

Narración de un aciago destino (1896-1930)

JULIO PÉREZ PERUCHA

0. 1995

El presente trabajo nace sujeto —como cualquier otro, por lo demás— a una serie de circunstancias generales, particulares e incluso casi anecdóticas, que lo condicionan y circunscriben. Pareciera oportuno que aquí, aun con la mayor brevedad y esquematismo, se diera cuenta de ellas a fin de que el lector o lectora que se adentre en los vericuetos de este texto esté al tanto de sus contornos.

En primer lugar, unos principios generales que atañen tanto a las características de las fuentes disponibles como a la inevitable forma en que se manejan. Por una parte, las fuentes contemporáneas del periodo analizado son necesariamente parciales: las especificidades históricas y las condiciones económicas e industriales del momento, junto a las coyunturas subjetivas que atraviesan los cronistas e informadores de la época, dan como resultado que diversas facetas del vasto poliedro que compone todo periodo histórico, por sectorial que éste sea, queden ocultas en una impenetrable sombra, y que incluso las zonas iluminadas lo sean a consecuencia de entrecruzar, y no sin fricciones, diversas parcelas aparentemente bien alumbradas aunque con frecuencia excluyentes. Por otra parte, y desde nuestro presente, es ineludible verse sometido a similares restricciones (históricas, industria-

les, personales) a la hora de analizar el lejano periodo que nos ocupa, por lo que el trabajo del historiador viene definido, entre otros factores, por el dificultoso maridaje de dos irreversibles parcialidades cuyo resultado final no podrá evitar situarse al resguardo de imprecisiones y especulaciones. Por tanto, si todo análisis histórico es contingente y un tanto provisional, la manera de exponerlo deberá construirse de forma deliberadamente narrativa, si no quiere que aquellas incertidumbres y oscuridades conviertan ese análisis en fuente de estériles paradojas.

En segundo, una tesitura particular que afecta a nuestra historiografía. Desde hace casi treinta años los estudios históricos de las cinematografías nacionales han entrado en una nueva etapa metodológica—casi una ruptura epistemológica— en la que ha comenzado a tenerse en cuenta aspectos de historia local, cuestiones de recepción pública del producto filmico, perspectivas antes empresariales y administrativas que globalmente industriales, y abordajes textuales del objeto film en tanto que lugar de encuentro material de las circunstancias que lo hacen posible. Esta nueva etapa, sin embargo, sólo ha sido posible apoyada sobre un trabajo historiográfico previo que atendía al desarrollo completo y universal de los acontecimientos más relevantes, y que apelaba a su generalizada interpretación. Pero en nuestro caso, brutal y decisiva anomalía, este largo periodo preliminar no existe puesto que no disponemos de ninguna historia del cine español homologable con las existentes, y en crecido número, no sólo en naciones de cinematografías desarrolladas, sino incluso en países industrialmente periféricos como, por ejemplo, el mexicano. Todo lo cual nos conduce a que el cinema español esté aún y en buena medida por registrar, cartografiar, catalogar y describir, disponiendo tan sólo y por el contrario de una larga cadena de omisiones, errores y glosas inanes o incompetentes que nos sitúan, salvo estudios parciales trabajosamente aparecidos en la última década, en el páramo más inconfortable. Por tanto, nuestra investigación historiográfica actual no puede ignorar la presencia de esas nuevas corrientes metodológicas, pero al mismo tiempo debe entregarse a una preliminar labor notarial del desarrollo de nuestro cine que en cierta medida es contradictoria con aquellas, por lo que enlazar ambas tareas de manera inteligible se presenta como propósito erizado de escollos.

Y en tercer lugar, y esto es ya una limitación casi anecdótica com-

parada con las anteriores, el presente trabajo se ve restringido por el espacio lógicamente disponible en este proyecto editorial, lo que me ha llevado en las páginas que siguen, y si no quería condensarlas hasta arriesgar una impenetrable opacidad, a tener que prescindir de algunos aspectos de nuestro cine mudo que aun sin ser relevantes no están exentos de significación: los vacilantes cines «regionales» de los años veinte (gallego, andaluz, balear, canario, asturiano, vasco y valenciano); las curiosas figuras de los inmigrantes Enrique Santos y Mario Roncoroni, ambos relacionados con el cine valenciano; el trabajo del que quizá podría considerarse como cineasta orgánico del protofascismo primoriverista, Fernando Delgado; y la singular y aislada experiencia de Francisco Gómez Hidalgo y su *La malcasada* (1926). ¡Qué le vamos a hacer!

En resumidas cuentas, este trabajo se apoya en el examen de fuentes primarias (las no pocas películas supervivientes; revistas cinematográficas como, por ejemplo, *Arte y Cinematografía*, *El Cine*, *Cinema/Cinema Variedades*, *Fotogramas*, *Popular Film*, *La Pantalla...*; publicaciones de información general como *Nuevo Mundo...*; y libros contemporáneos a los hechos como el de Alfredo Serrano *Las películas españolas*, 1925, el de José Román *Frente al lienzo*, 1924, o el de Gómez Carrillo *En el reino de la frivolidad*, 1923); también se apoya en el análisis de fuentes secundarias (estudios posteriores firmados por Piqueras, Hernández Girbal, Villegas López, etc.) cuya lejanía casi las convierte en fuentes primarias; y en la consideración matizada de estudios recientes. Nada de ello evita, sin embargo, que algunos pasajes de la historia de nuestro cine mudo sigan manteniéndose, en mi opinión, en el dominio de la conjetura: lo que decimos conocer sobre los inicios de Patria Films, por ejemplo, se apoya no pocas veces en datos por ahora convencionales y de segunda mano que en ocasiones me ha parecido oportuno modificar desde esa misma convención de origen; valoro también, por ejemplo, la decisiva figura de Chomón de forma diferente a como es usual en otros colegas partiendo, no obstante, de analogas informaciones a las habitualmente utilizadas por ellos...

En todo caso, he pretendido ofrecer, pese a la relativa fragilidad del estado actual de los conocimientos sobre el periodo estudiado, un modelo reducido de su fisonomía, características, avatares y funcionamiento. Modelo reducido que, como tal, sólo aspira a ser sustituido en un futuro lo más cercano posible.

1. 1896. EL CINEMATÓGRAFO LLEGA A ESPAÑA

Cuando a principios de mayo de 1896, un hombre de confianza de los hermanos Lumière, el experto óptico Boulade, llega a Madrid para organizar las primeras demostraciones prácticas del invento de sus patronos, el panorama que se abre ante sus ojos es muy diferente al que conoce en su lugar de origen, ya que nuestro país presenta acentuados rasgos tercermundistas y un plomizo atraso estructural y político.

La sociedad que le acoge tiene aún en la memoria las desgarraduras producidas por la violenta eliminación, veintidós años atrás y a manos de una coalición entre militares ultramontanos y la retrógrada burguesía agraria, de una república constitucional y progresista. De igual forma, todavía perduran en ella las heridas producidas por una cruenta guerra civil carlista que hace veintiún años ha concluido. Asimismo, los estómagos populares aún recuerdan las consecuencias de la gran hambruna padecida catorce años atrás. Se vive en una sociedad que tan sólo hace seis años ha restablecido el sufragio universal y que vegeta bajo una monarquía «constitucionalista» en la que el rey reúne y concentra todas las prerrogativas. Los hipotéticos espectadores españoles del nuevo invento ven transcurrir su existencia presidida por conflictos coloniales y sociales, inmersos en un clima político en donde el riesgo de pronunciamientos militares es continuo, y soportando unos salarios cuyo bajo nivel determina una inestable y precaria escala de consumo. Espectadores cuyo país ha conocido cuatro años antes una sangrienta revuelta campesina en Andalucía, cuyas inversiones industriales dependen casi hasta 1911 del capital extranjero, y que importa productos alimenticios, materias primas textiles y maquinaria industrial, mientras sus exportaciones se reducen a ciertos productos agrícolas (vinos y naranjas), metales vizcaínos y tejidos catalanes que se encaminan hacia unas cada vez más disminuidas colonias: colonias que se pierden dos años más tarde de la presentación del cinematógrafo en Madrid.

La española es una sociedad que al acabar el siglo tiene un índice de natalidad del 77%, cuando el europeo asciende al 81%, y cuya masa campesina supone el 68% de la población, mientras los trabajadores industriales no alcanzan la cifra del 16%; cuya población es

analfabeta en un 50% y cuyos habitantes se encuentran dispersos por la geografía hispana (en ciudades de más de cien mil habitantes sólo reside el 9% de los españoles). Y que, además, padece desde 1859 un crónico problema bélico en el norte de África, y cuya legislación laboral sólo se dicta en 1900...

En consecuencia, las tres largas décadas a lo largo de las que se desarrollará el cine mudo español estarán marcadas por esas circunstancias, que sólo de forma débil mitigará el paso del tiempo. Así, aquellas décadas conocerán dificultades coloniales en Marruecos, una sociedad perniciosamente impregnada de una mentalidad castrense sólo preocupada por su autoprestigio, continuas agitaciones obreras y campesinas, feroces represiones, desastres bélicos, semanas y jornadas trágicas, huelgas generales, campañas anticlericales, inoportunos asesinatos anarquistas de presidentes liberales de gobierno, pertinaces y abrumadoras intromisiones de la iglesia y de las numerosísimas órdenes religiosas en la sociedad civil, trienios bolcheviques en el sur, pistolerismo patronal en el norte... Todo ello mientras la burguesía se enriquece a ritmo acelerado sobre los esfuerzos, primero, de la población trabajadora, y, después, a causa de la favorable coyuntura que impulsa la guerra europea. Finalmente, 1923 verá imponerse una dictadura militar de rasgos progresivamente musolinianos...

De todas formas, los comienzos del cine entre nosotros son similares a los de cualquier otro lugar del ámbito occidental. Un nuevo enviado de los Lumière, el joven Alexandre Promio, filma durante las primeras semanas de junio —aunque parece probable que en los primeros días del año Francis Doublier ya rodara, durante un viaje exploratorio por cuenta de Lumière, una corrida de toros— características escenas locales con las que engrosar el Catálogo de Vistas Lumière. Así que las primeras «escenas españolas», las primeras películas que se impresionan entre nosotros por el galo mensajero de los Lumière, son un par de ocasionales panoramas portuarios barceloneses, vistas urbanas madrileñas, ejercicios militares protocolarios y ritos taurinos; es decir, lo más visible o pintoresco para una mirada poco atenta. Tras ello, Promio regresará hacia Lyon. Antes Boulade había dejado preparada la presentación pública del cinematógrafo en Madrid, el 14 de mayo, en un aristocrático salón del centro de la capital.

Todo esto se refiere, claro está, al cinematógrafo Lumière, procedi-

miento considerado hoy canónico por lo que a la reproducción de imágenes en movimiento se refiere. Sin embargo, entre 1894 y 1896 son numerosos los ingenios mecánico-ópticos patentados para reproducir imágenes en movimiento, algunos de los cuales conocerán un moderado desarrollo industrial por lo que también aparecerán entre nosotros y con mayor presencia, si cabe, que los aparatos de la empresa Lumière, para cuya potencia industrial nuestro territorio no dejaría de ser, por evidentes motivos de evolución económica y demográfica, un mercado relativamente secundario; mercado que, por esa misma lógica, y a la inversa, podría resultar rentable para todos aquellos pequeños empresarios marginales y ambulantes que habrían adquirido esos otros sistemas generalmente menos perfeccionados pero más baratos.

De forma y manera que el certificado de nacimiento del espectáculo de imágenes (analógicas) animadas registradas sobre un soporte de celuloide y consumidas colectivamente mediante entrada de pago (lo que hoy entendemos como cine) tuvo lugar varios días antes, con otro sistema y en un marco bien distinto: el 11 de mayo, de la mano de un madrugador electricista correccaminos llamado Erwin Rousby, mediante un aparato denominado Animatógrafo (que bien pudiera responder, aunque no necesariamente, al sistema del mismo nombre del inglés Robert W. Paul), en un circo (el Parrish), y en compañía de las atracciones correspondientes.

Así pues, a partir de mayo de 1896 el cinematógrafo va presentándose por toda la geografía peninsular: a finales de mayo en Barcelona (un precario Animatógrafo); durante junio también en Barcelona, Zaragoza y Lisboa; y consecutivamente en Madrid, Valencia, Santander (julio), Bilbao, San Sebastián, Murcia (agosto), Coruña, Valencia, Zaragoza, Valladolid, Sevilla (septiembre), Valencia, Pamplona, Barcelona, Madrid (octubre), Vitoria, Murcia, Madrid, Alicante, Andalucía (noviembre)... Y lo hace bajo toda suerte de denominaciones y aparatos entre los que se pueden, trabajosamente y con todo tipo de reservas, identificar los sistemas de Gaumont-Demeny (Cronofotógrafo), Méliés-Reulos (Kinetógrafo), Pathé (Ecnetógrafo), Edison (Vitascopio), Paul (Animatógrafo) y, obviamente, Lumière (Cinematógrafo).

Y, en consecuencia, tras las diversas filmaciones de Promio (las once panorámicas que dan origen a la serie «Vistas Españolas»), comienzan a registrarse las primeras películas españolas filmadas gracias

a la iniciativa de algunos exhibidores que quieren presentar a su público temas locales que permitan asegurar cierta fidelidad de sus primeros espectadores a sus establecimientos en detrimento de la competencia. Sus títulos son *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, proyectada en Valencia el 23 de octubre y filmada varios días antes posiblemente por Charles Kall (probablemente porque podría ser otra película reutilizada para el caso, sin que ello aminore la importancia política de su utilización); «Siete actualidades» madrileñas presentadas el 11 de noviembre y filmadas días antes por el operador francés Beaugrand; y, finalmente, dos «vistas» valencianas y otras dos «escenas» típicas (*Baile de labradores* y *Ejecución de una paella*) filmadas por el francés Eugène Lix con la asesoría de dos pintores locales, y exhibidas en Valencia el 17 de diciembre. (Nótese que todos los operadores de este material son o parecen ser franceses...)

A partir de este momento los temas se irán repitiendo pese a que, cabe presumir, la producción de vistas y temas típicos no fuera muy abundante en los años siguientes por elementales razones económicas.

2. 1897-1910. UN PROLONGADO PIONERISMO

2.1. Caracterización general

El punto de partida y la primerísima andadura del cinema español es similar al de otros cinemas nacionales. Es decir, salvando las distancias observables entre cada caso específico —y que atañen tanto a cuestiones de desarrollo histórico como a coyunturas de evolución política, tanto a factores de progreso económico e industrial como a situaciones vinculadas a problemas de estructura social y demográfica, tanto al grado de crecimiento de su medio cultural como a las modalidades bajo las que se presentan los espectáculos populares—, cualquier cine nacional, si quiere existir más allá de la anécdota circunstancial o del episódico sucursalismo, deberá, primero, construir su espectador (o sea, capturar su mirada) convirtiéndose en hegemónico en relación con el resto de espectáculos populares con los que comparte territorio; y deberá, segundo, asegurarse la fidelidad de ese recién con-

quistado espectador articulando sus propuestas cinematográficas y filmicas (bien para superarlas, bien para reformularlas) con las tradiciones populares y culturales de la sociedad en que ese espectador crece. Desafíos que tendrá que resolver manejando y elaborando las limitaciones impuestas por las circunstancias de partida arriba señaladas, y suscitando frente a ellas respuestas (tanto organizativas e industriales como de índole textual) que no sólo neutralicen o desactiven esas restrictivas e inevitables condiciones previas, sino que incluso las transformen en la savia nutricia de su desarrollo. Y es en este sentido en el que todo cinema ha debido solventar parecidos problemas en los primeros tiempos de su existencia, sea cual sea la época o territorio en que éstos hayan tenido lugar.

En el caso de nuestro cine, sin embargo, la lentitud, cuando no parálisis, que impregna los primeros años de su devenir explica el abismal retraso evolutivo que lo va separando progresivamente de los restantes cinemas occidentales; como también justifica el interminable pionerismo que exhibe durante la inicial década del presente siglo. Estos años resultan decisivos para el porvenir del cinema español, sobre todo considerando el intenso ritmo de la producción europea por aquel entonces (con sus benefactoras consecuencias en la diversificación de temas, en el desarrollo de hallazgos estilísticos y gramaticales, en el continuado y potente crecimiento industrial, comercial y financiero de sus empresas...); producción que no tardará en ser la más imisericorde competidora del cine español.

Así, mientras los cinemas europeos (primero Francia e Inglaterra, desde 1906 Dinamarca e Italia) y, poco después, el norteamericano, van edificando auténticos imperios cinematográficos, el cinema español (barcelonés por el momento, y en muy segundo término valenciano) acumula una debilidad crónica que le hace perder casi todas las batallas que se ve obligado a mantener con la potente producción extranjera, y que termina por definirlo con las características de una pertinaz impotencia, o de una aflictiva subsidiariedad de las corrientes extranjeras más en boga; corrientes con las que, pese a todo, tampoco logra entroncar satisfactoriamente al vincularse con ellas a destiempo y de forma tan rezagada y dependiente como la que puede ser capaz de provocar su bajo ritmo de crecimiento, su retraso estructural.

Verdadero y crónico cáncer de la producción española a lo largo del dilatado periodo mudo, las razones que, *grosso modo*, explicarían

su raquitismo y endebles, su negligente y subalterno desarrollo, su perezosa y desarticulada evolución, tendrían que ver con factores tan diversos como a la postre concomitantemente desfavorables. Por un lado —y teniendo siempre en cuenta las sensibles diferencias económicas y culturales existentes entre Cataluña y el resto de España—, el cinema venía a asentarse sobre una sociedad cuyo diseño oscilaba entre la caracterización cuasi tercermundista y de facto pre-industrial de la sociedad española, y el desarrollo urbano e industrial de una Cataluña en la que, sin embargo, el universo burgués, con estar bien alejado de las tímidas y débiles burguesías del resto del país, no alcanzaba aún la potencia y expansión que desplegaba la Europa industrial y colonialista. Por otro, y en estrecha dependencia de lo anterior, el cinema no podía evitar, en tanto espectáculo y fenómeno cultural, relacionarse con las agrias disputas intercambiadas entre una mayoritaria tradición aristocrático-clerical y una minoritaria y progresista ruptura regeneradora; confrontadas ambas a su vez con la específica y singular situación catalana, que si bien participaba progresivamente del cultivado espíritu de cierta burguesía europea en cuanto a hábitos de consumo artístico, en el terreno de la producción agotaba sus esfuerzos en establecer las bases para el reencuentro con una identidad cultural e idiomática que la diferenciara —tanto como ya lo hacía en el terreno económico e industrial— del resto de España, y le permitiera un desarrollo autónomo y normalizado. Preocupaciones en cuyo marco el naciente cinema tendría, lógicamente y visto desde la perspectiva de aquellos años, un peso irrelevante. Y todo ello, según se dijo páginas atrás, en un marco de aguda crisis política, profundo atraso económico, traumático imaginario poscolonial, y acentuados desequilibrios territoriales.

En el interior de tan específicas, inestables, y conflictivas circunstancias histórico-culturales, no debe sorprender que los iniciadores del cinema español se hayan visto impedidos para abordar con la suficiente audacia y desenvoltura un muestrario temático y expresivo que, anclado en sus realidades nacionales, fuera lo suficientemente original para rivalizar con las sucesivas aportaciones europeas, tal y como supieron hacerlo las cinematografías nórdica o italiana respecto a la producción francesa o inglesa. Si a ello añadimos el que los iniciadores del cine español bien podrían ser calificados en líneas generales por su procedencia y características como simples tenderos, hijos de una pe-

queña y minúscula burguesía más comerciante que comercial, convendremos en la inevitabilidad de que los primeros años de nuestro cine sólo generasen una realidad industrial y expresiva anémica y mal dotada tanto para enfrentarse a la competencia europea como para desarrollar un camino propio desde el que conquistar no sólo a su público natural sino también a eventuales espectadores extranjeros.

Todo lo anteriormente indicado aconseja prolongar la etapa pionera del cine español, y ello no sin desplegar cierto optimismo, hasta 1910 inclusive. En ese dilatado periodo de catorce años, y sobre todo desde 1905, se encuentran ya los gérmenes e incluso algunos desarrollos de lo que va a ser, para mal o para bien, nuestro cine a partir de esa fecha. Es en esos años cuando comienza a acumularse el mínimo capital imprescindible para afrontar la creación de rudimentarias empresas productoras, cuya financiación se origina bien a través del no por precario menos real desarrollo de la producción de actualidades o documentales, bien mediante los beneficios de la distribución o exhibición de films extranjeros. Es en esos años cuando España, y sobre todo Cataluña, se va configurando como un importante mercado consumidor para la producción europea hasta el punto de que ya en febrero de 1906 Pathé dispone de sucursal abierta en Barcelona (Meliés y Gaumont desde 1907). También es en esos años cuando las empresas productoras empiezan a tantear temas cuyo desarrollo configurará la fisonomía genérica de los siguientes años: el melodrama folclórico o populista (Cuesta desde 1906), la zarzuela (Chomón/Fuster desde 1910), el film histórico (Macaya/Marro desde 1905), la escena cómica (Gelabert desde 1897), el drama rural contemporáneo (Films Barcelona desde 1907), el drama romántico (Hispano Films desde 1908)... Y, de igual forma, esos tiempos conocen por vez primera la contratación de grandes figuras de la escena teatral para su actuación en la pantalla (Films Barcelona desde 1907); el surgimiento de decorados corpóreos sustituyendo a, o compartiendo, los telones pintados (Cuesta desde 1906); la ampliación del metraje de cada film (Hispano Films desde 1910); o la aparición de un fenómeno que no será infrecuente a lo largo de los años venideros: la emigración laboral de los más capaces (Chomón desde 1905). Y, por último, es también entonces cuando aparece entre nosotros la prensa cinematográfica especializada: señaladamente la revista *Arte y Cinematografía*, fundada en 1910, año en que también aparecieron un par más de cabeceras menores.

2.2. La función del documental y del reportaje. Primeras productoras

Una anémica cinematografía cuyo censo de ficciones se elevaba en los primeros días de 1905 y según todos los indicios a la exigua cifra de dos escenas cómicas y cuatro piezas de trucos —considérese, no obstante y por mera precaución, que futuras investigaciones quizá podrían engrosar esa cifra; aunque mucho me temo que no de manera significativa—, y cuya posterior evolución, por lo que se refiere a films de «asunto», se desarrollaría a lo largo del resto de la década bajo el signo de un discurrir asmático, sólo podía ir creando las bases de su crecimiento mediante el cine documental y de actualidades. Realizar esta clase de películas no requería infraestructura industrial significativa (sólo disponer de tomavistas, celuloide y laboratorio) ni inversión financiera alguna, pero podía exhibirse reiteradamente e, incluso, en función del tema, su actualidad, o su interés internacional, exportarse a Europa o América. Así, tanto pintorescas escenas locales o «panoramas» turísticos como reportajes sobre la actualidad política o la guerra de África, cumplían una triple y no desdeñable función: asegurar una mínima presencia autóctona en las pantallas nacionales; posibilitar una embrionaria tesorería, mediante su distribución o venta al extranjero, a las nacientes empresas productoras; y formar un mínimo elenco de operadores cinematográficos (que en su mayoría procedían del campo de la fotografía estática), técnica y profesionalmente eficaces, que aseguraran cuando menos la visibilidad de los films de argumento que con paulatina regularidad comenzaban a realizarse. Estos documentales y reportajes, salvo en los casos en que fueran producidos por sus propios operadores, se financiaban y filmaban a requerimiento de empresas exhibidoras necesitadas de una cuota razonablemente mínima de material autóctono. La progresiva simbiosis entre unos y otros dio lugar a la formación de pequeñas casas productoras que no tardarían, aun sin abandonar ese aval para la supervivencia que constituían las filmaciones documentales, en abordar la realización de películas «de asunto». Repasemos los casos más significativos.

