Con “Cuatro mujeres” inicié con Antonio del Amo una relación de trabajo muy prolongada pues se extendió a trece películas. Se daba la circunstancia de que era su primer largometraje y mi debut como director de fotografía parcialmente ya que la película estaba dividida en varias historias y yo hice una de ellas. Guardo muy buen recuerdo de esta película porque los dos pusimos mucha ilusión y un vivo deseo de abrirnos un buen camino para el mañana. Yo ya tenía experiencia y pude aplicar todos mis estudios y conocimientos, sobre todo de interpretación fotográfica. Entre Antonio y yo hubo siempre un buen entendimiento profesional y una sincera gran amistad.

***En los 50 y 60 hiciste mucho cine comercial no siempre bien valorado ¿Qué opinas al respecto?***

El cine de esos años está injustamente desprestigiado. Hacíamos buenas películas para distraer y la gente asistía en masa. Joselito triunfaba y ahí está la buena acogida de “Cine de barrio”. Creamos industria, los equipos técnicos con los que trabajábamos eran muy buenos. Les sentamos las bases a las nuevas generaciones.

***En esa época decidiste dejar de lado un tiempo el cine para dedicarte a la publicidad ¿Por qué?***

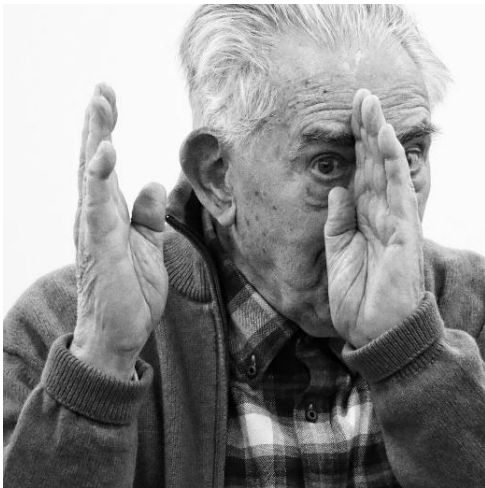
Fue durante unos cuatro años. La publicidad me proporcionaba mayores ingresos económicos trabajando menos lo que me permitía dedicarme más a la investigación. Durante esa etapa conocí a Juan Piquer que hacía mucha publicidad y me propuso más tarde hacer cine con él. Los anuncios que hice también me permitieron experimentar y hacer trabajos muy creativos en los que utilizaba bastantes efectos especiales. Recuerdo un spot de una conocida marca de relojes que tuvo mucho éxito. Aparecían dos japoneses luchando con espadas al grito de “Orient”. También trabajé con marcas consolidadas de jabones y otro tipo de productos.



**Imagen 11.** Juan Mariné recordando uno de sus trabajos como director de fotografía del director Pedro Lazaga.

***¿Cómo surgió tu vocación de restaurador de películas?***

Desde hace años siempre me ha gustado inventar nuevas maneras de sensibilizar las películas para poder rodar de noche y buscar formas innovadoras para recuperar filmes dañados durante los rodajes, como pasó con la película “La gran familia” (1962)



que evité que tuvieran que volver a rodar actores como Alberto Closas, Pepe Isbert y José Luis López Vázquez. Cuando trabajaba como operador me daba cuenta de que la calidad de la imagen, al verla proyectada en la sala, no era la misma. Así que pensé en mejorar el sistema de rodaje para obtener más calidad. La primera máquina que inventé para restaurar películas no me sirvió por lo que la tiré y me puse a construir otra. Con ésta gané el Premio Juan de la Cierva de Investigación (1974), y con el dinero que me dieron hice una tercera y definitiva que si funcionó.