Entre los operadores de primera hora destaca Fructuos Gelabert, inaugural pionero de nuestro cine, activo desde 1897, en que realiza su primer film argumental: *Riña en un café*. Habilidadoso ebanista y posterior aficionado a la fotografía —por lo que no tardaría en construir él



Riña en un café (Fructuós Gelabert; reconstrucción del propio autor, 1954).

mismo cámaras fotográficas—, fabricó su propio tomavistas, desenvolviéndose desde entonces como operador, director y productor; y también como ocasional empresario, instalador de cinemas y, desde 1899, técnico en mantenimiento de aparatos cinematográficos. Sus documentales, alejados de la conflictividad reinante y rodados en no pocas ocasiones aprovechando sus desplazamientos profesionales como técnico, compusieron un atractivo y apacible muestrario de panoramas turísticos y pasajes folclóricos.

Mientras tanto, en el otoño de 1902, se crearía la Sala Diorama, que al año siguiente comenzaría a proyectar películas, primero, y a instalar salas de proyección, fabricar utillaje cinematográfico, y a establecer un laboratorio de revelado, después. Para ocuparse de tales menesteres fue lógicamente contratado Gelabert. Y como natural derivación posterior de la Empresa Diorama no tardará en constituirse Films Barcelona (1906-1913), cuyas producciones documentales y argumentales (éstas frecuentemente en colaboración) fueron realizadas hasta 1910 por Gelabert.

Poco más tarde Ricard Baños, quien aprendió rudimentos fotográficos con su hermano mayor, viajó a París para perfeccionar su dominio técnico en la empresa Gaumont, y regresó a Barcelona en 1905 y en compañía de Alice Guy para rodar números de zarzuela con destino al catálogo del sistema sonoro de Gaumont. Operador, director y productor, espíritu abierto a la realidad circundante, rodó desde «vistas naturales» tanto españolas como extranjeras, hasta una amplia serie de reportajes sobre la guerra de África que haría la fortuna de su productora, la Hispano Films, de la que en breve hablaremos con más detalle.

Llamativo aparece el caso del valenciano Ángel García Cardona, puesto que en su figura confluyen actividades simultáneas de operador y exhibidor. García, a partir de su acreditada labor como fotógrafo, abre un salón de proyecciones con laboratorio en 1899, rodando numerosos reportajes para nutrir sus sesiones, que se veía obligado a combinar con otros espectáculos escénicos. Hasta 1900 filma numerosas películas, pero en 1901 ya se ha visto obligado a cerrar su salón reduciendo significativamente su actividad filmadora.

Paralelamente, Antonio Cuesta Gómez, avisado comerciante en artículos de droguería, fue añadiendo secciones a su establecimiento (venta de material fono y fotográfico, laboratorios de revelado e impresión de cilindros), lo que le llevó a mantener una estrecha relación con García, por lo que no tardará en inaugurar (1904) una sección cinematográfica en su local. La buena marcha del negocio hizo que Cuesta comenzara a producir reportajes encargando las filmaciones a Ángel García. Y desde que a principios de agosto de 1905 hace su aparición el primer título del singular tándem, Cuesta y García Cardona, junto a filmaciones de acontecimientos sociales relevantes dotadas de toques purificadoramente realistas, se entregan a filmar y almacenar con un ritmo casi frenético corrida de toros tras corrida de toros, faena tras faena, hasta el punto de reunir tan voluminoso archivo como para poder organizar con sus fondos y a voluntad del cliente la exhibición de cualquier hipotético festejo taurino con los diestros deseados o las faenas apetecidas. Ni qué decir tiene que Cuesta se convirtió con ventaja en el primer exportador cinematográfico del país durante el periodo que estamos considerando.

Curioso es también, a su vez, el caso del fotógrafo Narcís Cuyás, que, reclamado por los distribuidores Cabot i Puig y Verdaguer Mota

(que distribuía seriales franceses desde 1908), inicia, en 1910 y bajo la marca Iris Films, una incontenible producción (diez títulos) de ambiciosos dramas basados en autores de prosapia (Cervantes, el Duque de Rivas, Guimerá, Víctor Balaguer), interpretados por actores teatrales de alcurnia, y sin guardarse las espaldas con los socorridos reportajes y documentales. El peculiar resultado de lo que pareció ser una brutal, suicida e imposible aclimatación del Film d'art francés entre nosotros ya puede suponerse: interrupción de las filmaciones a comienzos de 1911, licenciamiento de Cuyás, separación de los socios fundadores y reorganización de la empresa por parte de Cabot i Puig, quien con este nombre comienza a producir numerosos documentales —que, a buen seguro, lograrían sanear las finanzas de la empresa tras la anterior experiencia— filmados por Gelabert (que, como vimos, había abandonado Films Barcelona en 1910).

Singular y extraordinaria resulta, por último, la decisiva cadena formada por Chomón, Marro, Macaya, Baños y Fuster, por lo que nos ocuparemos de ella con más detalle.

2.3. Primeros argumentos

Como se ve, el inicio entre nosotros de la producción cinematográfica es el fruto de la convergencia comercial entre operadores, exhibidores, importadores e instaladores, lo que explica la relativa debilidad de las nuevas empresas productoras que, faltas del suficiente apoyo por parte del capital financiero o industrial, encuentran, en el mejor de los casos (aquellas firmas que consolidan su actividad durante más tiempo: Cuesta e Hispano Films) su necesario margen de maniobra en los éxitos cosechados por su producción documental.

Todo este conjunto de productoras es quien inaugura en Barcelona o Valencia la realización de films de argumento a partir de ciertos géneros bien definidos: en primer lugar, el film cómico. Si, como tantas veces se ha dicho a lo largo de estas líneas, el documental o el reportaje de actualidad opera como fuente de financiación industrial de las empresas, otro tanto puede decirse del film cómico, género que durante estos años aparece frecuentemente a consecuencia de su baratura, su factible improvisación, y su profundo entronque con un público popular acostumbrado al chiste escénico engendrado en el saine-

te teatral o en el espectáculo de variedades. Además, aunque también cumpla fines de capitalización empresarial, la utilidad del film cómico exhibe un más vasto alcance que la del film documental, ya que, al tratarse en su caso de ficciones, éstas empujan su público natural a familiarizarse con temas locales, rostros autóctonos o fisonomías urbanas reconocibles, abriendo así camino a otros géneros de ficción. De forma y manera que el género es cultivado por Gelabert, iniciador del mismo en 1897, en, por ejemplo, *Los Kikos* (1906) para Films Barcelona; Chomón, en *Se da de comer* (1905) para Macaya y Marro, o *Un portero modelo* (1910) para Chomón y Fuster; Albert Marro y Ricard Baños en *Los polvos del rata* (1909) para Hispano Films. Por el contrario, quizá no resulte ajeno a la efímera vida de Iris Films el hecho de que no cultivara ni el film cómico ni el documental.

Junto a ello, desde 1906, comienza a establecerse el film dramático inspirado en general por exitosos dramas escénicos. Particular interés reviste en este terreno la actividad de Gelabert, quien en 1907 y 1908 lleva a la pantalla para Films Barcelona los dramas de Ángel Guimerá *Tierra baja* y *María Rosa*, este último co-dirigido con Joan M. Codina. Considerando que la obra de Guimerá entroncaba con las aspiraciones populares de su momento, contribuyendo a crear una mitología artística cuasi proletaria (similarmente a lo que ocurría fuera de Cataluña con la obra de Dicenta), la decisión de Gelabert —o quizá del gerente de la empresa, José M^a Bosch, o de Joan M. Codina— de vincular el nuevo espectáculo popular por excelencia con una tradición cultural que no procediera tan sólo de corrientes burguesas o aristocratizantes aparece en toda su oportunidad. Pese a ello y contradiciéndose elocuentemente, Gelabert frecuentó después el drama de origen decimonónico más o menos neorromántico (*Guzmán el Bueno*, 1909, para Films Barcelona), tal y como antes habían comenzado a hacerlo para Hispano Films Albert Marro y Ricard Baños (*Don Juan Tenorio*, 1908, y *Locura de amor*, 1909).

No obstante, será el propio Marro (y Baños) quien abordará en 1910 la filmación de una película, *Don Juan de Serrallonga*, que alejándose de los dramones recientemente practicados supondría una tentativa de acercamiento a ciertas fuentes de la literatura popular, el folletín de aventuras o «romance de cordel», con el objetivo de atraer a un público popular en verdad remiso a los grandes gestos del drama en verso; operación justificable máxime cuando los públicos burgueses no pare-



Don Juan de Serrallonga (Albert Marro, 1910).

cían muy dispuestos a consumir las versiones cinematográficas (ínfimas, según ellos) de su propio espectáculo escénico, por mucho que en la pantalla aparecieran las figuras de los astros del escenario, calamitosa tendencia también iniciada por Gelabert (*Tierra baja* fue interpretada por una compañía teatral) y desplegada *ad nauseam* por Iris Films.

En esta dinámica de búsqueda de los géneros más aptos para el consumo de públicos populares —búsqueda fatal e inevitablemente tardía en relación con el desarrollo de un cine, el europeo, que ya era devorado con regularidad en los cinematógrafos españoles—, ciertas empresas iniciaron su declive (Films Barcelona, que se mantuvo, y no sin esfuerzo, hasta 1913 con sólo unos exiguos asuntos cómicos y algún solitario melodrama; Iris Films, que en 1911 había finalizado sus actividades asfixiada por la guardarropía...), mientras otras empresas consiguieron prolongar su labor durante la siguiente década, en particular la Hispano Films, que desarrolló una producción diversificada en asuntos cómicos y dramático populares, alternándolos más tarde con films de aventuras y seriales.

La otra productora que mantuvo un regular aunque poco intenso ritmo de producción (hasta 1914) fue la valenciana Cuesta, quien ya a finales de 1906 encontró un camino de desarrollo de cine popular de cuyas lecciones, a buen seguro, tomarían nota no sólo los hombres de la Hispano, sino también Joan M. Codina. Desde la filmación del notable *El ciego de la aldea* (García Cardona, 1906), la productora valenciana acomete la realización de un conjunto de melodramas populistas realizados, quizá bajo lo más valioso de la influencia francesa, con un sentido realista, ingenuo y oxigenado (y no sólo por la abundancia de atractivos exteriores) que aseguraba una rápida conexión con los públicos humildes a quienes se destinaba. Sus primeras películas se inspiran en aleluyas y cuentos populares, y antes recrean ambientes y tradiciones castizos, que pergeñan adaptaciones más o menos literales de un material de partida que se quiere culto o burgués, confeccionando, a la postre, un romance de ciego filmado. Esos melodramas fueron sufriendo una sutil y enriquecedora evolución mediante la que se incorporaron a su desarrollo genuinos elementos costumbristas (*La lucha por la divisa*, 1911), o aspectos inspirados en leyendas románticas de sabor andaluz y folclorista (*Los siete niños de Écija*, 1911-1912). Estos últimos films, desplazado por causas desconocidas Ángel García, fueron realizados con un sorprendente instinto popular por Joan M. Codina, personaje que hasta la fecha era el representante comercial de la casa en Barcelona, y que a iniciativa del gerente de Films Barcelona había codirigido el film *María Rosa* con Gelabert, al que finalmente acabaría desplazando de esa productora.

2.4. Chomón, Marro, Macaya, Baños, Fuster

Las decisivas figuras de Segundo de Chomón y Albert Marro constituyen —junto a las discontinuas aportaciones de Gelabert— los pilares sobre los que se asentará, en los primeros años del siglo, el preliminar armazón industrial y expresivo del naciente cine español. Vayamos por partes.

Hijo de médico militar, aficionado a la fotografía, dotado de una extraordinaria habilidad manual y no poca perspicacia, y habiendo cursado estudios de enseñanza secundaria (lo que no era poco en una época en que más de la mitad de la población española era analfabe-

ta), Segundo de Chomón llega a París a mediados de la última década del pasado siglo (hay razones, aunque no concluyentes, para situar la fecha en 1895); y lo hace buscando los oxigenados horizontes que le niega la fatalidad de haber nacido en el atrasado y semifeudal Teruel de 1871, y ejercer allí de escribiente. Sin embargo, no parece que haga otra cosa por París que dar tumbos —su oficio no pareciera el más adecuado para un emigrante— y tener amores con una actriz de teatro y variedades de segunda fila, amores cuyas consecuencias aumentan sus agobios económicos (se verá convertido en padre en enero de 1897), por lo que semanas más tarde abandona París, dejando allí al bebé y a la madre, para alistarse como voluntario en el ejército español con destino a Cuba, donde sentará bien remunerada plaza como escribiente y delineante hasta su repatriación en enero de 1899.

Mientras esto último ocurre, Julianne Mathieu, su compañera, comienza a trabajar en el taller de coloreado manual de películas que ha organizado Georges Méliès —actividad sin duda más lucrativa que la interpretación de papeles de reparto en giras teatrales provincianas— lo que le permite observar la progresiva importancia industrial que está adquiriendo el cinema. A la vista de ello, y aprovechando su creciente prestigio en los talleres de Méliès, la mujer no tardará en reintegrar al núcleo familiar parisino a un Chomón ya licenciado de sus compromisos militares (octubre de 1899), introduciéndole profesionalmente en el taller de coloreado donde ella trabaja.

El largo año que pasa en ese taller le sirve a Chomón para perfeccionar sus conocimientos de fotografía, familiarizarse con los procedimientos de filmación, conocer las técnicas de trucaje, dominar los sistemas de coloreado de películas, y maquinar invenciones que agilicen y aceleren esos procesos de iluminación. Y también le sirve para ir tomando contactos con los patronos de la cinematografía francesa y para ir aprendiendo su funcionamiento industrial. Y con tal acervo de útiles conocimientos y relaciones vuelve su mirada hacia una Barcelona cuya práctica virginidad en el campo de la producción cinematográfica sugiere prometedoras expectativas profesionales.

Aunque de familia más acomodada también era hijo de militar (comandante del ejército español en Filipinas) y también tenía raíces aragonesas Albert Marro. Y al igual que Chomón poseía estudios de enseñanza secundaria y similar espíritu inquieto y cosmopolita, por lo que no es de extrañar que 1897 concluya encontrándole como em-



Albert Marro

presario ambulante de una barraca donde ofrecía variedades y cinema. Tal empresa había sido creada por Marro con cierta suma de capital que le había proporcionado su madre para que pudiera huir de un poco estimulante futuro como oficinista en cualquier industria. Y en los tres años que este insólito feriante —no era usual que los primitivos buhoneros de sombras iluminadas se manejaran en francés e inglés y fueran elegantes, cultos y educados— ejerció de trotamundos por el territorio catalán acumuló suficiente dinero como para hacerse con una confortable y acreditada instalación fija en Barcelona. Y es allí cuando en 1901 recibe la visita de Chomón.

Ignoramos si esta visita fue lógica consecuencia de las prospecciones que Chomón habría hecho en el aún débil mundo cinematográfico barcelonés, o si también influyeron en ella las afinidades perceptibles entre ambos personajes. La cuestión es que en esa y sucesivas visitas Chomón persuadió a Marro de la conveniencia de poner en pie una mínima y primaria estructura de producción a la que él aportaría una cámara tomavistas que había adquirido en París, y Marro la disponibilidad monetaria proveniente de su actividad como exhibidor. Esta estructura debería permitir la realización de «vistas panorámicas» que podrían ser vendidas a Pathé. Así, durante 1901 filmaron cuatro «vistas» (de las que haya constancia, aunque nada asegura que no fueran más) al tiempo que Chomón iba y venía entre París y Barcelona. El alentador resultado obtenido por estas preliminares actividades acabó de convencer a Marro, quien ya en las primeras semanas de 1902 (o quizá en los momentos finales de 1901) había logrado la incorporación al proyecto de un benévolo socio capitalista, Luis Macaya, constituyéndose entonces formalmente la primera productora española de que tenemos noticia: Macaya y Marro.

Al mismo tiempo, y desde su intermitente observatorio parisino, Chomón no dejaba de percibir la irreversible importancia que la industria cinematográfica estaba llamada a adquirir en el mundo del espectáculo; como, por otra parte, su mujer gozaba de un asentado prestigio en el sector del coloreado e iluminación de películas, y como, además, sus fluidas relaciones con Marro le aseguraban cierta continuidad profesional entre nosotros, Chomón decide establecerse en Barcelona, donde casi todo sigue por hacer y nadie puede competir con él. De modo que en la primavera de 1902 Chomón abre en Barcelona un taller de coloreado cuya dirección comparte

con su esposa y para el que pretende lograr encargos de la francesa Pathé.

Es, pues, 1902 el año en que comienzan a observarse algunos pequeños pero significativos hechos que apuntan hacia el inicio de una mínima infraestructura industrial cinematográfica. Por una parte, Macaya y Marro, con el concurso de Chomón —Chomón era el responsable de fotografía y trucajes; Marro se ocupaba de seleccionar temas y argumentos y de impresionar con Macaya aquellas «vistas panorámicas» cuyo rodaje aburría al turolense—, siguen filmando con irregular ritmo un conjunto de películas cuyo volumen y títulos ignoramos, aunque haya quedado constancia de la realización por un Chomón recién instalado en Barcelona (en mayo) de un atractivo *Choque de trenes* que combinaba maquetas e imagen real, y aunque también quepa suponer razonablemente la existencia de diversas «vistas».

Por otra, Chomón intenta obtener regularmente encargos de Pathé con los que ocupar las instalaciones de su taller de coloreado, propósito no desprovisto de dificultades económicas ya que no parece muy razonable para una empresa de la envergadura de Pathé y en términos de rentabilidad mandar lotes de películas a centenares de kilómetros de distancia en interminables viajes de ida y vuelta (con los inherentes riesgos de pérdida o deterioro de los envíos) cuando en París se dispone de talleres suficientemente acreditados. No puede caber la menor duda de que Chomón pondría en juego todas sus relaciones y el prestigio que hubiera podido acumular para obtener estos problemáticos encargos, que sólo tendrían sentido si la credibilidad de su taller y la calidad de su trabajo superaran todo pronóstico por favorable que fuera. Este proceso no debió desarrollarse al resguardo de reticencias por parte de los responsables de Pathé —resulta elocuente al respecto la correspondencia que sobre el particular facilita Tharrats (cuyo libro supone un antes y un después en los estudios sobre Chomón)—, pero lo cierto es que ya en enero de 1903 la calidad de su trabajo es tan incuestionable que no sólo se le permite expresamente saltarse a la torea las indicaciones cromáticas de origen y colorear según su criterio, sino aumentar unilateralmente su estipendio en un 50%.

Desde 1903 asistiremos, pues, a la consolidación de los convergentes afanes de Chomón y Marro. Por una parte, el taller de Chomón alcanza una bien ganada reputación tanto en las numerosas tareas de iluminado que emprende como en la confección de rótulos y

adornos gráficos para los intertítulos, durante cuya ejecución acabará descubriendo la técnica del «paso de manivela», procedimiento que no tardará en aplicar a la creación de un efecto que reste monotonía y confiera vivacidad a los rótulos, y que llamará «letras enredadas». Por otra, la empresa Macaya y Marro asienta progresivamente una cautelosa política productora: algún film de trucos, algún asunto cómico, reportajes y vistas. Y la paulatina solvencia de una y el crédito profesional del otro que, no lo olvidemos, trabaja también para aquélla, coadyuvan a que mediante un viaje de Marro a París la empresa se haga finalmente con la representación del material Pathé para la península, anudándose así el círculo de lo que no es otra cosa que una perspicaz operación empresarial: un reducido capital inicial (los negocios de exhibición de Marro y las colaboraciones materiales de Chomón), más una moderada aportación de nuevo capital (Macaya), más los beneficios obtenidos por la explotación y venta de «vistas panorámicas» y otros pequeños films cómicos o de trucos, más la concesión del material de una potentísima empresa extranjera, facilitan la necesaria tesorería para, pese a las precarias redes de una exhibición que se apoya con frecuencia en empresarios ambulantes, mantener un volumen de producción no por presumiblemente limitado menos real.

Lamentablemente casi no queda rastro de las películas realizadas por la fructífera confluencia de Macaya y Marro y Chomón. Tan sólo han llegado hasta nosotros aisladas referencias de algunas obras significativas dudosamente fechadas y mal documentadas entre las que se cuentan: *Los guapos del parque* (1904, aunque quizá debería datarse a finales de 1903), asunto cómico que excede el chiste escénico filmado para convertirse en un sainete (quizá el primero de nuestro cine) que concluye inmerso en la variante cómica del «film de persecuciones»; la película de trucos *Pulgarcito* (1904) y las más complejas *Gulliver en el país de los gigantes* y *Juanito el forzado* (ambas de 1905), donde utiliza sobreimpresiones con personajes de distinto tamaño; la reconstrucción histórica *Los sitios de Zaragoza* (1905), dotada de maquetas y efectos pirotécnicos sobreimpresionados... Lo que sí podemos suponer, no obstante, es que prácticamente hasta 1905 la producción se orientaría fundamentalmente, y al igual que en el resto de las nacientes empresas de la época, hacia los reportajes, asuntos cómicos, o sencillas piezas de trucos por obvias razones de baratura; y que la realización de asuntos técnicamente más complejos y económicamente más onero-

sos —películas fantásticas como *Gulliver* o *Juanito el forzado*— debieron esperar hasta bien entrado 1905, con una empresa sólidamente cimentada que permitiera los dispendios que en comparación con los elementales films precedentes exigía la realización de tales películas.

Sin embargo, a principios del otoño de 1905 tan bien avenido equipo comenzó a resquebrajarse. Por un lado, Luis Macaya había muerto y sus herederos se mantenían en la empresa con no pocas reticencias; por otro, Chomón cancelaba sus actividades barcelonesas ya que, a la vista de su elevada competencia profesional, Pathé había requerido sus servicios para que no sólo se responsabilizara en calidad de argumentista, director de escena y fotografía, y ejecutor de trucajes, de la realización de «fantasmagorías» (películas de hadas, trucos, magias, transformaciones y sorpresas) que pudieran competir satisfactoriamente con la producción Méliès, sino para que también colaborara como fotógrafo en obras de otros directores; y por si fuera poco, y a la vista de la importancia que estaba adquiriendo el mercado cinematográfico español, Pathé decide inaugurar sucursal en Barcelona (febrero de 1906) retirándole por tanto la representación comercial a Macaya y Marro.

Pese a ello, la sociedad Macaya y Marro, sin el concurso directo de Chomón, mantendría una ralentizada actividad durante 1906, año en que Marro incorpora a la empresa un par de nuevos socios. Pero como éstos no desembolsaban el capital previsto y los herederos de Macaya abandonan el proyecto, Marro liquida la firma, se asocia con los hermanos Baños y, tras rodar algunos reportajes, forman una nueva empresa en la que Marro es socio mayoritario: Hispano Films (1907); empresa que consume su primer año de vida rodando fundamentalmente reportajes y documentales con los que consolidar los recursos financieros que le permitirán iniciar en 1908 y con la notable *Don Juan Tenorio* su brillante trayectoria como productora de films «de asunto».

Trayectoria apoyada en la construcción de unos relativamente bien equipados estudios de rodaje, en la existencia de unos eficaces laboratorios que además de ocuparse de los propios trabajos de la Hispano Films realizan todo tipo de encargos ajenos (rotulado de películas extranjeras, positivado de copias para exhibidores), en la filmación de abundantes documentales diseñados con un saludable criterio cosmopolita (fotografiados por Marro o Baños más de 25 entre 1908 y 1909), en la edición discontinua de actualidades que incluyen prove-

chosos materiales de nuestras campañas bélicas en África, en el rodaje de películas para terceros, y en una equilibrada política de producción que oscila entre dramas neorrománticos y asuntos cómicos. Así, antes de que acabe la primera década del siglo, Hispano Films ya es una sólida empresa productora en el sentido en que hoy entendemos el término.

Pero volvamos a Chomón. Cuando parte hacia París el conjunto de sus aportaciones al cine español de la primera hora, máxime teniendo en cuenta su bajo nivel de desarrollo, no es, según hemos visto, en absoluto desdeñable, aunque en algunas de ellas no debamos olvidar el papel jugado por Marro. Como tampoco resultará baladí su trabajo en los Estudios Pathé: en 51 meses realiza no menos de noventa películas —casi siempre «fantasmagorías»—, construye cámaras especiales, desarrolla la técnica del dibujo animado, inventa las películas protagonizadas por muñecos, idea primitivos «travellings» que hace funcionar como elemento antes expresivo que técnico, pone a punto el sistema cromático Pathécolor...

Sin embargo, a finales de 1909 ya parece una evidencia industrial que la «fantasmagoría» como género tiene los días contados (de hecho su decadencia ya es perceptible desde mediados del año anterior). Y tan es así que Méliès, el mayor competidor en este terreno de Pathé, ha reducido su producción hasta el crítico extremo de que en 1911 será absorbido por éste. Ante tales perspectivas, Pathé, que sólo necesita satisfacer una residual demanda de films fantásticos y de trucos y que dispone para ello del abundante volumen de títulos de ese género que le ha proporcionado Chomón en 1908 y 1909, decide, en buen capitalista, cancelar el contrato que liga al turoense con sus Estudios y que concluye al término del año 1909, por lo que Chomón regresa a Barcelona en la poco novedosa situación de tener muchas ideas y ningún capital para llevarlas a cabo.

No tarda, pese a todo, en convencer a un distribuidor y exhibidor activo desde comienzos de siglo, Joan Fuster Garí, de la oportunidad de emprender un programa de realizaciones orientado por los criterios industriales y casi seriados que inspiran la producción Pathé. El prestigio de Chomón, su experiencia de años en ese emporio industrial que es el cine francés, y sus contactos con Pathé, le proporcionan de cara a Fuster una credibilidad que se engrana suavemente con el indiscutible hecho de que el cinema también es un espectáculo que ma-

nifiesta visible crecimiento entre nosotros. De manera que a finales de febrero de 1910 se funda la razón social Chomón y Fuster cuya primera y lógica providencia será edificar unos estudios de rodaje.

La experiencia de la entidad va a conocer un desarrollo inesperado y radicalmente problemático. Por una parte, Chomón, como director artístico de la firma, pone en marcha un incontinente programa de producción —veintiuna películas en cuatro meses!— que ni la densidad de las todavía muy desequilibradas territorialmente redes de exhibición del país, ni el todavía moderado consumo de productos cinematográficos allá donde más arraigado se encuentra el nuevo hábito, está en condiciones de absorber, por lo que la amortización de las inversiones puede considerarse casi inexistente. Por la otra, y pese a las optimistas previsiones de Chomón, el material producido resulta inexportable (sólo dos de las veintiuna películas son adquiridas por Pathé) ante la estupefacta desesperación de Fuster.

Perdidas o no disponibles tales películas no estamos en condiciones de especular sobre su calidad o su adecuación al mercado, aunque pueda razonablemente sospecharse de la idoneidad para la tarea de un Chomón que lleva más de cuatro años realizando «fantasmagorías» y del que cabe pensar no tiene mucha soltura en abordar el film dramático o el sainete. Porque no parece que sea responsable del fiasco la política productora diseñada por Chomón con no poca perspicacia y cuyo único problema empresarial sería su inadecuada intensidad de ejecución. Tal política incluyó el rodaje de siete zarzuelas (el material sainetesco de base), siete melodramas, tres películas cómicas, dos fantasmagorías, y dos dramas históricos. O sea, salvados los problemas de su inapropiado frenesí filmador y el consiguiente bloqueo de las amortizaciones, se trata de un inteligente programa que tiene en cuenta tanto el tipo de cine que están cultivando con más reposo otras empresas españolas y que se vincula a segmentos del cine francés popularizado entre nosotros, como aquellos aspectos de nuestra cultura sólidamente implantados en el gusto y el imaginario popular.

Como sea, urgido por su cada vez más contrariado socio, Chomón debe dirigirse a la sucursal barcelonesa de Pathé para conseguir un acuerdo de preventa o distribución con la empresa parisina que pueda proporcionarle tanto cierta liquidez bajo la forma de crédito anticipado como cierta capacidad exportadora a través de las estructuras de la empresa francesa, y así proseguir la actividad de Chomón y

Fuster. El contrato, escandalosamente leonino, que finalmente sólo rubrican Chomón y Garnier (representante barcelonés de Pathé), merece subrayarse por la cláusula en la que se precisa que se le pagará a Chomón por «película aceptada y editada», y que sobre ello decidirá «Garnier o el mandatario de éste». Suponemos que no poco humillado y necesariamente limitado en su iniciativa creadora —si quiere trabajar para Pathé debe prescindir de las zarzuelas— Chomón y Fuster inicia una nueva y esperanzadora etapa lastrada, no obstante, por un sorprendentemente reiterado desenfreno filmador quizá necesario, por otra parte, para acelerar la hasta ese momento remisa amortización. En efecto, en poco más de cuatro meses vuelven a filmarse dieciséis títulos (ocho melodramas, cinco comedias y tres fantasmagorías) de los que, todo parece indicarlo, sólo dos son «aceptados» por los esquivos responsables de Pathé, con lo que el déficit de la firma barcelonesa alcanza profundidades abisales. Ante tal aterrador balance un ya irremediablemente indignado Fuster rompe con Chomón en noviembre de 1910 quedándose con el Estudio como garantía a sus ruinosas inversiones y dejando al turolense con un grave compromiso incumplido con Pathé.

Ignoramos qué gestiones harían sus amigos de la empresa francesa, o qué alternativas arbitraría el representante barcelonés de aquélla para mitigar el desastre sin paliativos en que se vio inmerso el desolado e imprevisor Chomón. Lo cierto es que a partir de febrero de 1911 vióse obligado a ejercer una fastidiosa itinerancia para filmar documentales con destino a la casa francesa y así ir enjugando su deuda. Y que a partir del verano, y bajo la égida de Garnier, Pathé creó en Barcelona la Ibérico como tardío componente de la red de empresas asociadas que había ido impulsando años atrás por todo el mundo, firma a cuyo frente situó a un capitidisminuido Chomón en funciones de penitente realizador asalariado, y bajo la estrecha supervisión de sus patronos. Los films para Ibérico que Chomón rodó en hábito de disciplinado funcionario se diseñaron con la mirada puesta en las necesidades de Pathé: once obras rodadas a lo largo de siete meses y pertenecientes a las distintas variantes del ya más que residual género de la «fantasmagoría», en donde Chomón vio limitado su campo de maniobra respecto a lo que, en el mismo género, había hecho años antes, y cuya única excepción sería una juguetona película interpretada por el genial cómico André Deed, «Toribio», aprovechando una gira teatral por Barcelona.

Por fortuna, de tal purgatorio le sacará en la primavera de 1912 la turinesa Itala Films, que le ofrece un providencial contrato para incorporarse a la industria italiana, a la que aportará brillantes servicios, siendo particularmente recordados sus celeberrimos hallazgos visuales de *Cabiria* (1914). Chomón nunca volverá a España.

2.5. *Madrid no existe*

Mientras todo lo anterior sucedía en Madrid no pasaba nada, dicho sea en términos cinematográficos. La razón era tan simple como sorprendente: no había público para el nuevo espectáculo.

Durante los primeros años de implantación del cinema, como sucedía por doquier, las «salas» de exhibición eran simples barracones, mejor o peor instalados, y los diversos públicos acudían a su interior llevados por la curiosidad. Pero ya durante los primeros años del siglo los empresarios fueron observando con no poca alarma el progresivo descenso del número de espectadores y cómo los pocos que se iban manteniendo procedían de las capas sociales con menores recursos económicos. Ante tal situación, que en Madrid llegó a ser particularmente inquietante hacia 1903, los exhibidores comenzaron un proceso destinado a ampliar el número de instalaciones fijas (es decir, a edificar salas estables y dotadas de mayores comodidades), y a mejorar sus servicios, con el fin de alejar de sus posibles espectadores la irregular imagen de la barraca provisional y del feriante trotamundos; este proceso tampoco fue muy distinto al que ocurría por otros territorios peninsulares. La diferencia estribó en que mientras en otras zonas, sobre todo Cataluña, Aragón y País Valenciano, el procedimiento arbitrado generó efectos beneficiosos, en Madrid no dejó sentir resultado palpable alguno; de forma que pocos años más tarde, entre 1906 y 1909, la exhibición cinematográfica madrileña atravesaba un momento tan crítico que los empresarios de salones dedicados al cinema debieron reconvertir su negocio inyectándole diversos espectáculos de variedades, con lo que la situación no pudo ser más paradójica: si en los primeros tiempos del cinema se alternaba la presentación de películas con algún que otro número de variedades, el proceso se había invertido ahora y bajo la denominación «fin de fiesta» se exhibían todo tipo de espectáculos escénicos (variedades, entremeses cómicos, circo

y fieras, sainetes, género chico) amenizados con alguna que otra película en guerrilla, quizá para justificar la denominación del local. De modo y manera que ya en el verano de 1907 la prensa madrileña podía aludir al fin de los cines y a la «homeopatía escénica» que en ellos se producía, y a finales de 1908 certificar resueltamente la existencia de los «ex-cines» (léase a «Alejandro Miquis» —Anselmo González— el 13 de junio de 1907, y a «Andrenio» —Eduardo Gómez de Baquero— el 17 de diciembre de 1908, respectivamente, en el semanario *Nuevo Mundo*).

Tan anómala situación se entiende considerando la composición social madrileña. Si, como se dijo más atrás, la burguesía catalana, más desarrollada y europeísta, no dejaba de manifestar ciertas reticencias frente al cinema, qué podría esperarse de una burguesía, la madrileña, destilada de las capas funcionariales y burocráticas de la capital del reino y que debía su estatus a la frondosa presencia de la corte alfonsina; de una burguesía que confraternizaba con la aristocracia borbónica y cuya expresión cultural más avanzada era la práctica de la bohemia. Tal situación veíase agravada además por el escaso peso específico que distinguía al proletariado de Madrid (y que en Cataluña componía el público natural del cinema), ciudad cuyas clases populares se veían nutridas por una pequeña burguesía empobrecida y poco numerosa, por trabajadores dispersos en empresas de dimensiones reducidas o por frágiles comerciantes de barrios populares.

Por otra parte, en pocos lugares como en Madrid se encontraba tan bien implantado el género chico, el sainete, la zarzuela, el espectáculo taurino; hasta el punto de que algunas de estas formas culturales bien podían ser tildadas como genuinamente madrileñas. Su extensión y arraigo evitó que fueran desplazadas por el emergente cinematógrafo, y el espectador madrileño gustaba más de aquellas formas de ocio y expansión que los naturales de otros lugares. El cinema constituía en Madrid una realidad subordinada a otras diversiones populares.

Por si todo ello fuera poco, las salas cinematográficas madrileñas habían acumulado un descrédito del que no les era fácil desprenderse. Situados los locales en el centro de la ciudad, los estrepitosos orquestones y las desaforadas voces de los explicadores turbaban el relativo sosiego de unos apacibles ciudadanos que desconocían aún la agitación propia de la ciudad industrial moderna y que sufrían el cinema

con crispación. A lo que se añadía además el que no fueran infrecuentes los incendios en las salas cinematográficas.

Este conjunto de factores explica que el consumo cinematográfico en Madrid fuera irrelevante y, por tanto, su producción en el periodo considerado nula. Y esta circunstancia se mantendría hasta bien entrada la década siguiente.

El dilatado periodo de la historia del cine mudo español que acabamos de examinar resulta singularmente instructivo, casi modelo reducido en sus aspiraciones, limitaciones y deficiencias, de todo lo que vendrá después, hasta que el cine sonoro haga su aparición. Como si de un sujeto a quien cupiera aplicarle postulados freudianos se tratara, estos catorce años son estructurantes de necesidad para el posterior despliegue del conjunto del cine mudo español, e indicativos de sus repeticiones. De ahí que se le haya dedicado una mayor atención introductoria de la que su verdadera entidad hubiera hecho esperar. Las líneas que siguen a continuación serán, por tanto, más esquemáticas.

3. 1911-1922. APOGEO Y DECADENCIA DE LA PRODUCCIÓN BARCELONESA

3.1. *Caracterización general*

Hipotecada con severidad por la morosa evolución de que había hecho progresivamente gala, indefensa ante la avasalladora producción extranjera, feudataria de temas y tratamientos cristalizados más allá de sus fronteras, la producción barcelonesa —la valenciana tardará poco en extinguirse, aunque se trate de un eclipse provisional, y será necesario esperar bastante tiempo para que la madrileña dé muestras de una mortecina existencia— inicia su andadura en la segunda década del siglo con más entusiasmo y voluntarismo que medios y posibilidades. Y, en el mejor de los casos, con una irreversible demora en financiación, infraestructura y experiencia respecto a las industrias cinematográficas vecinas, demora que concluirá por herirla de muerte a medio plazo.

Cierto es que en este periodo el cine barcelonés da muestras de una incontinente actividad rayana en la exasperación; que surgen nu-



Elva (Albert Marro, 1916).

meras productoras (y entiéndase el término en sentido relativo); que los primitivos estudios catalanes surten al resto del país con una cantidad nada desdeñable de películas, cordial aliño, en definitiva, de la prepotente y densa invasión de films extranjeros que ocupa las pantallas españolas. Pero cierto es también que, salvo algunas excepciones, esas productoras no permanecen activas más allá de cuatro años, y que su volumen de producción no suele exceder los cuatro o cinco títulos; que, por el contrario, son numerosísimas las empresas cuya existencia se limita a una desamparada película; que entre el elevado censo de realizadores debutantes sólo dos o tres consiguen desarrollar su carrera con regularidad (y sigue debiendo tomarse estas palabras en términos relativos), resultando anormalmente abultada la nómina de aquellos que deben contentarse con la filmación de un solitario, quizá dos, film. Como también es cierto que ninguno de los nuevos directores prolonga su carrera en la década de los veinte, ni en las siguientes; o que los pioneros de la anterior etapa, algunos de los cuales despliegan en el presente periodo una carrera ventajosa y cuantitativa-

mente superior a la de los debutantes más afortunados, tampoco logran atravesar la barrera que les opone los años veinte, suponiendo la experiencia de Gelabert en 1928 (*La puntaire*), o el film de Baños en 1933 (*El relicario*) tan sólo excepciones episódicas.

Y ello porque aquella irreflexiva alegría productora se asentaba sobre bases harto movedizas. Tal y como ya había ocurrido en la década anterior, la mayoría de las empresas de producción padecía la enfermedad crónica de una capitalización perezosa cuando no incorpórea, de una amortización flácida y tardía consecuencia de las limitadas e inseguras redes de comercialización existentes, de la feroz competencia extranjera, y de la heterogénea y desequilibrada composición social del mercado peninsular; circunstancias que, junto a otras antes culturales e ideológicas que industriales según veremos, poco o nada favorecían una mínima planificación industrial. Si inciertas eran las perspectivas de una simple amortización y más aleatorias aún y por consiguiente lo eran las de una capitalización por beneficio empresarial, bien puede suponerse que las posibilidades de que el capital industrial o financiero se acercara al mundo de la producción cinematográfica eran sumamente exiguas, quedando relegadas al simple y ocasional merodeo por sus arrabales.

Así las cosas, la industria cinematográfica parecía un sector económico resistente y en lucha por evitar su desaparición, donde las inversiones eran escasas cuando no nulas y las posibilidades de recuperar el magro capital invertido precarias. Circunstancias tan inestables no pueden menos que justificar una política de producción improvisada, espontaneísta y diseñada a corto plazo; una apuesta por estilos, tratamientos y temas ya sólidamente implantados por la industria cinematográfica internacional; y una incapacidad crónica para, desdiciendo un ya obsoleto individualismo pionero, afrontar la concentración de esfuerzos y materiales¹.

El resultado de unas y otras, desde la dificultosa amortización del producto a la timidez para correr riesgos expresivos, no pudo por menos que dejarse sentir en el proceso de fabricación del film. En consecuencia, las técnicas de rodaje eran abrumadoramente primitivas, la

¹ Respecto a la aislada y neblinosa experiencia de Catalonia Films, trust (¿) compuesto por la declinante Cuesta valenciana, las apenas nacidas Solá y Peña y Tibidabo Films, y la agonizante Films Barcelona, no hay constancia de que llevaran a cabo realización alguna.

luz artificial casi una sofisticación desconocida, las filmaciones se solventaban de manera precipitada y vertiginosa, y los procedimientos de maquillaje eran de raigambre teatral. Además, los salarios de artistas y técnicos oscilaban entre la cruda miseria y la lóbrega modestia, las posibilidades laborales no menudeaban, y el censo profesional de la industria veíase compuesto por desahogados improvisadores o agobiados hombres para todo. Actores y actrices eran reclutados en los escenarios teatrales, y las «estrellas» cinematográficas no sólo eran tránsfugas de las tablas, que devoraban insaciables y altaneras la mayor parte del presupuesto de la producción, sino que hacían huir despavoridos a unos incautos espectadores que debían enfrentarse de improviso al abrumador e impropio repertorio de muecas y grandilocuencias de un «astro escénico» que, refractario a ser dirigido por el realizador cinematográfico, creíase llamado a redimir las debilidades de una cinematografía siempre desfallecida.

Permanecer tributaria de temas extranjeros y no saber construir un *star system* adecuado (cuando desde comienzos de la década ya se conocían las precursoras danesas) era una de las razones, junto a las estrictamente industriales, que obstaculizaban el despegue de la industria cinematográfica barcelonesa hacia una producción sólida, estable y con capacidad de convocatoria. Pero otras razones obstaculizaban asimismo su desarrollo.

Desde finales de la anterior década el conservadurismo clerical había declarado una desproporcionada batalla contra un escuálido enemigo: el cinema. Ciertamente que en otros países diversa carundia se había embarcado en similar guerra, pero el peso y privilegios de la iglesia católica entre nosotros proporcionaban a uno de los contrincantes armas poderosas. Así, escritores, gobernadores civiles, militares con graduación, asociaciones de damas pías y polvorientas, religiosos capuchinos y jesuitas, galenos, juristas, y lo más granado de la clérigalla patria, unieron a coro sus disonantes voces para proclamar que el cinema era espectáculo disolvente de la moral y provocador de la insania, la idiotez y la ceguera. Lo más grave del proceso es que la misma burguesía nacionalista catalana, el movimiento noucentista, se erigió en vanguardia civil del combate, con lo que al ya de por sí anémico cinema barcelonés se le hurtaba el necesario apoyo de una burguesía presuntamente renovadora en tanto autonomista, pero conservadora y timorata de hecho. Las escasas voces que se alzaron contra esta cam-

MAX-LINDER

Y EL ANIS DEL MONO



FOTOGRAFIA
MULLER

*Es tan exquisita la sensación que se
experimenta al probar el Anis del Mono
que desde hoy la declaro mi bebida
predilecta.*

Barcelona 27 septiembre 1912

Max Linder

paña (por ejemplo, una revista madrileña —*Nuevo Mundo*, nº 934, 30 de noviembre; en el número siguiente ironizaba sobre el libro de Barbens, cfr. infra— se mofaba a finales de 1911, y bajo la firma del diputado, escritor y futuro diplomático republicano Luis de Zulueta, de los sermones anticinematográficos del semanario *Cataluña*; un diario bilbaíno ironizaba a comienzos de 1914 —*El Liberal*, 17 de marzo— a propósito de las campañas clericales) poco pudieron hacer contra folletos como *La herejía liberal*, *La moral en la calle*, *en el cinematógrafo y en el teatro*, *El cinematógrafo en la cultura i en els costums*, o el tardío y vehemente *Es pecat anar al cine?*²; folletos y libritos que no eran más que la cúpula visible de una escandalosa proliferación de artículos y notas publicados en periódicos y revistas.

Mediando esta ruidosa campaña nada menos extraño que un gobierno que ignoraba el cine y no le prestaba el más mínimo apoyo comenzara a promulgar una áspera legislación censora. En efecto, sendas órdenes reales del 27/11/1912 y del 31/12/1913 (ésta de policía de espectáculos) instauraban en España la censura previa. Este requisito se cumplimentaba a través de una interminable espesura burocrática y mediante arbitrarios e imprevisibles dictámenes, lo que obstaculizaba con prolongadas demoras el normal desenvolvimiento de un cinema español ya de por sí estancado, razón que llevó a tres distribuidores catalanes a efectuar un infructuoso viaje a Madrid. Tras nuevas protestas, la ejecución de la ley que estipulaba que todo film debía enviarse a la Dirección General de Seguridad para su policíaco visionado se relajó en la práctica, y la censura, esta vez ya no previa, se vino a ejercer en Madrid y Barcelona por organismos «especializados» donde no faltaban eclesiásticos y damas catequistas. Sin embargo, a lo largo del resto de la década, y al calor de una inquisitorial mentalidad anticinematográfica que llevó en 1916 a un fiscal del Tribunal Supremo, refiriéndose a la criminalidad del año anterior, a calificar el espectáculo cinematográfico como «escuela del crimen», brumosos criterios censores eran aplicados de manera tan repentina como desconcertante por

² Autores y fecha de publicación: canónigo penitencial —en la Santa Iglesia Primada de Toledo— Ramiro Fernández Balbuena (Bilbao, 1907); capuchino Francisco de Barbens (Barcelona, 1914); «acérrimo moralista» —que así lo llama Barbens— Ramón Rucabado (Barcelona, 1920), quien se permite incluso convocar en su auxilio el Photoplay, 1916, de Hugo Munsterberg; jesuita Ramón María de Bolós (Barcelona, 1924).

todo tipo de autoridades locales según su iletrada interpretación subjetiva, con la inseguridad jurídica y profesional que tal práctica acarrea, por lo que no dejaron de seguir suscitándose esporádicas y desalentadas críticas. Críticas que volvieron a recrudecerse cuando en la primavera de 1921 un «organismo oficial y benéfico» (según un sarcástico artículo, firmado por Antonio Zozaya, del diario madrileño *La Libertad* —12 de abril de 1921— que llevaba por título «Pobres protegidos») propuso el retorno a la censura previa; la cosa no fue más lejos gracias a la decidida acción de la Mutua de Defensa Cinematográfica, organismo corporativo profesional que se había creado en 1915.