**Imagen 12.** Juan Mariné... colaboraciones

### ***¿Cómo fue tu llegada a la Filmoteca Española?***

Yo no tenía ninguna relación con la Filmoteca. Yo trabajaba por mi cuenta investigando y construyendo, pero como los empleados de la casa me pedían constantemente consejos sobre determinados trabajos, empecé poco a poco a colaborar con la entidad, hasta que un día me dijeron que había que crear un departamento técnico para salvar las películas del archivo, idea que me pareció muy buena, aunque luego me sorprendió que convocaran oposiciones para ocupar la plaza. Me presenté a la convocatoria, junto con alumnos de Ciencias de la Información. Mi experiencia y mis conocimientos fueron decisivos para hacerme con el puesto. Así fue como entré en la Filmoteca, pero también me sorprendió que me dieran un sueldo equiparable al de una telefonista. Mi disconformidad la transmití al director general. Con ese sueldo, y sin un presupuesto concreto, construí la máquina que ha permitido que la Filmoteca cuente con un amplio archivo histórico cinematográfico.

### ***Has restaurado decenas de películas, entre ellas destaca “La aldea maldita” ¿Cómo llegó la película a tus manos?***

Me pidieron ayuda para limpiar la copia de la película muda de Florián Rey “La aldea maldita”. Se quería presentar en la Seminci de Valladolid en 1986 estrenándose una partitura sonora para acompañar los fotogramas con una orquesta en directo. Tenían un problema importante con el negativo y no podían tirar copias porque las tiras se habían contraído. Cuando ya pensaban despedir a los músicos y suspender el acto les dije que iba a intentar solucionar el problema. Trabajé tres días y tres noches sin descanso y finalmente resolví la situación. La restauración requiere de una sensibilidad especial. Cada fotograma merece un respeto, el mismo que un cuadro del Museo del Prado que vaya a ser restaurado. Hay que tener un criterio ordenado y serio y, sobre todo, tiempo. Eso es lo que hace falta hoy y me produce un gran desasosiego que no se trabaje como puede hacerse.



**Imágenes 13-15.** Juan Mariné con el Premio *María Honorífica* de Sitges en 2017 (izq.). Un momento del rodaje del documental “Juan Mariné. Un siglo de cine” (centro). Recibiendo el *Premio Segundo de Chomón* en 2001 otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (dcha.)

### ***¿Qué aconsejarías a las nuevas generaciones de directores de fotografía?***

Que pongan en este trabajo toda el alma, todo el sentimiento, todo el cariño, que den lo máximo en la profesión y, si no, que se dediquen a otra cosa, porque lo que se necesita para ser un buen operador es un corazón enorme para albergar todo el cariño que encierra.





**Imágenes 16-17.** Nombramiento Patrono de Honor de la Fundación Aula de Cine Colección Josep M. Queraltó a Juan Mariné en la ECAM en 2013 (*izq.*). Andrés Torres (AEC), Juan Mariné y María Lluïsa Pujol (*dcha.*)

Juan Mariné ha sido protagonista de cortos, documentales, artículos periodísticos, programas de radio, programas de televisión, tesis doctorales y de nuevo es la figura central de la película documental, con motivo de su centenario, ***Juan Mariné. Un siglo de cine***, dirigido por María Lluïsa Pujol y producido por Turkana Films y la Fundación Aula de Cine Colección Josep M. Queraltó, cuyo estreno está previsto para otoño de 2021. Desde diciembre de 2019 y hasta diciembre de 2020 la Filmoteca Española le ha dedicado un ciclo homenaje “El siglo Mariné”, que ha recogido títulos tanto fotografiados como restaurados por él. Entre estos caben destacar: “Orgullo” (Manuel Mur Oti, 1955), “La gata” (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1956), “La gran familia” (Fernando Palacios, 1962), “Supersonic Man” (Juan Piquer Simón, 1982), “Currito de la cruz” (Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado, 1925), o “La aldea maldita” (Florián Rey, 1930).

Todo homenaje que se le haya hecho y que se le haga ahora a Juan Mariné es poco teniendo en cuenta el tiempo y el dinero que ha invertido a la largo de varias décadas para investigar, conservar y recuperar el patrimonio fílmico español. Su amor al cine es incuestionable y ejemplar y de ello ha dado buena cuenta a lo largo de sus 100 años de vida. ¡FELIZ CUMPLEAÑOS, JUAN!