Así pues, ante este agresivo clima ideológico tampoco debe extrañar que amplias capas de la pequeña y media burguesía, así como profesionales y sectores ilustrados de las mismas, dieran la espalda al espectáculo cinematográfico, lo que sobreañadía a los problemas estructurales del cine español una nueva y nada desdeñable orfandad, lacra de la que se veían desprovistos sus potentes competidores extranjeros. Así, las figuras del mundo cultural que se interesaron entre nosotros por el cinema no dejaron de ser excepciones, aun resultando llamativas. Éstas fueron el dramaturgo Adriá Gual, impulsor desde finales de 1913 de la productora Barcinógrafo, para la que dirigiría varios films; el también dramaturgo Eduardo Marquina, ocasional argumentista en 1915 de *Un solo corazón*; el novelista Blasco Ibáñez, que sumamente interesado por el nuevo arte, y tras asesorar a Albert Marro en la versión (1915) de su novela *Entre naranjos*, resolvió, en 1916, codirigir con el francés Max André una adaptación de su *Sangre y Arena*, parcialmente financiada por él mismo; el novelista Eduardo Zamacois, quien no sólo interpretó en 1919 una adaptación propia de su relato *El otro*, que padeció serios contratiempos con la censura, sino que realizó un par de documentales: uno sobre el torero Belmonte, en 1916, y otro sobre escritores y artistas, en 1920 que tituló *Mis contemporáneos*; y el dramaturgo Jacinto Benavente, que ya en 1912 escribía jugosos comentarios laterales sobre el fenómeno cinematográfico (por ejemplo, sobre Max Linder y André Deed, en ocasión de la gira teatral española de ambos), fundando en 1919, en Madrid, la productora Madrid Cines, y dirigiendo dos películas en 1918 y 1919.

En el interior de este sucinto repertorio de nombres también deberían señalarse las figuras del filólogo y crítico literario Federico de Onís y de los novelistas Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán (am-

bos agrupados bajo el seudónimo «Fósforo»), quienes abordaron en la madrileña revista *España* durante 1915 y, ya estos dos últimos en solitario, en el diario *El Imparcial* al año siguiente, entusiastas y pioneros artículos de crítica cinematográfica propiamente dicha. Todo ello sin olvidar las observaciones, no por esporádicas menos perspicaces, que al cinematógrafo dedicara Manuel Machado entre 1916 y 1920 en el madrileño *El liberal*. Aunque quizá no deberíamos ignorar que dos de estos cuatro hombres, Reyes y Guzmán, eran mexicanos...

Por lo demás, la pertinaz inspiración, cuando no copia casi literal, en temas y asuntos de origen extranjero, puestos a prueba en sus países de origen y de reconocida eficacia entre nuestros públicos, no podía ser una iniciativa estratégica más miope, considerando la debilidad industrial y financiera del cinema barcelonés. En efecto, el perezoso desarrollo evolutivo del cine español, asociado a una realización de sus productos muchas veces desaliñada por imperativos presupuestarios y con frecuencia asentada en un *star system* primitivo y grosero, conducía a que cuando se estaba cerca de dominar expresivamente una fórmula, ya en sus países de origen se encontraba casi agotada, iniciándose la instauración de una nueva. Como, además, y a consecuencia del poder expansivo de la industria cinematográfica extranjera, el público español solía conocer con poco retraso los géneros y estilos foráneos a los que nuestros films se remitían, las películas españolas nacían avejentadas en relación con el mercado a que se destinaban. Así, el desenvolvimiento comercial de nuestros productos, socavados desde su mismo origen en su necesaria competitividad, encontraba su camino erizado de dificultades, alcanzando solamente el éxito algunas escasas películas que en su aislamiento y excepcionalidad mal podían consolidar su propia industria o inspirar confianza a inversores ajenos a ella. Este desfase, tanto histórico como cualitativo, entre nuestras películas y sus modelos de origen, amén de los efectos consignados, fue provocando la hostilidad creciente de los exhibidores, quienes se manifestaban reticentes a estrenar films españoles, viendo éstos demorada su presentación pública muchos meses, cuando no años, envejeciendo ello aún más el poco novedoso carácter de la película. Este cúmulo de circunstancias crónica y estructuralmente adversas sólo podía conducir a que nuestro país fuera colonizado con progresiva intensidad por las cinematografías europeas primero, y después por la nortea-

mericana, gracias al enorme impulso industrial que ésta iba a conocer en función del debilitamiento de sus competidores naturales a resultas de la guerra europea.

Como se ha visto, producción atomizada y aventurera, insuficiente financiación, amortización errática, actitud enemiga por parte de la iglesia y sectores conservadores de la sociedad, desinterés tanto por parte de la burguesía ilustrada como por los sucesivos gobiernos de la nación, hostilidad de los exhibidores, técnicas de fabricación arcaicas, colonización extranjera..., tales características diseñan una situación de crisis larvada que comenzó a resultar evidente a propósito de la primera guerra europea (1914-1918).

El progresivo descenso de la producción francesa, alemana e italiana (ésta desde finales de 1915) como consecuencia del esfuerzo bélico, y su lógica disminución de recursos comerciales —amén de sus comprensibles dificultades exportadoras—, daban pie a una casi inaugural presencia del cine español en el mercado europeo. Sin embargo, tal expectativa exigía unas empresas sólidas, financieramente saneadas, con una política productora ambiciosa y decidida, y con capacidad de penetración internacional; empresas que en nuestro país no se encontraban en lugar alguno. Por si fuera poco, unos productos obsoletos y tributarios de las experiencias temáticas y estilísticas (que no filmicas) europeas difícilmente podían abrir mercados exteriores, cuando de hecho no habían logrado conquistar ni aún el suyo propio; por tanto, la coyuntura que facilitaba la conflagración europea hubo de ser desaprovechada acentuando el sentimiento de impotencia y frustración de la cinematografía nacional³. Y un nuevo factor agravó aún más tal estado; siendo la española una industria subsidiaria en el conjunto de la cinematografía mundial, hizo acto de presencia otro grave problema: la dificultad, ante la evolución de los frentes de batalla y los bloqueos marítimos, de aprovisionamiento de película virgen, que en España no se fabricaba, circunstancia que agudizó la penuria del cinema barcelonés.

Todo lo antedicho vino a confluír de manera llamativa a finales

³ No obstante, ciertas tentativas exportadoras, aunque no sin esfuerzo, se iban consumando pero dirigidas hacia Centro y Sudamérica, mercados ya colonizados y de carácter dependiente, en donde tan sólo se buscaba un nostálgico público de indios.

de 1917, en que hizo tímida aparición cierto estado de crisis en la industria del cine catalán, crisis que no tardaría en evidenciarse como definitiva, y que se extendió durante buena parte de 1918. No obstante, algo se remontó la producción durante ese año y aun en los siguientes, pero la realización de films ya no se desarrollaba con el aliento y optimismo de años anteriores. Las razones de esta crisis, que entre 1921 y 1922 liquida prácticamente la producción catalana muda, han sido ya parcialmente expuestas a lo largo de estas líneas. Y a la acumulación crónica de los motivos señalados, vinieron a sumarse dos nuevos factores.

Por una parte, según se iba complejizando la producción cinematográfica y el proceso de fabricación de películas, incrementándose el metraje de las mismas, y elevándose por otro lado el nivel financiero e industrial de las restantes industrias catalanas (muchas de las cuales sí habían realizado un buen negocio durante la guerra), se acrecentaba el coste de los films, viendo aumentar las firmas productoras sus necesidades financieras sin que por ello la situación inversora respecto a éstas se modificase con relación a la de los años precedentes, ni los ingresos por taquilla crecieran en la proporción requerida para paliar tal circunstancia, con el resultado de que su debilidad crónica se agravaba. Por otra parte, las productoras barcelonesas se desenvolvían lastradas por una amortización defectuosa, valorada en función de costes históricos y no según la evolución, en términos actualizados, de los costes de producción y del valor del capital inmovilizado en utillaje, instalaciones, etc.; por tanto, si el beneficio empresarial podía eventualmente amortizar este capítulo económico años atrás, al no crecer aquél no podía procederse a la renovación de un equipamiento envejecido ni satisfacer el aumento de los costes reales del trabajo, llegándose así a una situación de quiebra técnica. Que esta quiebra fuera producto de una calamidad fortuita (el incendio de los Estudios de Hispano Films en 1918), o de la natural erosión a que se veía sometida una compañía cuyo excedente de explotación no se bastaba para sufragar el capítulo de amortizaciones, lo que le impedía a su vez producir en términos competitivos, corroyendo así los mismos cimientos de la empresa (caso de Studio Films hasta 1921), es cuestión que no afecta al resultado final del proceso: la desaparición de la industria cinematográfica catalana hasta la llegada del sonoro.

3.2. *La influencia italiana*

Bien por proximidad geográfica o por raíces culturales comunes, bien porque la conservadora y un tanto aldeana burguesía y pequeño burguesía catalana sintonizase mejor con la grandilocuente mundanidad de la producción romano-turinesa que con el frecuentemente hosco carácter del naturalismo de la escuela francesa, o bien por la influencia de los reiterados desembarcos en costas catalanas de cinematografistas italianos, lo cierto es que el conjunto de la cinematografía barcelonesa por lo que a su producción dramática se refiere exhibe una inequívoca estirpe italiana.

Grandes salones, ropajes de etiqueta, suntuosas residencias, sugerentes automóviles, desbordantes sentimientos y fatales pasiones, audaces pecados, prolongadas expiaciones, corrosivos remordimientos..., todo ello inserto a veces en el marco del film histórico, componen la enfática progenie de tal tendencia. Si bien esta ola italianizante no dejaba de sintonizar con un público de barroca y en ocasiones elemental sensibilidad que degustaba complacido los films italianos, se veía, no obstante, dificultada en su aclimatación por tres factores: el endeble desarrollo económico del cine catalán, que no podía competir con la riqueza escenográfica y visual de su modelo de origen; la áspera moralidad de unas clases medias severamente colonizadas y reprimidas por un potente edificio eclesiástico, que dulcificaba y moralizaba las grandes pasiones adulterinas que no pocas veces constituían la columna vertebral del drama italiano; y la ausencia entre nosotros de un *star system* plausible, que impulsaba a los productores hacia una búsqueda del equivalente a las divas y divos italianos entre nuestras actrices y actores teatrales, con los desastrosos resultados conocidos.

Como fuera, y casi hasta 1915, en que ya se asiste a cierta diversificación genérica, las diversas productoras que surgen en el panorama cinematográfico barcelonés saquean inescrupulosamente el prototipo italiano, saqueo que, de todas formas, no detendrá esa diversificación. De entre los realizadores que cultivan la versión autóctona de ese género quizá quepa destacar a Josep de Togores y a Magí Muriá. Togores, coleccionista, pintor ocasional, *sportman*, campeón de remo y tiro al blanco, anfitrión de músicos y concertistas, y resuelto euro-

peísta⁴, supo imprimir ocasionales toques de realismo a sus producciones, y moderó la retórica italianizante con una equilibrada elegancia que le permitía, cuando la circunstancia era favorable, tantear estructuras narrativas plenas de insólita modernidad (cfr. *Prueba trágica*, 1916, en donde sólo está de más el gesticulante divo teatral Morano)⁵. Y por su parte el periodista Magí Muriá parecía centrar sus preocupaciones en desarrollar la verosimilitud fílmica en un medio no poco lastreado por la tradición teatral, mediante minuciosas observaciones naturalistas que suponían una productiva injerencia de la escuela francesa en el marco general y grandilocuente del modelo italiano; productiva en el sentido de intentar moderar sus excesos.

3.3. *Un tardío intento de Film d'Art. La Barcinógrafa*

En 1914, o más precisamente el 5 de diciembre de 1913, se crea en Barcelona Barcinógrafa, singular empresa productora que se propone dignificar el cine catalán con criterios no muy distantes a los que cinco años antes inspiraron a los hermanos Lafitte la fundación de la firma Film d'Art y la labor de sus continuadoras en las «series de arte». Las diferencias entre esta primitiva tendencia y su posterior trasplante barcelonés se reducían a un menor acento en el recurso a famosos actores teatrales.

Fue su promotor el dramaturgo y poeta, pintor y escenógrafo, Adrià Gual, fundador en 1898 del Teatre Intim, iniciativa escénica de talante europeísta que dio a conocer al público barcelonés tanto obras de Maeterlinck como de Ibsen. Vinculada su productora a hombres de la Lliga Regionalista —su bautismo de fuego se produjo al filmar un acto callejero de Solidaritat Catalana—, su creación fue reflejo cultural del potente auge alcanzado por las posiciones autonomistas catalanas, coincidiendo sus primeras realizaciones con la creación de la Mancomunitat (1914).

El interés de Gual por el cinema venía de antiguo. Ya en 1911 ha-

⁴ Según Hernández Girbal —*Cinegramas*, 96, 12 de julio de 1936— Togores era «una notabilidad como artista decorador. Él fue quien construyó los artísticos pabellones españoles en la Exposición Universal de Bruselas». Ello podía deberse a sus relaciones belgas, toda vez que Togores, que tenía taller abierto en Barcelona (Ronda de la Universitat, núm. 12), era representante en esta ciudad de la potente casa Solvay.

⁵ Apoyo esta afirmación en el inesperado, por entusiasta, «análisis más bien pedagógico» que de *Prueba trágica* hace «Fósforo» (Alfonso Reyes) en *El Imparcial*, 21 de junio de 1916.

bía escrito sobre este fenómeno, y en 1904 había tomado parte, con Chomón en funciones de proyccionista-delegado de la firma Macaya y Marró, en la curiosa experiencia «interdisciplinar» de la barcelonesa sala Mercé, donde se combinaron «visiones musicales y proyecciones habladas» (films de Pathé sonorizados sobre la marcha por el propio Gual). Sus orígenes modernistas le impedían adherirse a la ultramontana campaña anticinematográfica del noucentisme y, por lo demás, ésta había perdido parte de su virulencia en 1914. Sin embargo, las referencias culturales que articulan la primera etapa de Barcinógrafa (adaptaciones de Cervantes y Calderón, Tolstói y Schiller, y una parodia del mundo taurino), se vinculan, con hábil eclecticismo, al universo del particular «Kulturkampf» burgués y pangermánico, cuyo mayor punto de referencia era Wagner, en el que vivía inmersa la Barcelona ilustrada de aquellos años.

Las realizaciones cinematográficas de Gual supusieron en su época, y como no podía ser menos en un hombre de su cultura e intereses intelectuales, la introducción en el cinema barcelonés de unas preocupaciones estéticas que parecían tener por eje la composición visual del plano como elemento expresivo. Así, tanto la disposición de los personajes en el interior del encuadre como la escala de planos se alejaban del mero propósito ilustrativo para alcanzar significaciones muy diferentes a las que cabía esperar de un simple pasatiempo. El deliberado trabajo sobre las composiciones plásticas y unas interpretaciones inusualmente ajustadas no fueron, sin embargo, muy bien recibidas por un público acostumbrado al estrépito italianizante, por lo que en el otoño de 1915 Barcinógrafa, tras un largo proceso en el que se marginó a Gual hasta el extremo de que éste tuvo que abandonar la empresa, cambió de orientación, cultivando, ella también, el melodrama de ascendencia italiana y confiando su interpretación a grandes figuras del teatro, ocupando el lugar de Gual como realizador y director general de producción Magí Muriá (véase supra), quien entre septiembre de 1915 y el verano de 1916 puso en pie los cinco títulos que compusieron la exitosa serie de Margarita Xirgú.

3.4. *Aventuras y episodios. El caso de Hispano Films y sus iniciativas*

Si el cine barcelonés durante los primeros años de la segunda década del siglo fue dominio del reportaje de actualidad (y en me-

nor medida del film cómico) o inabarcable territorio del drama (bien bajo el ropaje de la película histórica, o bien y sobre todo bajo la forma de asunto mundano), parece ser 1913 la fecha en que el cine de aventuras, tras el tanteo preliminar de la Cuesta valenciana (*Los siete niños de Écija*, 1911-1912), hace su cautelosa y tardía aparición de la mano de una productora italiana (la Cines), que a través de una sucursal barcelonesa produjo, como se verá más adelante y a las órdenes del operador Giovanni Doria, cuatro films que combinaban, al decir de los cronistas, el esquema del film de aventuras con elementos melodramáticos. Y como quiera que también los seriales franceses y americanos comenzaban a llegar a nuestras pantallas, no tardaron las productoras barcelonesas en iniciar el rodaje de films de aventuras y, mediando una mínima disponibilidad financiera, películas de episodios.

La Hispano Films llevó la iniciativa en este proceso. Hasta 1914 había desarrollado una política de producción continuadora de la emprendida en la anterior década, y que incluía diversos tipos de drama (histórico: *Don Pedro el Cruel*, 1911; posromántico: *Los amantes de Teruel*, 1912; italianizante: *La fuerza del destino*, 1913); esporádicos films cómicos: *Doña Laura y sus pretendientes*, 1912; y ocasionales zarzuelas: *Amor andaluz*, 1913; todas ellas de Albert Marro y fotografiadas por Ricard Baños. En otoño de 1914, y cabe suponer que a causa de las desavenencias habidas en la filmación del afrancesado dramón *Sacrificio*—codirigido el film por Baños y Marro este último mantuvo con el «astro» Borrás continuas y violentas disputas en una fracasada tentativa por contener su inmoderado y anticinematográfico histrionismo—, Baños abandona la Hispano Film quedando la empresa bajo la responsabilidad de Marro y en precaria situación financiera a causa de los dispendios que exigió el rodaje de *Sacrificio*, y a causa también del desastre económico que supuso su exhibición⁶. Una vez restablecida

⁶ Quizá cupiera valorar las querellas surgidas entre Marro y Baños a raíz de la filmación de *Sacrificio* como síntoma de un desacuerdo más amplio entre ellos a causa de la política productora de Hispano Films. Estas discrepancias, aun cristalizadas a propósito de Borrás, posiblemente fueran la expresión de los deseos de Marro por conferir a la empresa un sesgo más populista que el apetecido por Baños, quien de manera demasiado fervorosa fundamentaba su orientación en el drama de repertorio, género al que debióse, téngase en cuenta, un estrepitoso fiasco económico. Pese

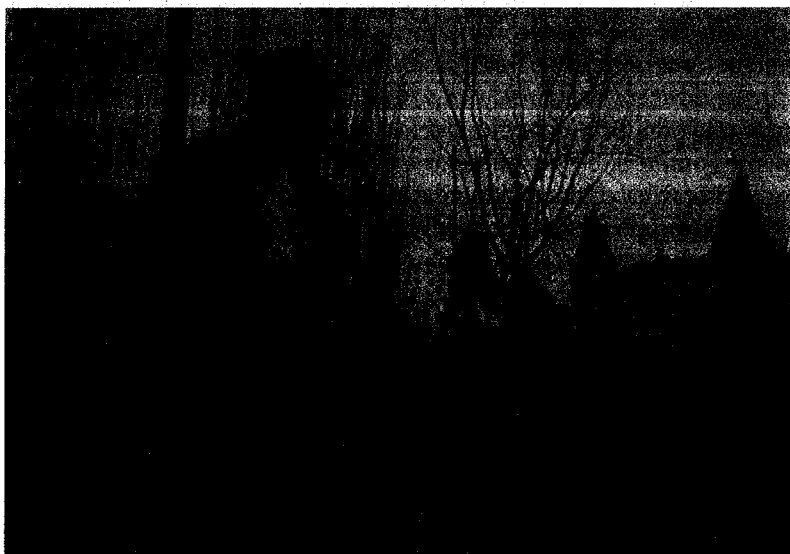
la empresa, Marro comienza de inmediato el rodaje de films de aventuras de diversa inspiración.

Estos films comprenden, por una parte, películas que presentaban episodios melodramáticos inscritos en un marco general de films de aventuras, a veces desarrollados en ambientes populares y aderezados con anotaciones costumbristas; y, por otra, films policíacos relacionados, al decir de los contemporáneos, antes con la escuela norteamericana que con la francesa. Así, en noviembre de 1914, Marro rueda en Valencia *La tierra de los naranjos*, sobre el relato de Blasco Ibáñez; filma después una zarzuela, *La chavala* (1914) y, más tarde, otra muestra de casticismo populista, *Diego Corrientes* (1914), cuyo éxito lleva a Marro, siguiendo la pauta de este film, a realizar la pomposamente llamada «serie de oro del arte trágico». Esta «serie», cuya inspiración «comercial» debería buscarse en las llamadas «series de arte» que, como derivación del Film d'Art francés, pusieron en circulación algunas empresas francesas e italianas a partir de 1909 (la serie de Hispano Films pareciera inspirarse en su denominación en la «Serie de oro» que la italiana Ambrosio lanzó aquel año); esta serie, decimos, se apoyó en un par de conocidos actores teatrales (Jaime Borrás y Luisa Oliván, que ya habían intervenido en *Diego Corrientes*) y entre la primavera y el verano de 1915 tuvieron a punto cuatro títulos provistos de los siguientes y atractivos títulos: *Los muertos hablan*, *El león de la Sierra*, *La tragedia del destino* y *La deuda del pasado*. La feliz combinación de aventuras, melodrama y conocidos actores teatrales debió resultar exitosamente comercial en sus primeras comparecencias públicas, pues otras productoras barcelonesas dotadas de suficiente tesorería se pusieron,

a que las carreras de ambos en solitario no se presenten como llamativamente antagónicas, sí se observa un mayor acento populista en el trabajo de Marro. En todo caso, las diferencias entre ambos (además de proseguir Baños su actividad de forma más pausada que su ex-socio) podrían ser las sugeridas por la distancia que separa una adaptación de Blasco Ibáñez (Marro) de otra de Benavente (Baños). O las que insinúan estos dos hechos divergentes: la posterior creación por parte de Baños de una productora a la que algunos adjudican inclinaciones alfonsinas y aristocratizantes—yo no tengo datos para poder hacerlo, salvo que atienda a las escurridizas implicaciones derivadas de su marca de fábrica: Royal Films—; y la simétrica adaptación por parte de Marro del folletín de un olvidado escritor (murió en 1880) decididamente republicano (gobernador civil de Murcia durante la primera República) y cultivador asiduo y resuelto de textos antimonárquicos: Antonio Altadill, inspirador de *Los misterios de Barcelona*.



Jaime Borrás en *La tragedia del destino* (1915).



El león de la Sierra (1915).



El beso de la muerte (Magí Muriá, 1916).

sin pensárselo dos veces, manos a la obra de edificar «series» basadas en personalidades teatrales de prestigio.

Así, Barcinógrafo inició en el otoño de 1915 una exitosa serie de melodramas aún italianizantes apoyados en la joven pero ya popular Margarita Xirgú, serie (*El nocturno de Chopin*, *El amor hace justicia*, *Alma torturada*, *La reina joven* y *El beso de la muerte*) cuya filmación se extendió hasta el verano de 1916 bajo la responsabilidad de Magí Muriá. En idéntica dirección, otra productora, Falcó, se embarcó en su particular serie, ésta más subsidiaria de la mezcla genérica propuesta por Hispano Films, apoyada en Ricardo Calvo, comenzada y concluida en el verano de 1915, dirigida por un tal M. Catalán y compuesta de tres películas, *El fantasma negro*, *La fuerza del mal* y *Pero yo te vengaré*. La Condal, por su parte, volviendo la mirada nuevamente al drama italiano, adobado esta vez con toques de cosmopolitismo aventurero, puso en circulación una limitada pero notable —su realizador era Joan M. Codina— serie estructurada sobre la celeberrima bailarina Tórtola Valencia, y también manufacturada en el verano de 1915. Y para completar la panorámica, Emporium realizó en los primeros meses de 1916 una tripleta inclasificable y potencial-



Elena Bernés, Alexia Ventura y Joaquín Carrasco en *Elva* (Albert Marro, 1916).

mente atractiva, organizada a partir del divo Francisco Morano, y puesta en pie con la elegancia que cabe reconocer a Josep de Togores.

De modo que mientras sus competidores viajan tras sus pasos enhebrando «serie» tras «serie», Marro e Hispano Films mantienen la iniciativa y en el verano de 1915 comienza tanto a plantearse un ambicioso serial (ya se habla de él en mayo y a finales de agosto todavía está preparándose) como a realizar un conjunto de folletines policíacos de aventuras y misterio apoyados en una pizpireta niña prodigio llamada Alexia. Sus prometedores títulos: *El beso de la muerta*, *Alexia la hija del misterio*, *La echadora de cartas*, *Elva...*, películas cuya producción puede situarse entre el otoño de 1915 y el verano de 1916. Entre unos y otros títulos la Hispano Films debió verse en suficientes condiciones financieras —y debe seguir tomándose estas afirmaciones con el sentido relativo que impone un conjunto industrialmente raquítico— como para abordar definitivamente la realización de seriales cinematográficos, propósito finalmente logrado por su más característico éxito: *Los misterios de Barcelona*, obra, por las inevitables dificultades financieras,

de lenta y premiosa gestación y precipitado rodaje (mes y medio escaso, según su protagonista, en *Popular Films*, de 28/8/1930).

Casi al mismo tiempo que Hispano Films le daba vueltas a este proyecto de serial, otra empresa lograba rodar a mediados de otoño el que se considera primer serial barcelonés, *El signo de la tribu* (1915), film en cuatro episodios estrenado en diciembre que dirigió Joan María Codina para Condal Films —una de las muchas y efímeras marcas barcelonesas del periodo, creada por un distribuidor, y que sólo produjo, como hemos visto, otros dos títulos en ese mismo año—, y que disfrutaría de buena acogida. Pero el primer serial barcelonés que cosechó gran aceptación pública fue la película en episodios de Hispano Films a la que acabamos de aludir.

Inspirándose esta vez en modelos franceses, *Los misterios de Barcelona* (1916), «pólipo cinematográfico y estorbo universal de la temporada» según irónico calificativo de Alfonso Reyes, desarrollaba su acción a lo largo de ocho episodios, y pese a hacerlo de forma un tanto lánguida conectó con la sensibilidad de los públicos españoles al situar su acción en ambientes castizos y edificarla sobre tipos popularmente reconocibles. Esta nacionalización de fórmulas cosmopolitas fue tan espectacularmente celebrada que no sólo abrió confortables perspectivas económicas a la producción de nuevos seriales sino que impulsó la realización posterior de una segunda parte, *El testamento de Diego Rocafort* (1917), cuyos seis episodios eran continuación de la anterior película.

Así, en virtud de aquel éxito, comenzaron a proliferar seriales. En 1918, por ejemplo, Barcinógrafo, tras filmar, como ya se dijo, bajo la dirección de Magí Muriá varios films sometidos a la influencia italiana interpretados por Margarita Xirgú, inicia la dilatada filmación (el rodaje se prolongó casi un año, suponemos que por dificultades financieras) de *Vindicator* (1918), serie en diez episodios subordinada a la influencia francesa. Un año antes, en el verano de 1917, Boreal Films, fugaz productora (sólo dos films) fundada por Gelabert y el empresario y actor teatral Ramón Caralt, realiza bajo la dirección de este último y con el concurso de su compañía *El doctor rojo*, en tres episodios. Y 1917 será asimismo el año en que Studio Films comience a rodar sus seriales, como más abajo se verá.

1918 es el año que marca el apogeo del serial catalán. Aparte de las cuatro extensas series de Studio Films, Ricard Baños presenta los cuatro episodios de *Fuerza y nobleza*; J. Elda, con una productora creada



Vindicator (Magí Muriá, 1918).

con el exclusivo fin de rodar un serial (Armando Films), filma diez episodios para *Perfidia*; el también operador Salvador Castelló dirige para la Sociedad Anónima Sanz el italianizante *Voluntad que vence*. Y el italiano Mateldi (véase infra) pone en circulación los ocho episodios de *Los aventureros del crimen*. Sin embargo, 1918 es también el año en que comienza el declive europeo y americano del serial, pese a que Feuillade todavía rueda en Francia una *Nueva misión de Judex* o que en Italia aún filmará Ghione un rezagado *Za la mort* en 1920. Pese a que este declinar del género llegue a nosotros con el previsible retraso, 1919 conoce un descenso en la producción de seriales. Al margen de Studio Films, sólo el pionero Baltasar Abadal —representante de Meliés, operador y corresponsal de la casa inglesa Urban, e instalador de cines y exhibidor en Cataluña desde 1899— funda una productora, Lotus Films, para aprovechar los últimos coletazos del género, dirigiendo *Sueño o realidad* y *El Rey de las montañas* en cuatro y dos episodios respectivamente. Y Ricard Baños, por su parte, desarrolla y concluye una sobre el papel interesante operación, cuyo rodaje iniciara el año anterior: aprovechar estructura y recursos del film de episodios para desen-



Sueño o realidad (Baltasar Abadal, 1919).

volver un tema melodramático y popular (el universo del cuplé y las peripecias del espectáculo taurino) utilizando los servicios de una popular artista: Raquel Meller. El film, en tres episodios, se vio reducido a una cruda españolada y se tituló *Los arlequines de seda y oro*⁷.

La Hispano Films, mientras tanto, modera su volumen de producción; diríase que tras el espectacular éxito que van cosechando sus seriales no quiere correr muchos riesgos y dedica los beneficios que sus películas le reportan a un gradual saneamiento económico de la em-

⁷ La película no tardó en suscitar cierta polvareda. Poco más tarde, en 1923, con su metraje reducido y en nueva versión titulada *La gitana blanca*, el film fue exportado para aprovechar el prestigio internacional que había conseguido en los escenarios y pantallas europeos Raquel Meller. En la airada campaña de protesta que provocó la burda operación participaron desde el pionero de la crítica cinematográfica Riccioto Canudo, en una de sus últimas intervenciones antes de morir (10/11/23), hasta el bohemio escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, ex marido de la diva aragonesa, quien afirmó colérico que los autores de *La gitana blanca*, pastiche de *Los arlequines de seda y oro* y otros films posteriores, debían de ser por lo menos seis... (en carta a Canudo reproducida en *L'usine aux images*, 1927).

presa⁸. Así, a finales de 1916, presenta el pequeño serial en tres episodios *La secta de los misteriosos*, y tras el modesto film de aventuras *Víctimas de la fatalidad* (1917), emprende durante la primavera el relampagueante rodaje (doce días, si hemos de creer a Girbal, en *Cinegramas* del lúgubre 19 de julio de 1936) de *El testamento de Diego Rocafort*, tras lo que se embarca en cierto relato folletinesco, *El manuscrito de una madre* (1917), manteniendo la actividad de sus estudios mediante el rodaje de cortometrajes de encargo o la realización de documentales, hasta que —quizá espoleado por algunas críticas que, laudatorias, sitúan el serial *Diego Rocafort* bajo la advocación de Ponson du Terrail (*La veu de Catalunya*, del 23/XII/17, según recoge Palmira González)— abordará la realización de un nuevo serial en cinco episodios, *Los ladrones del gran mundo*, esta vez sí sobre Ponson du Terrail, en donde lanzó a una nueva estrella (Inma Ribini)... Afanes vanos, en junio de 1918 un incendio reduce sus instalaciones a cenizas algo más que simbólicas.

3.5. *Studio Films como modelo reducido del cinema barcelonés*

Gran parte de los rasgos y caracteres que se han descrito hasta el momento como definidores de las dos primeras décadas del cine barcelonés pueden encontrarse condensados en los contornos de la productora Studio Films (1915-1921).

Los técnicos que fundaron la empresa eran dos operadores, Joan Solá Mestres y Alfred Fontanals, quienes desde 1908 fueron operador y responsable de laboratorio de la casa Pathé en Barcelona, nutriendo el primero con noticias catalanas el noticiario Pathé Journal. En 1914 abandonan la firma francesa y encontramos a Solá Mestres como ocasional productor, con el actor Gerardo Peña, de un par de films que él mismo codirigirá, para, ya en verano y en unión nuevamente como técnico de laboratorio de Fontanals, figurar como operador en el equipo profesional de la casa Barcinógrafo, hasta que en la primavera de 1915 fundan los laboratorios cinematográficos Studio Films.

La capitalización de su labor como operadores y los beneficios

⁸ Cabe suponer que Hispano Films no debía de gozar una buena salud económica, si tenemos en cuenta las misérrimas condiciones industriales y salariales en que fueron filmadas tanto *Los misterios de Barcelona* como *El testamento de Diego Rocafort*.

producidos por la actividad del laboratorio son la pequeña base financiera con la que, en agosto de 1915, realizan su primera producción: un film de aventuras según la moda imperante titulado *La emboscada trágica*. A partir de este momento el proceso de capitalización de la empresa va seguir rutas ya ensayadas con éxito tiempo atrás: el cortometraje cómico y el film documental. Este último alcanzó su mayor relevancia en el conjunto de las actividades de la empresa al fundarse en enero de 1918 el noticiario *Revista Studio* que editó, aunque de manera irregular a causa de los sempiternos problemas financieros, más de cincuenta números hasta 1920.

El film cómico, por su parte, fue sistemáticamente desarrollado por Studio Films mediante la realización de diversas series burlescas. El ciclo comenzó con la titulada *Cuentos baturros*, que bajo la realización de Domenec Ceret, conocido cómico de la escena barcelonesa y actor en films catalanes desde 1912, extendió sus diecisiete breves episodios entre finales de 1915 y el primer semestre de 1916. El éxito que iba cosechando la iniciativa condujo a los responsables del Estudio a producir otra nueva serie cómica casi simultáneamente con la anterior y también bajo la dirección de Ceret, aunque ésta menos autóctona e inspirada con descaro en Charlot, titulada *Serie excéntrica*, cuyos diez títulos fueron asimismo realizados en las mismas fechas. En idéntica dirección Solá y Fontanals se propusieron todavía parodiar los films policíacos de moda a través de una nueva serie que permaneció inédita como tal, pues sólo se rodó, en la primavera de 1916, el primer título de la misma, *Calínez y Gedeón detectives*. Sobre esta segura base económica Studio Films pronto comenzó a filmar comedias (por ejemplo, *A la pesca de los cuarenta y cinco millones*, 1916), dramas a la italiana (p. ej. *La duda*, 1916), films de aventuras policíaco-cosmopolitas (p. ej. *Las joyas de la condesa*, 1916) o popular-folletinescas (p. ej. *La loca del monasterio*, 1916), todas ellas dirigidas por Ceret. Y no tardaría en concluirse el diseño de esta diversificada producción al iniciar el rodaje de seriales en 1917.

Mientras Studio Films iba desarrollando esta política de realizaciones —casi un compendio de todo lo rodado hasta ese entonces en Barcelona—, su actividad aportaba al conjunto de la producción catalana un par de novedades, no por modestas menos desdeñables. En primer lugar, acopió un amplio elenco interpretativo cuyas apariciones se mantenían constantes en las películas de la firma; los actores y

actrices que lo formaban no eran grandes astros escénicos, y cuando tenían experiencia teatral previa ésta se había forjado antes en el mundo del sainete y el «vaudeville» que en el universo de la circumspecta alta comedia o el altisonante drama burgués. Así fue creándose un incipiente *star system* que si no llegó a conseguir la categoría de tal fue porque, además de la desigual competencia de las *stars* extranjeras, la producción de Studio Films, y pese a situarse por encima de la de sus colegas catalanes, no llegó a exhibir ni el suficiente volumen de títulos como para hacerlo posible, ni la necesaria regularidad productora, que sufría pasajeros estancamientos en su actividad, como para insertar sólida y permanentemente los nombres y figuras de sus actores y actrices en el imaginario colectivo de los espectadores españoles, siendo la única excepción, y sólo parcial, Lolita París, que había comenzado su carrera en la casa Segre Films a finales de 1914.

La otra novedad fue inscribir en el desarrollo de sus dramas y films de aventuras pasajes y observaciones de carácter realista que supusieron la introducción en el cine barcelonés de ciertos esbozos de crónica social ausentes hasta ese entonces de la producción catalana, ya que cuando excepcionalmente se encontraban anotaciones similares, (*Los misterios de Barcelona*, por ejemplo), sólo lo hacían a título de observación descriptivo-ambiental. Esta tendencia conoció un breve pero hegemónico desarrollo en los dramas de Ceret, *Regeneración* y *Humanidad*, ambos de 1916, para luego diluirse en los seriales.

Es en febrero de 1917 cuando Studio Films acomete la realización de films en episodios; y como continuación seriada de un éxito anterior, *La loca del monasterio*, produce *La herencia del diablo*, en ocho episodios, dirigida por Ceret y todavía bajo la advocación del serial francés. Este título presenta singular relevancia en la evolución de la productora, pues la sumió en una crisis no por pasajera menos alarmante. Veámoslo. Como quiera que el malo de la película —y esto en una situación de aguda crisis política— se llamaba igual que un político anticatalanista, el film fue prohibido poco después de su estreno. Si a las dificultades crónicas que corroían el cine catalán y que afectaban por igual a todas las productoras se les añadía, en el particular caso de Studio Films, que la tardanza en estrenar y amortizar sus películas le perjudicaba más que a otras empresas dado su volumen de actividad (suponemos que la firma debía de encontrarse cercana a una crisis de crecimiento), puede comprenderse el descalabro que pudo suponer para su



Mefisto (Joan María Codina, 1918).

economía la prohibición, ya no sólo de un título, sino de toda una serie.

De tal manera que estos factores, en concomitancia además con las dificultades de aprovisionamiento de película virgen a causa de la guerra europea, forzaron la parálisis de la empresa, que fue subsistiendo con el fruto procurado por algunos nuevos cortometrajes y con el producto de la exportación a norteamérica de sus documentales taurinos, así como por el lento goteo amortizador de los films ya en distribución. Y según el panorama fue clarificándose, Solá y Fontanals replantearon la política de su empresa apostando en firme y de manera decidida por los seriales. Para ello iniciaron una vía de producción barata y amortización rápida, el noticiero *Revista Studio*; convocaron a Codina —obviamente, el responsable del inoportuno traspies de *La herencia del diablo* había abandonado la firma y con ello su actividad en el cinema español—, realizador de reconocida eficacia expresiva y, sobre todo, en virtud del nervioso brío con que filmaba, rápido y económico; adquirieron a precio de saldo los infrautilizados estudios de

Boreal Films; organizaron una distribuidora filial a cuyo frente pusieron a un hermano de Solá Mestres dotado de amplia experiencia en tareas de comercialización...

Así, a mediados de 1918, y tras más de un año de inactividad en cuanto a la realización de largometrajes, Codina comenzó a filmar seriales siguiendo todavía el acreditado modelo francés: *Codicia* en catorce episodios, *Mefisto* en doce, *El protegido de satán* también en catorce, *La dama duende* en seis. En la primavera de 1919 adapta la novela de Zamacois *El otro*, trama psicológica turbia y crepuscular que se avenía sin problemas a la línea propuesta por las series europeas, mientras *El botón de fuego*, en diez episodios, y *Las máscaras negras*, en seis, los dos seriales rodados en el verano de 1919, tuvieron más en cuenta las enseñanzas norteamericanas. Pero aun así, una nueva interrupción de actividades se abatió sobre Studio Films: *El otro* permaneció prohibida un largo y asfixiante año, las dificultades financieras arreciaban, la debilidad estructural del cine catalán se hacía sentir en toda su crudeza, la producción encarecía sus costes sin que por ello mejorara la presentación del producto, los films se estrenaban tardíamente, los intentos y gestiones de Joan Solá Mestres frente a los poderes públicos para que éstos protegieran un cinema debilitado frente a la pujante competencia extranjera no daban fruto alguno, la moda de los seriales se agotaba velozmente y, en sus estertores, los productos de Studio Films no podían competir con los materiales americanos, franceses, italianos o alemanes producidos en oleadas y dotados no sólo de más medios sino de una desenvoltura expresiva que ponía en evidencia el progresivo agarrotamiento de la producción catalana...

Tras varios meses sin producir y dispuestos a agotar la última oportunidad, Solá y Fontanals depositaron su confianza en un trotamundos inglés que había realizado como actor una carrera secundaria en el mercado cinematográfico internacional, pero que gozaba de cierta popularidad entre nosotros por haber interpretado el papel de protagonista en el serial inglés en cuatro episodios *Ultus* (G. W. Pearson, 1916-1917) y de quien esperaban no sin motivos una renovación tanto de técnicas de rodaje como de temática. Aurelio Sidney, que así se llamaba el contratado, interpretó y codirigió junto a Codina en las primeras semanas de 1920 las películas *Mátame* y *El león*. Pero poco después Sidney moría, la situación económica no mejoraba, las amortizaciones se substanciaban con la lentitud habitual... Tras refugiarse oca-

sionalmente en el reportaje (*España en el Rif*, 1921) e intentar, en la primavera de 1921, poner en pie un proyecto que hubiera supuesto un esperanzador cambio de orientación en su política productora (la filmación de una versión de la popular novela *La casa de la Troya* dirigida por Pérez Lugín, su autor; cuatro años más tarde tal proyecto supondría una de las locomotoras del cine madrileño), Studio Films cerraba sus puertas y Joan Solá Mestres reiniciaba su carrera en Madrid como operador.

3.6. Emigrantes y colonizadores

Siendo el español durante este periodo un cinema tributario del resto de las cinematografías occidentales, y encontrándose inmerso en un subdesarrollo estructural y económico prácticamente tercermundista, fue moneda corriente tanto la emigración más o menos pasajera de nuestros profesionales cinematográficos, como, según ya se dijo, el aterrizaje en nuestro territorio de profesionales de otros países: unos para filmar asuntos que nosotros, miopes, no abordábamos o lo hacíamos de manera raquítica y desaliñada; otros para instalarse aquí cual pícaro colonizador que trae la buena nueva al incauto salvaje.

Entre los que abandonaron nuestro país en busca de más amplios horizontes se encontraban operadores, actores y algún que otro alevín de realizador. En tanto pertenecientes al primer grupo señalemos las figuras de José María Maristany, que trabajó en latitudes tan distantes entre sí como Filipinas y Argentina; Josep Gaspar, que a la vista de la precariedad del cine madrileño se afincó en los circuitos secundarios de Estados Unidos entre 1916 y 1919; y Ramón de Baños, colaborador habitual de su hermano Ricard, que en 1911 partió hacia Brasil, rodando allí reportajes, actualidades y documentales agrícolas para el Gobierno, hasta que su delicada salud le forzó a regresar en 1914. También, persuadido por Segundo de Chomón, emigró a Italia en 1916 el actor Joaquín Carrasco, permaneciendo en aquel país hasta 1924; asimismo, las actrices de Studio Films Silvia Mariategui y Rosarito Calzado viajaron en 1919 a Estados Unidos e Italia respectivamente sin resultados apreciables; muy al contrario que lo ocurrido en el caso del actor Gerardo Peña, que se trasladó a Italia en 1917 siguiendo la estela del retornado Caserini y desarrolló una no desdeñable ca-

rrera con aquél (pero también con Roberto Omegna, Ivo Illuminati o Alberto Collo) hasta 1923. Y, de igual manera, el joven realizador Benito Perojo abandona en 1917 la estepa madrileña y se instala en París, no reincorporándose al cine español hasta 1923. Como se puede suponer, todas estas figuras —salvo quizá en el caso de Baños, que viajaba a un país todavía más atrasado que el nuestro, o del actor Gerardo Peña— desempeñaron en las cinematografías que les acogieron tareas secundarias o auxiliares, pero su viaje les sirvió para acopiar una información intermitentemente útil sobre el funcionamiento de industrias más desarrolladas.

Mayor relevancia tuvo el caso de la cosmopolita tonadillera Raquel Meller. Célebre y popular artista ya en la época de su desafortunado debut cinematográfico español (1919), y habiéndose granjeado el respeto y admiración de la más acreditada intelectualidad española —a guisa de ejemplo señalemos que sus padrinos de boda fueron Pérez Galdós, Mariano Fortuny, el conde de Romanones y el torero Machaquito—, se presentó en agosto de 1919 en la parisina Sala Olimpia, comenzando así una larga y provechosa carrera internacional. Con tales precedentes no debe extrañar que en 1922 inicie sus actividades en el seno de la industria cinematográfica francesa, colaboración que se extenderá a ocho películas y durará diez años, durante los cuales también filmará en Hollywood cuatro canciones para la Fox. Innecesario señalar que a un cinema raquíutico y no poco pueblerino como el español, la figura de Raquel Meller le venía grande, por lo que no volvería a intervenir en ninguna de sus producciones.

Mención especial requiere el caso del novelista, comediógrafo, diplomático, director teatral y periodista (notorio como «El duende de la Colegiata») Adelardo Fernández Arias, impulsor en Madrid de la «actualidad reconstituida» *Asesinato de Canalejas* (1912) —tardía aportación hispana al género—, quien, impenitente trotamundos, abandonó Madrid en 1914 para incorporarse a la potente industria turinesa como traductor, redactor de rótulos y actor, hasta que en 1915 inicia una desigual pero atractiva carrera como productor, guionista y realizador de siete títulos hasta 1920, incluyendo un largo paréntesis suizo durante el que organizó circuitos de exhibición. Lamentablemente, tan singular personaje jamás se reintegró a nuestro cine.

Entre las diversas figuras del cinema europeo que ocasionalmente recalaron entre nosotros merece citarse a Max Linder que, en septiem-

bre de 1912 y en ocasión de una gira teatral que llevó a cabo por varias ciudades españolas, improvisó una novillada en la Plaza de Toros de Barcelona que fue retenida por las cámaras de la sucursal catalana de Pathé (Louis Gasnier como realizador y Solá y Fontanals como operadores), material que daría lugar a la cinta cómica *Max Toreador*; claro es, su presencia entre nosotros sólo pudo ser aprovechada, por elementales razones presupuestarias, para hacerle anunciar una marca de anís. Dos años más tarde, el popular galán italiano Gustavo Serena realizó en Barcelona y por cuenta de la turinesa Pascuali *La última danza*, que coprotagonizó con una cupletista de segundo orden, Conchita Ledesma, que en 1904 representó a los mercados madrileños en las parisinas fiestas de la Mi-Careme, cuyas cabalgatas y festejos escenificaba (i) el futuro creador de los seriales, Victorin Jasset; como cabía prever, la estancia del astro italiano entre nosotros fue fugaz.

Un año antes, en el verano de 1913, la también italiana Cines había desplazado a Barcelona un reducido equipo de segundo rango formado por un operador (Giovanni Doria) y un actor (Godofredo Mateldi) para impulsar la creación entre nosotros de una filial que con la marca Film de Arte Español pretendía tanto rodar *in situ* temas hispanos como melodramas baratos —y ello sin olvidar la filmación de actualidades taurinas— con destino a mercados culturalmente subsidiarios en una operación que, a más bajo nivel, podría recordar lo que en su momento (marzo de 1909) había llevado a cabo la francesa Pathé fundando en Roma la Film d'arte Italiana. Este llamativo intento de embrionaria penetración imperialista en el mercado hispano por parte de la que era una de las más sólidas firmas romanas de la época no pareció desplegarse muy satisfactoriamente, de modo que cuando en el otoño se plantearon realizar el que sería su mayor empeño —*Carmen*, una muy atractiva versión de la ópera de Bizet— designaron como realizador a uno de los directivos de la empresa matriz, Augusto Turchi, y como intérpretes a dos estrellas francesas, una de las cuales (el galán Andrea Habay) comenzaría a partir de aquí una nueva y fructífera etapa profesional en los estudios romanos. Como fuera, a comienzos de 1914 la empresa se disolvió, suponemos que por no aconsejar tal tipo de operaciones la evolución del mercado europeo, máxime cuando sus resultados expresivos no sólo no eran esperanzadores sino que obligaban a ejecutar retoques finales en la misma Italia. A lo que parece, y si hemos de creer a Alfredo Serrano (*Las pelícu-*

las españolas, 1925), los restos de la empresa se reagruparon organizando una nueva y efímera productora: Tibidabo Films.

Asimismo, durante 1914, las ciudades de Toledo, Sevilla y Granada conocieron las andanzas de un equipo francés que, bajo las órdenes de Louis Feuillade, rodaba para Gaumont lo que había de constituir una «Serie española» que se vio reducida a tan sólo tres títulos cuando la entrada en guerra de Francia aconsejó el regreso del equipo a París. De igual forma, una vez acabada la contienda europea, diversos realizadores franceses pusieron sus ojos en nuestras tierras y en aspectos de nuestra cultura. Primero aparece Germaine Dulac, que rueda en 1919 el bronco drama *La fête Espagnole*, cuyos exteriores «andaluces» son filmados en Fuenterrabía. Luego, en 1921, Marcel L'Herbier dirige *El Dorado* en Granada, y *Don Juan y Fausto* (1922) en Segovia, utilizando dramática y expresivamente los materiales urbanos y arquitectónicos de estas dos ciudades españolas, que se transforman de simples marcos ambientales en inductores de la acción; enseñanzas que no fueron recogidas por los cineastas españoles. También la actriz Musidora, fascinada tanto por una España que conoce a consecuencia de su trabajo en el film de ambiente vasco *Pour Don Carlos* (1921) como por un rejoneador que le es presentado a raíz de una posterior gira teatral, filma en 1922 con la colaboración de Jaime de Lasuén el drama taurino *Sol y Sombra / La española* y el cortometraje «promocional» *Una aventura de Musidora en España*, tras lo que dará cima trabajosamente a la curiosa y vanguardista experiencia filmico-escénica titulada *La tierra de los toros* (1924).

A su vez, otros cineastas extranjeros de muy diverso rango llegaron hasta nosotros dispuestos a desenvolver en nuestro cine unas carreras que no habían podido emprender en sus países de origen, que se habían desarrollado de forma macilenta, o que eran obstaculizadas por la contienda europea. Destaquemos primeramente a Otto Mülhauser, oscuro alemán que en 1911 había fundado la Alhambra Cox, dirigiendo dos películas con Gelabert a la cámara, y manteniéndose posteriormente en Barcelona como distribuidor. Por su parte, Giovanni Doria, el cameraman italiano que había llegado a Barcelona como responsable de fotografía de los asuntos de la Film de Arte Español, permaneció en España como operador cuando esta empresa canceló sus actividades.

A idéntica expedición italiana pertenecía, como vimos, el también

actor más bien secundario Godofredo Mateldi, y de igual manera que Doria rehusó volver a su Italia natal, toda vez que tenía más posibilidades de cimentar una carrera profesionalmente satisfactoria en el seno de una cinematografía constreñida y con razonablemente ingenuas posibilidades de expansión, que en el interior del muy frondoso y competitivo cinema italiano; de forma y manera que en 1915 —no consta documentalmente por ahora su casi segura pertenencia al reagrupamiento conocido como Tibidabo Films— logró comenzar entre nosotros una profusa carrera como realizador de dramas a la italiana (uno en 1915, cuatro en 1916, dos en 1917, cuatro en 1918), una moderada actividad como director de películas de aventuras (una en 1917 y, como ya vimos, un serial de ocho episodios en 1918), y una oportunista actividad, desde 1917, como «director» de una «Escuela Cinematográfica» cuya existencia cabe suponer impulsara una coyuntural y poco robusta productora, Estrella Films, activa durante 1917 y 1918, creada para facilitar a sus alumnos una tarea «profesional» que justificase su pertenencia a la citada escuela. También manifestaría querencia por las academias cinematográficas⁹ el igualmente italiano Lorenzo Petri quien, corresponsal barcelonés en 1916 de la revista profesional turinesa *Vita Cinematográfica*, ya aparece en 1918 como director de una de las más publicitadas «academias cinematográficas» del momento («Escuela Nacional de Arte Cinematográfico de Barcelona», se rotulaba solemne), a través de la que consiguió rodar entre 1919 y 1922 un trío de ocasionales films y publicar, en 1922, un didáctico tratado: *El artista cinematográfico: manual para los aficionados que quieren ser artistas* (¡él sí que era un artista!).

La inestabilidad bélica arrojó hasta Barcelona a Mario Caserini, uno de los pilares fundacionales de la cinematografía italiana, a quien

⁹ Desde finales de la década y aprovechando tanto la popularidad de las estrellas extranjeras como el moderado ritmo de actividad de la cinematografía española, comenzaron a proliferar en Barcelona (y más tarde en otros lugares como Valencia o Bilbao) unas mal llamadas academias cinematográficas que, a cambio de una costosa matrícula, decían asegurar contratos al alumno cuando éste acabara unos interminables y tediosos estudios. Más cerca de la estafa y la picaresca que de las necesidades de la industria, tales «academias» sólo aportaban descrédito al universo cinematográfico español constituyéndose a veces sus chasqueados alumnos en cooperativa con el fin poder realizar, cuando menos, una escueta película que les sirviera de dudosa carta de presentación profesional.

se deben tanto importantes contribuciones a la formalización del film de género histórico, como el inicio en Italia de la comedia pasional mundana y de la implantación de la «diva». Llegado a finales de 1915 a Barcelona oportunamente reclamado por la efímera marca Excelsa Films (no casualmente distribuidora de material italiano), realizó en 1916 varios melodramas utilizando los servicios de tres contundentes estrellas italianas que le acompañaron en su periplo (la emergente diva Leda Gys, el popularísimo y voluptuoso Mario Bonnard y María Gasparini, su esposa), a los que ocasionalmente se unió la española «La argentinita». No debió apasionar a Caserini la experiencia de una cinematografía enclenque y timorata pues en 1917 y pese a los avatares bélicos ya se había reincorporado plenamente a la industria italiana, sin que nuestro cinema, o sus profesionales, se beneficiase de la contigüidad de semejantes pesos pesados del cine latino.

También tenía experiencia en los estudios italianos el actor y realizador inglés Aurelio Sidney, que desde 1908 realizaba trabajos marginales para la francesa Pathé como eventual *partenaire* del cómico excéntrico André Deed y, más tarde, para la Gaumont British o para las romanas Cines o Medusa. El hecho de que dos de sus películas italianas, y particularmente el serial en cuatro episodios, que también produjo, *Il club dei suicidi*, fueran interpretadas por la actriz de Studio Films Rosarito Calzado quizá fue determinante para que Sidney abandonara la por entonces (1919) casi agónica industria cinematográfica italiana y se vinculara a una empresa aparentemente sólida en el panorama barcelonés, la citada Studio Films. Como ya hemos visto, Sidney rodó un par de cintas en Barcelona y murió.

Singular es, sin embargo, el caso del realizador francés Henri Vorins (y de su esposa, la actriz Paulette Landais), quienes, procedentes de Marsella, aparecen en 1921 en Barcelona fundando la marca Principal Films en la creencia —fatalmente errónea— de que la intersección de temas «típicamente españoles» con una producción más barata que la francesa podía originar films rentables tras su venta a Europa, donde se asistía al desarrollo de un moderado interés por el folclore español. Este Vorins no era precisamente un desconocido en su lugar de origen: dirigente del circuito Pathé Consortium, se convierte en uno de los puntales de la marselesa Phoece para la que dirige entre 1918 y 1920 no menos de siete películas, algunas sobre guión suyo. Existen indicios de que Phoece no tardó en abandonar la pro-

ducción ya que Vorins se responsabiliza de dos películas de otra empresa antes de independizarse —quizá tras un acuerdo económico con Phoece— como productor en el entonces todavía propicio ambiente barcelonés. Así, tras tantear el melodrama en *Pobres niños* (1921), Vorins rueda en 1922 *Militona*, sobre Gautier, y en la primavera de 1923 *Pedrucho*, presuntas españoladas que sólo consiguen al traspasar nuestras fronteras un severo varapalo por parte del crítico Canudo. Por ello, y tras colaborar como asalariados en el veraniego rodaje de la producción galaico-madrileña *Maruxa* (1923) y no poder materializar su proyecto sobre el cuplé «El relicario», la pareja gala se reincorpora a la industria francesa tras dejar empantanada y en manos de un distribuidor su ya citada tercera realización —hecho al que quizá no fuera ajena la muerte del socio capitalista de Principal Films—, debiendo ejercer Vorins, en un ostentoso descenso profesional tras el fracaso de su aventura barcelonesa, de ayudante de dirección hasta bien entrado 1925.

También de origen francés es el proyecto que daría lugar a *La vida de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América* (1917). El «ingeniero» (¿) americano Charles Drossner, ex-legionario herido en combate, funda la Films Cinematographiques Ch. Drossner, se asocia con otro francés llamado Émile Bourgeois¹⁰ y, aprovechando difusas recomendaciones diplomáticas, vende un proyecto sobre la vida de Colón, previa alianza con la declinante Argos Films barcelonesa, al gobierno español, que no duda, noble rasgo aldeano, en subvencionar generosamente la iniciativa. El avispado dúo inunda su filmación de acreditados comediantes franceses, entre ellos un gesticulante profesor de mímica que interpreta al Almirante, rueda en numerosos y distantes exteriores, dilapida mucho dinero y concluye una fanfarrona película que deja boquiabiertos a tirtos y troyanos, presurosos en proclamar

¹⁰ Más de una vez se ha especulado razonablemente que este Bourgeois sería Gérard y no Émile. Gérard Bourgeois era un conocido realizador francés cuya carrera se extiende entre 1908 (era el director artístico de la Lux) y 1924, y que trabajó para Pathé, Eclair, etc., siendo considerado por algunos discípulo de Victorin Jasset. Sin embargo, y pese a que el genérico de la copia francesa proclama a Gérard como realizador, casi todas las fuentes hispanas tradicionales se refieren a Émile; y eso cuando no omiten su nombre y citan sólo a Drossner. Y digo «casi» porque en el núm. 141 de *Arte y cinematografía* aparece una semblanza publicitaria de Gérard Bourgeois, *alma mater* del film.

con infantil porfía que se encuentran ante lo mejor que ha dado hasta la fecha el cine español. Ni que decir tiene que esta ruidosa baratija es uno de los mamotretos más insufribles y mediocres que ha vomitado nuestro cine mudo, y radicalmente obsoleto respecto a sus modelos franceses de origen.

3.7. *Primer ocaseo valenciano*

A comienzos de la década que estamos examinando, el cine valenciano —es decir la casa Cuesta— exhibe una cierta vitalidad. Si bien el grueso de su producción se concentra en el rodaje de faenas taurinas, no deja de filmar regularmente melodramas populares que suele realizar Joan María Codina, y que suponen el desarrollo en el cine español de la época de una variante populista muy sugestiva, máxime en comparación con el grueso de la envarada producción barcelonesa de los tres primeros años de la década, periodo en que desarrolla su actividad la empresa valenciana. El universo taurino, el mundo del bandolerismo o el drama rural son los temas que nutren los seis títulos que Cuesta produce en esos años.

Sin embargo, en 1914 Cuesta ya había interrumpido sus tareas. Las dificultades que más atrás se han comentado a propósito del cine catalán en su conjunto se hacían sentir con mayor agudeza y más tempranamente en Valencia. La poco abultada nómina de films de ficción de la empresa, la competencia con el más nutrido cine barcelonés y la progresiva irrupción en el mercado español de un cine extranjero dotado de fórmulas industriales y expresivas más depuradas oponían todo tipo de dificultades industriales a la firma valenciana. Si a eso añadimos que la filmación de reportajes taurinos, y precisamente a causa de su éxito, había dejado de ser patrimonio del pionero valenciano —desde 1910 el operador de Pathé en Valencia también filmaba corridas; otros incipientes productores madrileños o barceloneses se sumaban a esas tareas, igual que los productores zaragozanos; una de las razones que impulsó a la italiana Cines a crear en Barcelona la Film de Arte Español fue disponer de un suministro barato de corridas filmadas...—, entenderemos las dificultades financieras que llevaron a Films Cuesta o Hijos de Blas Cuesta, como también se hacía llamar la firma, a suspender sus actividades cinematográficas. Habrían de

pasar muchos años para que Valencia volviera a aparecer en el panorama cinematográfico español.

3.8. *El difícil despertar madrileño*

Por paradójico que pueda resultar, las condiciones que obstaculizaron en la anterior década el surgimiento de una producción cinematográfica madrileña (e, incluso, la misma supervivencia del cinema como espectáculo), fueron las que en el periodo que nos ocupa impulsaron su primer desarrollo.

En efecto, vimos en su momento cómo los cinemas que no se vieron obligados a cerrar sus puertas por falta de público tuvieron que ofrecer en sus sesiones pequeñas piezas de variedades, teatro y zarzuela, adobadas con alguna que otra proyección cinematográfica, para asegurar la asistencia a sus locales de un espectador remiso a los films. Sin embargo, años de mantenimiento de esta peculiar modalidad de espectáculo acarrearón una sorprendente e inesperada crisis teatral: los públicos populares, e incluso algunos más selectos, ya no gustaban de los grandes y dilatados dramones de otrora, modificados como estaban sus hábitos de consumo por la asistencia a unas representaciones mixtas donde la oferta se diversificaba y el material ofrecido —género chico, sainetes, entremeses, pequeños melodramas— conectaba más satisfactoriamente con el espectador popular que la tradicional y un tanto rancia función escénica. Si a ello añadimos la lenta pero continuada penetración en el mercado de films europeos y norteamericanos cada vez menos elementales y de mayor metraje, podrá entenderse cómo el público madrileño fue alejándose poco a poco de las formas de ocio, en cierta medida decimonónicas, que anómalamente había sostenido en la anterior década, para asimilarse de manera cada vez más decidida a un espectáculo que, tanto en su duración como en su complejidad, comenzaba a sustituir con ventaja —la movilidad propia del film, y la posibilidad de contemplar ficciones ambientadas en lugares lejanos o parajes exóticos y encarnadas en un cada vez mejor perfilado sistema de *star system* apoyado en *vamps* y divas— a las formas culturales que hasta ese entonces había consumido. Estos factores, unidos a la lógica desaparición de los desasossegadores orquestrones y al paulatino aumento de la población popular de la ciudad,

llevaron a que el espectáculo cinematográfico madrileño ya se encontrara consolidado a finales de 1913, y que la tendencia aparecida varios años antes, la transformación de los cinemas en locales escénicos, sufriera una radical y espectacular inversión: en junio de 1913 sólo dos locales ofrecían teatro sin necesidad de apoyarse en aditamentos filmicos o de *music-hall*¹¹.

Así pues, los orígenes de la producción cinematográfica madrileña se vinculan de forma parcial a esta curiosa circunstancia. En 1911 Domingo Blanco, editor de un diario, y su hijo Enrique, instalaron unos laboratorios cinematográficos, fundaron una pequeña productora a ellos supeditada, y comenzaron a rodar documentales diversos, entre los que no faltaron los reportajes taurinos. Como puede observarse, se trataba del mismo proceso seguido en Barcelona casi diez años antes. Sin embargo, teniendo en cuenta que la tardía iniciativa debía enfrentarse no sólo a la competencia catalana sino también a la sólida implantación entre nosotros de los noticiarios extranjeros (donde no faltaban informaciones españolas suministradas por sus corresponsales), y que la comercialización del producto adolecía de unas redes de difusión que otros lugares y empresas tenían puestas a punto casi una década atrás, la experiencia se manifestó inútil —incluso ya durante la década anterior se revelaría estratégicamente precaria— en términos económicos o de acumulación del necesario capital para afrontar experiencias más ambiciosas. Pero la crisis teatral arriba comentada vino en provisional auxilio de Blanco, pues los empresarios teatrales dieron en ofrecer a sus espectadores, en un engañoso intento por competir al

¹¹ La consolidación del espectáculo cinematográfico como forma de ocio hegemónica ya había comenzado a percibirse con claridad dos años antes. Un comentario estadístico señalaba que la recaudación anual en concepto de sesiones cinematográficas alcanzaba ya la suma de 1.371.000 ptas. Si bien tal cifra era aun superada por las funciones teatrales y de *music-hall*, rebasaba la cantidad lograda por circos, conciertos, bailes, hipódromos y similares (véase comentario en *Nuevo Mundo*, 22 de junio de 1911). Los dos locales a que me refiero eran el Apolo y el Cómicó, según crónica de «Caramanchel» —Ricardo Catarineu— aparecida también en *Nuevo Mundo* del 12 de junio de 1913, quien ya había analizado la situación con agudeza en la misma publicación el mes anterior (el 29 de mayo). Y en septiembre y en la misma revista, el crítico teatral «Alejandro Miquis» reconocía que el cine se estaba imponiendo, tras haber dado la voz de alarma el 5 de junio del mismo año. Ni que decir tiene que *Arte y cinematografía*, citando otra publicación madrileña, manifestaba su alborozo ante tal estado de cosas en el núm. 64 (15 de junio de 1913).

avasallador y emergente cinematógrafo, escenas filmadas que se incrustaban en el desarrollo de la obra representada; estos pequeños films fueron rodados por Enrique Blanco en 1913 y 1914, sin que, pese a ello, pudiera estabilizar su producción, debiendo refugiarse la empresa en su primitiva actividad como laboratorio.

Si, como ya se dijo, el documental fue entre nosotros uno de los primitivos medios de financiación y capitalización de una empresa cinematográfica embrionaria, también el film cómico siguió siendo utilizado en los rudimentarios intentos desplegados por consolidar una producción cinematográfica estable en Madrid. Así, mientras Enrique Blanco rodaba documentales e «intermedios» para la escena, un aristócrata desocupado, el conde de Vilana, se puso en 1912 de acuerdo con Francisco Oliver, representante de Pathé, e inició una exigua y tosca serie cómica (tres títulos) inspirada en el comediante francés André Deed («Toribio») e interpretada por el cómico teatral Martínez Palomo («Palomeque»), al tiempo que también experimentaba un breve asunto policíaco fotografiado por el tráfuga catalán Josep Gaspar, quien, antes de emigrar previsoramente hacia Estados Unidos, se asoció en 1914 a otro ciudadano, Ángel Sáenz de Heredia, para filmar un par de películas policíacas. Como era de esperar, tanto el aristócrata como el civil, cuya firma llamóse Chapalo Films, a la vista del descorazonador resultado de tales experiencias abandonaron las tentativas de producción cinematográfica.

De igual modo, y utilizando el acreditado expediente del film cómico, un joven educado en Inglaterra, Benito Perojo, hijo de un ensayista y filósofo neokantiano, editor y diputado liberal, comienza a explorar en compañía de su hermano la filmación de asuntos cómicos, rodando en 1914 un par de cortometrajes vagamente evocadores en su mecánica del futuro trabajo de Mack Sennett, y creando un tipo cómico descaradamente inspirado en Max Linder, *Fulano de Tal*, que presenta en sociedad durante los últimos días del año. La tolerable acogida acordada a estos ensayos le lleva a crear meses más tarde, en 1915, y en unión de un par de entusiastas —Vargas Machuca, un actor aficionado, y Pedro Soto, un devoto del cinema—, la marca Patria Films para la que realiza, mientras se van construyendo unos elementales estudios cinematográficos, tres modestas películas cómicas en las que diseña un personaje, «Peladilla», inspirado sin pudor alguno en Charlot. La cordial acogida profesional que esos films obtienen a principios

de 1916 —«Madrid ha escogido, pues, lo más difícil, y no es mucho que se equivoque», sentenció «Fósforo» en *El Imparcial* (21 de junio de 1916)— anima a los socios a ampliar el negocio incorporando a sus filas al abogado y crítico teatral Julio Roeset, que aporta sus ahorros reorganizando la empresa durante la primavera. Sin embargo, después de filmar un asunto de mayor envergadura e intentar seguir la serie *Peladilla*, Perojo toma conciencia de sus limitaciones, se distancia de la empresa, y en 1917 partirá hacia París buscando paliar su defectuosa formación técnica y artística. A su vez, y durante el verano, Roeset, animoso y obstinado, comienza la realización de películas a un ritmo frenético.

Para ello contará con la valiosa colaboración de las primeras figuras de una acreditada compañía teatral, tal vez movilizadas a causa del conocimiento que Roeset tenía del medio en tanto crítico; y desarrollará una política de producción tendente a ofrecer al hipotético espectador un atractivo panorama genérico: comedias cómicas como *El beso fatal* (1916), melodramas como *Margot* (1916), zarzuelas encubiertas como *De cuarenta para arriba* (1917), o films de aventuras históricas como *Por la vida del rey* (1916), todas ellas inspiradas en la manera de hacer norteamericana al decir de los cronistas.

No obstante, el rodaje barato y precipitado, desdioso y frecuentemente simultáneo de estas obras provoca el que una vez presentadas la crítica se manifieste desdeñosa con ellas y resulte casi imposible estrenarlas; tales circunstancias, añadidas al autocrítico abandono de la empresa por parte de Perojo meses antes, suscitará en Patria Films una crisis de grandes proporciones que se saldará con la ruptura de la sociedad.

Como cabe deducirse de lo hasta aquí expuesto, los retardados inicios de la producción cinematográfica madrileña no pueden ser más insatisfactorios. Y no podía ser de otra manera si consideramos el dramático y desconsolador desfase existente entre unos intentos productores inmersos en un atribulado paleopionerismo, y el marco en el que se desarrollaron, presidido por el hecho incuestionable de que el cinema occidental constituía por esas fechas una realidad industrial y expresiva con casi veinte años a sus espaldas (o diez, en el caso de una experiencia más constreñida y atrasada como la catalana). En circunstancias tan particularmente adversas, el hipotético desarrollo de una protoindustria cinematográfica madrileña sólo podía cimentarse sobre

una costosa y agitada consunción de etapas que redujera a sus mínimas proporciones la descomunal demora que acumulaba desde sus mismos orígenes, y de cuyos numerosos e inevitables errores se desprendiera la necesaria experiencia exigible para poder enfrentarse, no ya a la realidad de industrias competidoras más desarrolladas y comunicativamente maduras, sino al simple reto de la propia supervivencia.

Es en este deprimente cuadro en el que se produce la crisis de Patria Films. A consecuencia de ella uno de los socios, Pedro Soto, se queda con los Estudios, mientras Roeset conserva para sí el resto del patrimonio de la empresa, en la que permanece Vargas Machuca como productor asociado. El primero rueda tres películas realizadas por Francisco Camacho (un icómo no! film cómico en las postrimerías de 1916, y en 1917 un film policíaco y otro folclórico) que, tal y como corresponde a la situación descrita, no consigue estrenar, abandonando Soto la producción. Y Roeset, por su parte, emprende febril la realización apresurada de un nuevo lote de películas cómicas o de aventuras policíacas al estilo americano, que suscitan una irregular aceptación, le ocupan el resto de 1916 y 1917, y parecen agotar los reducidos recursos financieros de la empresa. Y finalmente, tras laboriosas gestiones solventadas a lo largo del año, en diciembre de 1918 un grupo reducido de capitalistas, que incluía profesionales y comerciantes, se hace cargo de Patria Films convirtiéndola en sociedad anónima, en la confianza de que los técnicos y actores que intervienen en sus menesteres ya han logrado soltura y familiaridad en el trabajo de hacer películas, y considerando asimismo que de los abultados beneficios producidos por un negocio que sigue creciendo en grandes proporciones sólo disfrutaban los exhibidores y las empresas extranjeras.

En consecuencia, se construyeron nuevos y bien acondicionados estudios y Roeset comenzó otra vez a rodar según los criterios de producción ya aplicados a sus anteriores realizaciones. Cabe suponer que los improvisados y vertiginosos métodos de trabajo de Roeset —añadidos tanto a una gestión inhábil (enfrentamientos con la prensa especializada; conflictos con distribuidores a propósito del contrato firmado en enero de 1919 con un declinante y empobrecido Galdós para rodar sus obras) como a inoportunos proyectos faraónicos (la millonaria compra de un gran local de exhibición)— no satisficieron al consejo de administración de la compañía, máxime ante los preocupantes movimientos empresariales que, como veremos, cristalizaban a

su alrededor anunciando una ruda competencia, por lo que este retrasado primitivo que no supo convertirse en ágil profesional debió abandonar la empresa en el verano de 1919, dejando tras de sí como herencia dos películas concluidas, tres films inacabados y general estupefacción.

Mientras estos acontecimientos se sucedían, 1918 ve constituirse en Santander una empresa productora impulsada por empresarios católicos, Cantabria Cines, cuyo previsor objetivo, apostando sobre seguro, es impresionar una obra de Benavente. A tal efecto ofrecen al futuro premio Nobel, quien, recordemos, siempre había manifestado vivo interés por el cinema, la adaptación y realización del film *Los intereses creados*, que llevará a término en Madrid y en colaboración con el protagonista de la película, Ricardo Puga. El decepcionante resultado de la experiencia, al que no es ajena la pésima calidad visual del producto —la penuria que provoca la guerra europea obliga a filmarlo en material positivo (según J. Moreno Oña en *Radiocinema*, 30/6/41)—, suscita la irritación de Benavente y el desánimo en los directivos de la empresa. Así, mientras el dramaturgo organiza otra nueva y efímera productora (Madrid Cines) con la que rodar un argumento original suyo, *La madona de las rosas* (1919), los reponsables de Cantabria Cines, en concordancia con las posiciones políticas y culturales que cabe presumir en el empresariado católico, inician gestiones para ampliar capital e involucrar en la empresa a significados miembros de la alta y muy conservadora burguesía madrileña, la aristocracia e, incluso, el rey Alfonso XIII, del que se conocían sus inclinaciones cinefílicas. Los diversos miembros de la aristocracia política y financiera interesados en la operación —en la que los componentes ideológicos culturales tenían un peso singular (impulsar un cine moralizante y conservador que fuera capaz, primero, de neutralizar, y, luego, desplazar a la más populista, desenvuelta y cosmopolita producción que llegaba de Barcelona cuyos abundantes seriales eran, además, considerados poco ejemplarizantes por la «buena sociedad» que impulsaba esta iniciativa)— consideraron como más adecuado a sus intereses crear una productora nueva en vez de diluirse en otra preexistente. De forma y manera que Cantabria Cines no tiene más remedio que autodisolverse en marzo de 1919, ceder sus activos a la nueva entidad y renacer en frondosa compañía de la mejor sociedad madrileña bajo el nombre de Atlántida, S.A.C.E. constituida en mayo de ese año.

Y a la vista de las excepcionales circunstancias concurrentes, la paralizada y estupefacta Patria Films inicia gestiones para unirse a la potente nueva empresa, a la que cederá su capital y patrimonio filmico, y, sobre todo, su infraestructura (oficinas, laboratorios, almacenes, estudios)¹². La fusión se consumó en julio y en febrero de 1920 se decidió disolver la fagocitada sociedad.

La entidad resultante, provista del crecido capital que le procura la suma del activo de las empresas precedentes y tras un año largo de inactividad, responsabiliza de sus tareas a un joven actor aficionado, José Buchs, que finaliza como puede el rodaje de las películas inacabadas de Roesset y, seguramente desprovisto de directrices concretas por parte de los dirigentes financieros de Atlántida, pero dispuesto a dominar el oficio sin pérdida de tiempo, comienza, él también, a rodar precipitadamente. El resultado de tan urgente ligereza, entre noviembre de 1920 y julio de 1921 seis títulos de resonancias norteamericanas pero que no ignoran el ya periclitado modelo estructural italiano, fue que las películas, pese a revelar un sorprendente instinto cinematográfico en Buchs, sólo cosecharon un éxito moderado, por lo que la empresa iba mostrando inequívocos y alarmantes signos de descapitalización. Ante ello, el gerente de la entidad, un eficaz alemán que ya había gestionado el Teatro de la Zarzuela, se puso en contacto con un distribuidor, Ernesto González, que tenía la exclusiva de una empresa alemana, y, mediando oportuno adelanto de distribución, decidieron rodar, bajo la responsabilidad de un cada vez más suelto Buchs, una zarzuela: *La verbena de la Paloma* (1921). Su previsible y estrepitoso éxito indicó al cine español una vía de acceso hacia la recuperación de su público natural: temas populares y de eficacia ya probada en los que el espectador se reconociera. De modo que al año siguiente Buchs, un poco más reposado, filmó otras dos zarzuelas que, igualmente, lograron notable acogida.

Pero volviendo a 1918, también ese año había indicado otro camino a seguir en la búsqueda de espectadores para el cine español. Alentado por el gran éxito que logró en su local la adaptación francocatalana de *Sangre y Arena*, rodada por Blasco Ibáñez en 1916, el empresa-

¹² Tales avatares han sido ejemplarmente descritos por Joaquín Cánovas en *Hora actual del cine de las autonomías del Estado Español*, actas del II Encuentro de la A.E.H.C. (San Sebastián, 1990, págs. 275-285).

rio Rafael Salvador produce y dirige en 1918 *La España trágica*, folletín taurino-paisajístico que se exhibió triunfalmente y que decidió a su productor y realizador a seguir cultivando el drama y el reportaje taurino a lo largo de un lapso de diez años. Y en idéntica sintonía de intereses, la actriz y danzante Helena Cortesina produce y dirige en 1921 (inaugurando, de paso, la exigua nómina de mujeres realizadoras en el cine español), con el concurso del bohemio clérigo-dramaturgo José María Granada (v.n. J. M. Martín López), el film titulado *Flor de España o la leyenda de un torero*.

Por último, 1922 asiste también al nacimiento de un tema que va a conocer un escueto pero significativo desarrollo a lo largo de los años siguientes. El operador Armando Pou, tras rodar un largometraje sobre la realidad española por encargo de un indiano (*La nueva España*, 1921), produce *Alma rifeña* (Buchs, 1922) e inaugura así una lógicamente modesta aportación española al cinema colonial que con anterioridad sólo había conocido el documental con incrustaciones ficcionales *Por la Patria: memorias de un legionario* (1921) también producida y realizada por Rafael Salvador.

4. 1923-1929. EL DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN MADRILEÑA

4.1. Caracterización general

Como se desprende de las líneas anteriores, la primera e imperiosa necesidad del cinema madrileño era encontrar con la máxima rapidez un público que le dispensara una acogida hospitalaria, garantizándole la supervivencia. Y no podía ser por menos; a la férreamente implantada entre nosotros producción extranjera, sobre todo norteamericana, que había hecho de nuestro territorio uno de sus más estables y provechosos feudos (en 1925 ya había en España 1.497 cines, casi la décima parte del total europeo), debía añadirse el que los exhibidores seguían manifestándose reticentes ante las películas españolas, y que los espectadores estaban cada vez más habituados a la bien fabricada producción ajena. Ello condujo, según estamos viendo, a buscar géneros nacionales y castizos que conectaran con la sensibilidad popular; pero también, a un lógico deseo de reducir riesgos empresariales, a disminuir costes de producción, aunque ello redundara en

perjuicio del acabado de la película. Estas dos actitudes produjeron efectos contradictorios entre sí.

La persecución de géneros autóctonos, no por convulsa menos instalada al abrigo de inseguridades financieras, llevó a que productores y realizadores pusieran sus ojos en aquellos asuntos que ya habían demostrado sus probabilidades de triunfo en otros medios artísticos o del espectáculo. Así, la producción madrileña comenzó a exhibir, tras el afortunado tanteo de *La verbena de la Paloma* y *La España trágica*, una desenfrenada profusión de zarzuelas, cuyos libretos se adscribían, por lo demás, al sainete¹³; y, en escalas progresivamente descendentes, tanto melodramas ruralistas que cultivaban no pocas veces un supuesto pintoresquismo local y en los que se dejaba sentir el gravamen ideológico de la poderosa iglesia católica; como films sobre un universo, el taurino, cuya mitología no estaba aún reemplazada por la progresiva influencia del estrellato hollywoodiense, universo muchas veces adobado con elementos folclórico-turísticos inscritos en su desarrollo, en un cauteloso intento por evitar, no siempre con éxito, el deslizamiento del producto hacia la por entonces infamante «españolada».

Esta tentativa por encontrar un género popular y accesible al mayor número potencial de espectadores nacionales se saldó con una inesperada victoria. De pronto, los films españoles —o mejor dicho, y en chusca simetría a lo ocurrido en el anterior periodo, madrileños— comenzaron a gozar de una insospechada popularidad, amortizando su exiguo coste. Pero estos triunfos no tardaron en exhibir su debilidad estratégica.

Por una parte, aquellos éxitos se asentaban en productos deficientemente fabricados cuyos responsables artísticos soportaban tanto bajos salarios por su actividad como continuados requerimientos para que solventaran los rodajes de manera rápida y negligente, en un mio-

¹³ Aunque a simple vista parezca un despropósito adaptar una zarzuela al cine mudo, la realidad era bien otra. Se sabe que el cinema silente sólo era tal sobre la pantalla, ya que el espectáculo cinematográfico fue casi siempre sonoro, en tanto la película solía proyectarse con un acompañamiento musical cuyos ejecutantes recorrían la escala comprendida entre el solista y la orquesta. Por consiguiente, las adaptaciones de zarzuelas se exhibían con el imprescindible aditamento de su música original convenientemente ajustada a las características de sala e intérprete(s). Y, por otra parte, lo que más interesaba de las zarzuelas era sus populares libretos, filmándose sólo aquellas cuyos conocidos temas facilitaban su transposición cinematográfica.

pe afán por reducir gastos de manufactura al precio que fuera. El resultado de estas desoladoras condiciones de trabajo era la puesta en circulación de un conjunto de películas que adolecía de una penosa tosquedad visual, y cuyas obras, individualmente consideradas, soportaban no pocas veces una desconcertante irregularidad expresiva en su propio desarrollo, factores estos¹⁴ que convertían en dramática la experiencia de confrontar nuestro cine con una producción extranjera que le disputaba de forma draconiana las pantallas.

Por otra parte, el incontrolado abuso de zarzuelas filmadas —nótese que en 1923 más del cincuenta por cien de la producción española fueron zarzuelas o que en 1925 la cifra todavía se aproximaba al

¹⁴ Por lo que se refiere al primer aspecto, la precaria financiación de las películas se hacía notar en la presencia de errores técnicos auspiciados por la imposibilidad de repetir tomas o por la mala calidad de los materiales empleados en las filmaciones, de tal forma que el espectador podía asistir estupefacto a la intempestiva y no diégetica entrada en campo de una nube de humo procedente de cualquier anónimo fumador del equipo técnico que rodaba el film —*La Bejarana*, Ardavín, 1926—; observar entre alarmado y perplejo cómo aquello que decía ser sólida pared se bamboleaba sin rubor alguno —*Es mi hombre*, Fernández Cuenca, 1927—; participar en «escenas nocturnas» rebosantes de una deslumbradora luminosidad que el posterior tintado no podía suavizar —*Currito de la Cruz*, Pérez Lugín/Delgado/Noriega, 1925—; advertir con regocijo cómo las escenas en exteriores se beneficiaban de las inesperadas aportaciones de transeúntes que tras entrar inadvertidamente en campo y atisbar sorprendidos el objetivo de la cámara se retiraban presurosos y contritos —*Más allá de la muerte*, Perojo, 1924—; o percibir cómo el «salto de eje» se convertía en una de las más conspicuas instituciones del cinema patrio, «recurso» con el que testimoniar de forma oblicua sobre la forzosa indigencia de sus rodajes.

Y por lo que se refiere al segundo aspecto, aludo al curioso fenómeno según el cual en la superficie de diversas películas españolas coexisten pasajes que remiten sin más al cinema primitivo (escenas frontales, ausencia de contracampos, inexistencia del espacio fuera de campo, planificación elemental) con fragmentos del todo integrados en el conjunto de requisitos formales que definen el lenguaje cinematográfico clásico como entidad establemente constituida, o Modelo de Representación Institucional, en feliz expresión de Noël Burch. Que en el cinema mudo español se dé esta llamativa interrelación entre arcaísmo y clasicismo no debe extrañarnos puesto que la evolución del lenguaje cinematográfico está determinada en última instancia por las condiciones industriales y económicas de que se nutre, y la debilidad industrial y financiera de nuestro cinema no podía sino estorbar una asunción (y una práctica) normalizada de las líneas maestras que iban diseñando el MRI en cinematografías técnica y económicamente más avanzadas. Y es en tal sentido en el que podríamos calificar a nuestro cinema silente como tercermundista. Quede pues esbozada, aunque sea en un largo pie de página, una cuestión que requeriría un más reposado debate.

veinte por ciento del total— acabó generando un relativo cansancio incluso en los espectadores más proclives a este género escénico, al igual que un progresivo y justificado desinterés en ciertas capas de público pertenecientes a las culturas peninsulares más alejadas de esta modalidad expresiva. Ello parece indicar que la reconquista de espectadores para el cine español fue un desafío planteado de forma tan apremiante que se abordó de manera coyunturalista y sin perspectiva. Así, en vez de proceder a una reformulación en términos filmicos de géneros ya acreditados en otros ámbitos expresivos, productores y cineastas se limitaron sin más a una empobrecida traslación mecánica de los mismos a la pantalla, de manera que lo que debería haber sido un punto de partida se convirtió en concluyente línea de llegada, obstaculizándose de esta forma el posible desarrollo cinematográfico de un universo referencial bien anclado en los gustos populares. Circunstancia agravada, además, por el hecho de que sus materiales de origen (contenidos en el teatro lírico, los sainetes, incluso la mitología taurómaca) padecían ya un acentuado declive a causa precisamente de la extensión del cinematógrafo como espectáculo popular. En consecuencia, en vez de traducir un microcosmos ya arraigado en los hábitos del público al medio ascendente y hegemónico que era el cinema, nuestros anquilosados cinematografistas mimetizaron aquél, situándose a la retaguardia del proceso cultural de la época, impidiendo así mismo la creación de un género cinematográfico propio alimentado por aquellos materiales, con lo que la zarzuela y el sainete lírico sufrieron un rápido deterioro como fuente de inspiración para el cinematógrafo, pese a que en su fase inicial lograran el propósito de recuperar espectadores para nuestro cine.

Tales fueron los efectos contradictorios más arriba señalados: si bien, por un lado, se consiguió un público amable y benevolente, no tardaría en inducirse, por reiteración temática, una peligrosa fatiga; y si bien, por el otro, la baratura de fabricación posibilitó amortizar los films, la inevitable rudeza expresiva que aquella generaría fue suscitando lenta pero inquietantemente cierta desatención hacia el cine español por parte de sus espectadores potenciales.

Las circunstancias hasta aquí reseñadas —el agotamiento rápido de ciertos géneros tomados en préstamo a otras áreas expresivas; la áspera ejecución de las películas que se presentaban al público— no dejaron de suscitar creciente alarma, puesto que ponían en peligro la gra-

dual aceptación que nuestro cinema iba cosechando entre los espectadores, por lo que productores y directores comenzaron decididamente a invocar en su auxilio los servicios de novelistas, dramaturgos y comediógrafos, en un intento de prolongar, o al menos estabilizar, la desahogada acogida comercial de buena parte de sus producciones; así como acceder a cierta respetabilidad cultural que desfondara la ya legendaria indiferencia, cuando no hostilidad, del capital financiero e industrial español hacia el cinema, aspecto este que se consideraba imprescindible para cimentar y consolidar la industria cinematográfica madrileña.

Esta resolución, involuntario dictamen de cierta desconfianza en las propias fuerzas, fue espoleada, además, por el entusiasmo que suscitaron las consecutivas y aireadas filmaciones de un par de populares novelas de Pérez Lugín, cuyos resultados —*La casa de la Troya*, Pérez Lugín / Noriega, 1924; y *Currito de la Cruz*, Pérez Lugín / Delgado / Noriega, 1925— alcanzaron un clamoroso éxito. Así pues, esa medrosa política productora, apoyada en repetidas adaptaciones de novelas o piezas teatrales, acabó proporcionando al cinema español de la época una muy singular fisonomía debido al hecho de que en el origen de más de la mitad del total¹⁵ de sus producciones (y eso sin contabilizar las veintiocho zarzuelas rodadas en este periodo, más las tres de 1921 y 1922) se encontrase una figura literaria. Este hecho, si bien fue facilitando al conjunto del cinema de la época, y por lo que a su horizonte temático se refiere, un discreto y convincente tono medio, no dejó de resultar a la larga, en tanto subsidiario de iniciativas referenciales ajenas a las propias posibilidades del espectáculo cinematográfico, una medida restrictiva y empobrecedora.

Esta compleja y potencialmente conflictiva situación se extiende más o menos durante los tres primeros años del periodo que nos ocupa. Pero a partir de 1925 se van adoptando nuevas providencias que, pese a ser no poco timoratas e improvisadas, apuntalan una industria estructuralmente frágil estabilizándola en sus necesidades indispensables, permitiéndole un cierto crecimiento cuantitativo, la consolida-

¹⁵ Las cuantificaciones que hasta el momento se han consignado incluyen también la producción valenciana, en tanto sus características la emparentan con la madrileña. Se excluyen, por el contrario, las minúsculas aunque significativas experiencias vasca, asturiana, gallega, balear y canaria, así como la residual cosecha catalana.

ción de su público y un breve periodo de normalización industrial. Esas medidas aluden, fundamentalmente, a una resuelta diversificación genérica (melodramas cosmopolitas, piezas cómicas, películas históricas, comedias urbanas, films de aventuras de ambiente goyesco) en cuya virtud las adaptaciones de zarzuelas sufren un llamativo descenso en su volumen (dieciocho entre 1923 y 1925; diez entre 1926 y 1929); se mantiene una producción estable pero moderada de melodramas ruralistas; se reduce aún más la ya de por sí limitada nómina de films taurinos, que prácticamente concluye en 1925, decadencia acaso impulsada de manera paradójica por *Currito de la Cruz* (1925), cuyo prolongado y arrollador éxito quizá desalojó de su espacio genérico a competidores si cabe más groseros; o, por el contrario, se aumenta el censo de sainetes de exclusiva procedencia literaria o escénica (dos y seis respecto a los periodos antedichos). Pero, sobre todo, y lo que resulta más notable en este proceso, haciéndose visible la tímida aparición de un sainete escrito a propósito para el cinema, fenómeno que puede observarse desde 1926 con *El pilluelo de Madrid* de Florián Rey, y que tiene su continuación en 1928 con *Viva Madrid que es mi pueblo* de Fernando Delgado, o en las significativas experiencias, en 1927 y 1929, de *Al Hollywood madrileño* y *Sexto sentido*.

El resto de disposiciones que se fueron arbitrando, un tanto irrelevantes, se encaminaron a incrementar el censo de asuntos originalmente escritos para la pantalla —incluida la sugerencia a ciertos literatos para que siguiendo el ejemplo benaventino (1923-1924) escribieran ellos también para el cinema, sugerencia que no fue muy atendida—; o a aumentar el volumen e intensidad de peticiones al gobierno para que dictara una política proteccionista al cine español, política que al menos debería materializarse en una cuota de pantalla que lo defendiera en su desigual lucha contra las producciones extranjeras; demandas que la pétrea dictadura de Primo desoyó por sistema, ocupada como estaba en el deportivo ejercicio de la censura, en la resolución del problema marroquí o en el impávido acrecentamiento de los beneficios del capital financiero.

La ayuda que se demandaba, objetivamente imprescindible, era consecuencia no tan sólo de la cada vez más avasalladora y altanera competencia internacional, sino recurso preciso para mitigar el inveterado desdén del capital español hacia el cinema, desdén que no se había visto modificado por el conjunto de medidas hasta aquí enumera-

das ni por el hecho de que nuestro cine ya gozara de un público bastante fiel; desdén que sólo obstaculizaba el desarrollo y fortalecimiento de nuestro cinema. Caractericemos, pues, los avatares del capital (¿) cinematográfico español durante este periodo.

Sólo dos sociedades de cierta envergadura aparecen en el panorama cinematográfico madrileño, y ambas son elocuente testimonio del irresponsable desinterés del capital financiero al respecto. La primera de ellas, la otrora prometidora Atlántida, manifiesta una evolución tan errática como alicorta, aunque sería injusto achacarle a ella (a sus gestores) toda la responsabilidad de sus penosos avatares. Veamos. Tras producir Buchs a un buen ritmo a partir del otoño de 1920 —casi una película cada mes y medio alternando comedias cosmopolitas a la americana y dramas solemnes a la italiana; en total seis impersonales títulos hasta *La verbena de la Paloma*, rodada en agosto y estrenada en diciembre de 1921— y seguir con más reposo, medios y reflexión la senda indicada por esta última película (sólo cuatro pero exitosos films: dos zarzuelas en 1922 y otras tantas en 1923, aunque la última, una vez preparada, no la realiza al marcharse de la sociedad), Atlántida ve cómo Buchs y su director gerente, fatigados por las continuadas querellas mantenidas contra un consejo de administración remiso a financiar adecuadamente sus actividades so pretexto de que la amortización se solventa con lentitud, abandonan la empresa y crean una marca rival en febrero de 1923. Tras un breve periodo de confusión, y hacerse cargo de la gerencia Andrés Pérez de la Mota, un periodista especializado en cinema desde 1911, la sociedad prosigue su trabajo bajo la responsabilidad directiva del actor Manuel Noriega, que a comienzos de 1924 también se verá obligado a abandonarla, aunque en esta ocasión los motivos, más complejos, no se circunscriban sólo a la desidia o al desinterés de los sectores políticos que comparten la administración de la productora sino también a una actitud irresponsablemente liquidacionista: con la proverbial miopía que muchas veces ha caracterizado a la derecha política española, ésta debió pensar en la inutilidad de dar batalla cultural alguna a través de una productora que, sin embargo y como ya vimos, había nacido para ello; después de todo, Primo de Rivera con su golpe militar ya les había proporcionado una económica y apacible salida a sus afanes y la empresa sólo podía ya justificar su existencia en función de unos improbables beneficios rápidos.

De modo que a finales de 1923, tras haber filmado Noriega de manera rápida y económica una comedia y dos zarzuelas, y haberse embarcado en un costoso e interminable rodaje en la isla de Mallorca, el consejo de administración de la empresa, que no sólo no desembolsaba el capital necesario para la buena marcha de la misma sino que veía con malos ojos planes tan costosos como el proyecto mallorquín (de hecho, con tener a la productora hibernando y en la reserva debía darse por satisfecho), cesa al gerente ya que, para mayor escarnio, el «guión mallorquín» era suyo, y nombra para sustituirle a un joven y a la postre ambicioso banquero de nombre Bauer que ya en los primeros días de 1924 diseña una brillante operación: economizar inversiones mediante una coproducción con un sólido y, además, internacionalmente prestigioso equipo francés que ya ha rodado dos películas entre nosotros. Así, Atlántida coproduce con Cinégraphique *La barraca de los monstruos*, memorable y germinativa obra dirigida por el «galán» Jacques Catelain, cuyos helados exteriores españoles se ruedan en febrero y los interiores durante marzo en estudios franceses¹⁶. Mientras tanto, *Venganza*, el proyecto mallorquín, ha concluido finalmente.

Lo que no esperaba Bauer era que la voraz y enloquecida censura primorriverista le prohibiera tajante y contundentemente ambas películas: una por ser un poco edificante melodrama rural incestuoso; y la coproducción por proponer a través de una turbia y violenta atmósfera una agria reflexión sobre la dificultad de vivir en la árida y gélida España castellana de la época, reflexión que bordea tanto la pesadilla como la blasfemia. Innecesario subrayar lo feliz que hizo tal medida a un Consejo de Administración que asistía atónito a tal hecatombe financiera... No tardarían significados miembros de ese consejo en abandonar la nave con lo que los socios supervivientes del desanimado Bauer acabaron controlando una semiparalizada empresa que en poco se parecía a la que comenzó su camino productor cinco años antes.

¹⁶ Cinégraphique (1923-1928) era la empresa productora del notabilísimo realizador francés Marcel L'Herbier. Su actividad española durante 1921 y 1922 quizá impulsara su alianza con Atlántida, en una hipotética voluntad de seguir filmando asuntos con sabor español. Los hechos acabaron dándole la razón a Bauer: este ilustre precedente de *Viridiana* fue elegido por votación popular como una de las veinte mejores películas exhibidas durante 1924 en París.

A finales de 1924, y tras casi un año de desconcertada impotencia, se hizo cargo de reiniciar su actividad Florián Rey, quien volvió a la zarzuela barata y al sainete populista y económico, al tiempo que remontaba en vano *Venganza*. Tampoco tardará mucho en desentenderse del asunto (comienzos del verano de 1926), interrumpiendo entonces Atlántida la producción de films y liquidando un año más tarde sus estudios de rodaje, con el nada desdeñable balance de veinte películas producidas entre 1920 y 1926.

Por su parte, la empresa rival creada por Buchs, Film Española, aparece cofinanciada por el banquero Urquijo (recuérdese que también desde 1924 el banquero Bauer participa en Atlántida), consistiendo su primera diligencia en edificar unos estudios de rodaje. Una vez concluidos comienza a producir y el proceso ya examinado en el caso de Atlántida se repite de necesidad en Film Española; pese a estar siempre ocupadas sus instalaciones en el desarrollo de su propio programa de producción, el proceso amortizador sufre una demora tan lógica en el negocio cinematográfico como gravemente perturbadora, a causa de un inconveniente añadido: la hipotética rentabilidad de los films debe servir para amortizar no sólo la cantidad presupuestada en su elaboración, sino también para satisfacer los gastos de construcción y mantenimiento de los estudios, con lo que la construcción previa de estudios cinematográficos se evidencia como iniciativa ruinosa que hipoteca la política productora de la empresa. Obvio, la quiebra técnica se precipita y en 1926 la sociedad liquida atropelladamente sus bienes, ante la alarmante perspectiva de continuar profundizando el déficit. Su resultado artístico: ocho películas entre 1923 y 1924.

Como se ve, la experiencia de Film Española, en su brevedad, resulta iluminadora tanto sobre los avatares de Atlántida como sobre las condiciones industriales que podían hacer viable la realización de películas en España. Parece evidente que las concretas circunstancias del cine español durante la década (extensión todavía irregular del espectáculo cinematográfico, escasa capacidad adquisitiva de los públicos populares, dura competencia extranjera, débiles expectativas exportadoras, imperfectas redes de comercialización, etc.) tan sólo permitían, en el mejor de los casos, amortizar un film de no muy elevado coste, posibilitando sólo en ocasiones excepcionales una moderada cuota de beneficio empresarial, por lo que resultaba impracticable, en términos económicos, hacer confluir en una misma empresa la producción de

películas con el mantenimiento permanente de estudios de rodaje y laboratorios de revelado, instalaciones que soportaban elevados gastos de conservación. Bifurcar tales actividades en ramas industriales independientes (por un lado la producción, por otro el manufacturado) era una exigencia económica que fue imponiéndose al cinema español con la despótica certeza de lo evidente: el desastre financiero. Amalgamar las diversas fases de elaboración de las películas en una sola empresa era consecuencia de un aldeano mimetismo respecto a industrias más desarrolladas, lo que revelaba, amén de necedad, un irresponsable desahogo por parte de nuestros hombres de cine. Pero lo que más sorprende es que el mismísimo capital financiero no evaluara las condiciones de ejercicio de su propia actividad. Como fuera, tan suicidas improvisaciones alejaron el capital del negocio cinematográfico con los resultados conocidos: someter la incipiente industria cinematográfica española a un grado de estable pero crónicamente forzada subsistencia¹⁷.

Todo lo anterior condujo a una producción atomizada, en la que menudeaba la cooperativa y la improvisación financiera, y en donde el dinero, cuando aparecía, era de procedencia comercial, o aportado por repentinos financiadores pertenecientes a profesiones liberales estimulados por los llamativos éxitos de *La casa de la Troya* y *Currito de la Cruz*, involuntarios pero eficaces inductores del espectacular aumento de la producción madrileña desde 1926. Así, aterrizaron, y bienvenidos fueron, en el cine español y en función de «productores», farmacéuticos, perfumeros, arquitectos, boxeadores, anticuarios, ingenieros, relojeros, médicos, escultores, litógrafos, almacenistas, toreros, consignatarios de buques y profesores de instituto. Y también aristócratas, como el conde de Romanones, el marqués de Santo Floro, el marqués

¹⁷ Además de Atlántida y Film Española existían en la capital de España los estudios y laboratorios Madrid Films, creados en 1921. Como los primeros, antes de su obligada clausura, eran generalmente utilizados en las producciones propias de sus empresas, Madrid Films no daba abasto, por lo que empezó a ser práctica corriente realizar películas en interiores naturales, abaratándose de paso la producción. No obstante, en 1927, y para paliar la penuria de instalaciones de rodaje, se crearon otros nuevos estudios: Omnium Cine. Todos estos estudios desaparecerían con la llegada del cinema sonoro. Y también con la llegada del cine sonoro el capital financiero y ocasionalmente industrial aprendió la lección de la anterior década: invirtió primero en estudios de rodaje o en distribuidoras.

de Portago, el conde del Vado, el marqués de Bolarque, el marqués de Aracena... Igualmente, algunos escritores abordan la producción de sus obras, o las de sus progenitores, o las de sus hermanos (López Rienda, Joaquín Dicenta hijo y Carlos Arpe, Eusebio Fernández Ardevín). Además, en el conjunto de este espontaneísta e improvisado florecimiento y como índice de los desorientados criterios que regían nuestra producción, el rodaje de un título podía obedecer a razones tan desconcertantes como halagar a la Reina Madre, ofrecer un generoso regalo de bodas a una hermanita casadera, erigir un vehículo para que otra hermanita pusiera a prueba sus dotes de actriz, repartir la recaudación en taquilla a los pobres del pueblo donde se filmaba la benéfica y providente obra... Por supuesto, y al margen de tan descabellados planteamientos, también produce alguna distribuidora, pero esta experiencia se despliega con un ritmo lento y precavido. De todos modos, justo es señalar que este chisporroteo de pequeñas iniciativas productoras desarrolla la producción madrileña y pone en circulación una oferta filmica que, al margen de su heterogéneo valor, amplifica la capacidad de convocatoria del cinema español.

Sin embargo, el verdadero elemento motor de la producción cinematográfica española durante este periodo son los propios realizadores o quienes aspiran a serlo. En efecto, encontrándose el capital financiero e industrial débilmente representado en el cinema español y sólo atento a una improbable ganancia rápida, el pequeño capital de origen comerciante y terciario mal podía tomar iniciativas en este campo, desprovisto como estaba de capacidad de planificación económica en un mundo que le era ajeno. Por tanto, las iniciativas productoras son siempre de los trabajadores de un sector que, por la lógica de su propio crecimiento, ve aumentar poco a poco su censo de profesionales, convirtiéndose por ello, y también paso a paso, en un grupo laboralmente deprimido y potencialmente marginal. Es por ello por lo que los componentes de la tribu cinematográfica, si quieren subsistir como tales, deben buscar financiación a sus proyectos allá donde acceden con mayor soltura: profesionales liberales o distribuidoras.

Esta coyuntura conduce a que pueda diseñarse una cartografía de elementos productores o directivos en recíproca concurrencia sumamente particular. Es cada director quien mediante sus relaciones promoverá las empresas cinematográficas —y su facilidad para hacerlo dependerá del prestigio acumulado— que nutrirán de capital a sus

proyectos; empresas que, en buena lógica, sólo trabajarán con el realizador que las ha impulsado, no diversificando por tanto ni géneros ni, sobre todo, modos de hacer, por lo que tales empresas se verán abocadas, en términos de amortización o beneficio, a un callejón sin salida. Ello conduce a que cada compañía individualizada sólo produzca uno o dos títulos al año, y que trabaje con «su» director un periodo de tiempo breve que rara vez superará el par de años, resultando laborioso encontrar una productora que sea activa más de un año. Por consiguiente, cada realizador que logra desarrollar su carrera con regularidad trabaja con tres o cuatro firmas sucesivamente, mientras que otros muchos sólo consiguen trabajar con una, testimoniando así una actividad reducida.

Estos últimos, por otra parte, son legión. Frente a nombres como José Buchs (veintinueve títulos entre 1920 y 1930), Florián Rey (trece films entre 1924 y 1930), Manuel Noriega (nueve películas entre 1923 y 1926), Fernando Delgado (nueve obras entre 1924 y 1929) o Benito Perojo (nueve cintas entre 1923 y 1930), nos encontramos con casi tres docenas de autores de película única y con más de diez que sólo han logrado filmar dos solitarios títulos. Como puede deducirse, el periodo que estamos examinando se caracteriza por una auténtica erupción de debutantes, sobre todo en los momentos comprendidos entre 1926 y 1928, que por lo común financian ellos mismos su propio film.

Otra curiosa peculiaridad homogénea también las figuras de los realizadores madrileños, diferenciándolas de los protagonistas de la experiencia catalana. Si en Barcelona quienes accedieron a la realización con frecuencia habían sido operadores o empresarios, la nómina de actores que llega a rodar películas en Madrid es sorprendente por su significación. Actores fueron José Buchs, Florián Rey, Manuel Noriega, Fernando Delgado, Benito Perojo; o también, entre los menos activos, León Artola, José Ruiz Mirón, Juan de Orduña, Antonio Calvache, Alfonso Benavides, o, si se apura el concepto, el boxeador Emilio Bautista. Asimismo debe retenerse la reveladora llegada al cine español de hombres procedentes de las artes plásticas: decoradores como Carlos Sierra y Antonio Sánchez, escultores como Adolfo Aznar, arquitectos-pintores como Nemesio Sobrevila...

En suma, la efervescencia productora que presenta el periodo desde 1925, el relativo éxito de significativos fragmentos de la produc-

ción, el aumento de profesionales vinculados al negocio cinematográfico, la existencia de actores, realizadores y técnicos cada vez más avezados en su oficio, la importancia ideológica que va adquiriendo el cinema y el lugar de creciente privilegio que va escalando en la industria del ocio, conduce a que, pese a los obstáculos que entorpecen este proceso¹⁸, vaya gestándose una preburguesía cinematográfica que, pese a partir de un auténtico minifundio empresarial, irá fortaleciéndose gradualmente para concluir designando el otoño de 1928 como momento de su eclosión pública.

En efecto, en octubre de 1928 se celebra en Madrid el Primer Congreso Español de Cinematografía, organizado por la revista *La Pantalla*. Pero con antelación a este singular y semifracasado evento, diversas manifestaciones sintomáticas fueron indicando cómo el cinema, en tanto fenómeno no sólo industrial sino también artístico, iba creciendo en estima ante caracterizados sectores de la burguesía española, sobre todo en sus capas liberales e ilustradas, y en reducidas pero significativas zonas de la intelectualidad o del estamento universitario. Entre esas manifestaciones, y como jalones decisivos de las mismas, puede señalarse el aumento de prestigio y poder de convocatoria de las secciones críticas de la prensa diaria, cuyas páginas ya no fueron exclusivo feudo de agentes publicitarios enmascarados, y en las que escribieron figuras como Sebastián Gasch, Josep Palau o José Sobrado de Onega; el progresivo crecimiento de las revistas cinematográficas especializadas y, en particular, la aparición de publicaciones como la decisiva *Popular Films* (1926) en Barcelona, y *Fotogramas* (1926) y *La Pantalla* (1927), de esplendorosa aunque breve trayectoria, en Madrid; el florecimiento de ensayos y trabajos monográficos y en no pocos casos teóricos sobre estética del cinema, entre los que cabría destacar los primerizos *Frente al cine* (1924) del novelista José Román, o el capítulo dedicado al cinema de «En el reino de la frivolidad» (1923) de Enrique

¹⁸ Parte de los obstáculos ya señalados (atomización productora, ausencia de una planificación económica solvente, proliferación de empresas efímeras, dificultades de amortización, defectuosa fabricación del producto), junto a otros más nuevos (*star system* primitivo y aldeano, criterios selectivos de rostros y fisonomías eclesiástico-agrarias, inadecuadas tipologías actorales), establecen cierto y homogéneo común denominador entre lo ocurrido en Cataluña casi una década antes y lo que sucedió en Madrid, pero con la circunstancia agravante de que el paso del tiempo convertía ahora tales tosquezas en espectaculares y clamorosas insuficiencias.

Gómez Carrillo, al igual que «Fotogenia y Arte» (1927) de Carlos Fernández Cuenca, y «El lienzo de Plata» (1928) de Ramón Martínez de la Riva, o el capítulo de *El arte al cubo* (1927), de Fernando Vela, titulado «Desde la ribera oscura», que ya había visto la luz como artículo en 1925, y el capítulo que Antonio Espina dedica al cinema en *Lo cómico contemporáneo* (1927), o, por último, el singular análisis de Alfredo Serrano «Las películas españolas» (1925). Asimismo, jóvenes escritores e intelectuales de procedencia en muchos casos universitaria manifiestan su interés por el cinema —entiéndase: por el fenómeno cinematográfico; no necesariamente por el cinema español—, interés que se materializará sobre todo en las páginas de la revista *La Gaceta Literaria*, fundada en enero de 1927, publicación que también auspiciará el nacimiento, en octubre de 1928, del primer cineclub español.

De las tres nuevas revistas arriba citadas la que mejor expresa este ascendente estado de cosas es *La Pantalla*. Editada por Rivadeneyra —que también publicó la revista humorística *Gutiérrez* y la revista gráfica *Estampa*— y dirigida por el liberal Antonio Barbero, la publicación (que ofrecería colaboraciones regulares de Jardiel Poncela y Edgar Neville) llevó a cabo diversas iniciativas en favor de un despliegue industrial y comercial para el cinema español, iniciativas que cuajaron en la convocatoria, en marzo de 1928, de un congreso que se celebraría entre el 1 y el 10 de octubre de ese mismo año. Portavoz de los intereses de esa nueva preburguesía cinematográfica en ascenso a que antes se ha aludido, preburguesía que no pocas veces se constituyó con los propios trabajadores del sector, esta revista, además de defender las aspiraciones de ese grupo, abordó algunas pintorescas tentativas populares en un loable esfuerzo por involucrar a los espectadores en el ejercicio de la reflexión o la práctica cinematográficas, como fueron un certamen permanente de crítica —donde publicaron primeras cuartillas nombres como Juan Piqueras o Manuel Villegas López—, competición entre guiones que de forma bien elocuente fue declarado desierto, o concursos de intérpretes que el terremoto del sonoro impidió llevar a buen fin.

Su más ambiciosa propuesta, la celebración del congreso, pretendía desencadenar un amplio debate sobre los problemas del cine español, cuya discusión se desenvolvía hasta la fecha en el interior de pequeños y atomizados grupos desprovistos de vasos comunicantes entre sí, de modo que en el seno del congreso se deliberara sobre

cuestiones de financiación, comercialización, exportación, protección, censura, intrusismo «caimán»¹⁹, industrias complementarias, temáticas aconsejables, etc.; cuestiones todas ellas urgentes a la vista del desarrollo del negocio cinematográfico en España, cuyo censo de salas de proyección ya se había elevado a 2.203 locales y cuyo volumen de importación de películas extranjeras durante la temporada 1927-1928 había alcanzado ya la exorbitante cifra de 1.000 títulos. También se pretendía mediante su celebración, y ello apoyándose en las experiencias previas de similares congresos europeos (París 27/9-3/10, 1926; los posteriores de Varsovia, Basilea, La Haya o el de Múnich en julio de 1928, todos ellos fruto de la recomendación de julio de 1924 de la Sociedad de Naciones), homogeneizar y agrupar una profesión dispersa y con escasa conciencia corporativa, de forma que se lograra un sector sólido y expansivo que pudiera hacer frente de manera satisfactoria a la competencia extranjera. Pero para ello era preciso la hasta ese momento esquiva colaboración gubernamental; y el que algunas iniciativas profesionales anteriores —un memorándum sobre la situación industrial enviado al gobierno en marzo de 1928 por la Unión Cinematográfica Española; una petición elevada al gobierno en febrero de 1927 por la Unión Artística Cinematográfica Española solicitando exenciones tributarias a las empresas productoras— no lograran caracterizarse por el éxito de sus propósitos, vino a confirmar indirectamente la oportunidad de la iniciativa de *La Pantalla* y la necesidad de abordar las imperiosas medidas que el momento requería en términos asamblearios. Sin embargo...

Si antes se ha diagnosticado el desenvolvimiento del congreso como un semifracaso ello fue debido, en primer lugar, al acentuado carácter oficialista que éste debió imprimir a sus actividades, lógica consecuencia de las suspicaces características de la dictadura primorriverista, cada vez más cercada por sus numerosos enemigos; y, en segundo lugar, a su propio planteamiento inicial, toda vez que en sus sesiones se dieron cita obligada elementos harto dispares e incluso con-

¹⁹ Decíanse «caimanes», o participantes en una imprecisa y difusa «caimanía» a aquellos individuos pertenecientes al amplio conjunto de actores y técnicos que, bien a efectos del paro, bien a causa de sus deseos de integrarse en la profesión, pululaban, trasnochadores famélicos, por ciertos cafés a la caza y captura de un financiador aldeano.

trascriptorios, desde monárquicos afines a Primo de Rivera hasta buena parte de los no muy abundantes elementos liberales y progresistas del cinema español. Las transacciones a que obligó la composición y planteamientos del congreso, con sus pomposos patronazgos de honor y bajo la inevitable sombrilla de los jefes primorriveristas, se reflejaron en el mismo temario de sus sesiones de trabajo, perdido en vaguedades sobre la fraternidad iberoamericana o en especulaciones decorativas a propósito de cinema y enseñanza, o cinema y propaganda mercantil. Tantas componendas dieron por resultado unas resoluciones finales totalmente diluidas, en las que se deslizaban tímidamente entre sus veintidós farragosos dictámenes un par de observaciones genéricas (resoluciones quinta y decimosexta) sobre la necesidad de un código de censura y sobre la conveniencia de una ley de protección a la industria cinematográfica nacional²⁰.

Como cabe suponer, tan escandalosas imprecisiones no surgieron sin violentas y agrias controversias en el interior de las reuniones del congreso, donde sus participantes política y culturalmente más avanzados no dejaron de oponerse a tanto compadreo. Este reducido grupo, como reducido era entonces el segmento liberal y progresista del cine español, se había adherido individualmente y por escrito al desarrollo de los trabajos del congreso y estaba formado por las significativas figuras del realizador y arquitecto Nemesio Sobrevila —que presentó una audaz ponencia solicitando la imposición de un canon por cada vez que una película extranjera fuese proyectada en nuestras pantallas, canon concebido con el objeto de crear un fondo de ayuda al cine español—, de los técnicos de laboratorio Manuel Lois y Landelino Wensell, del realizador y documentalista Mauro Azcona, del crítico y periodista Mateo Santos, del operador José María Beltrán, y del «director artístico cinematográfico» Luis Buñuel; así como por los escritores Alberto Insúa, Antonio Hoyos y Vinent, Gregorio Marañón y Ramón Menéndez Pidal; y por los arquitectos Secundino de Zuazo, constructor del madrileño Palacio de la Música, y Fernando García Mercadal. Los esfuerzos de estos hombres por hacer operativo el con-

²⁰ Entre otras solemnes necesidades y a título de ejemplo, se proclamaba la necesidad de homenajear al inventor del autogiro, de educar al ciudadano según fórmula de Mussolini, y de ofrecer mediante el cinema cursillos de perfeccionamiento agrícola a los labradores.

greso se saldaron, a la vista está, con el fracaso, no siendo incluso de extrañar que alguno de ellos se descolgara de sus depreciadas tareas en el último momento²¹; fracaso que ya debieron prever otros miembros de esa débil fracción liberal del cinema español, ya que figuras como el operador y montador Florentino Hernández Girbal o el realizador Benito Perojo también se desentendieron de los trabajos del mismo.

En definitiva, y como suele ocurrir cuando este tipo de asambleas se celebran en el marco de una dictadura y necesitando sus bendiciones, el gobierno primorriverista consiguió neutralizar los posibles aspectos conflictivos del congreso, desactivando sus reivindicaciones, tras lo cual, sin mayores agobios y recuperada una iniciativa que por sí misma jamás tuvo con anterioridad, procedió a dictar en el mes de marzo de 1929 una confusa orden en la que, desoyendo de hecho las resoluciones del congreso e ignorando las ponencias presentadas, abría información pública con vistas a una eventual política proteccionista. Ante la retórica imprecisión de la solicitud gubernamental, la Unión Artística Cinematográfica Española pidió en vano aclaraciones: ya por ese entonces la mohosa dictadura primorriverista tenía otras cosas en que pensar, y los frágiles sectores industriales y financieros del cinema español observaban con redoblada preocupación el rupturista advenimiento del cine sonoro.

Este calamitoso, para el cine mudo español, advenimiento ya se había hecho notar mediante diversas señales de alarma a lo largo de 1928, pero fueron amplificadas cuando diversos cronistas relataron el éxito obtenido en Londres por *The Jazz Singer* (*El cantor de jazz*, Crosland, 1927), donde se proyectaba desde el mes de octubre. Ya en este momento, coincidente con la celebración del congreso, la situación del cinema español volvía a inspirar serias inquietudes. La euforia productora comprendida entre mediados de 1925 y mediados de 1928 fue seguida por una poco llamativa pero perceptible moderación en el ritmo de realizaciones, reflejo de que las iniciativas profesio-

²¹ Buñuel no asistió al congreso. Lo que no sabemos es si ello se debió al cariz vacuamente ornamental que iba tomando su desarrollo; fue consecuencia del insípido y subsidiario lugar al que, contra los compromisos inicialmente adquiridos por los organizadores del Congreso, había sido relegado; o producto de imposibilidades laborales. En todo caso, su carta a Pepín Bello, fechada el 1 de agosto, confirma su asistencia a las sesiones madrileñas del evento.

nales o corporativas se desarrollasen con lentitud; de que el gobierno, pertinaz, ignorase el cinema; de que las escasas disponibilidades financieras de empresas o particulares se agotasen vertiginosamente; de que el capítulo de amortizaciones se mantuviera instalado en una somnolienta indolencia; de que la infraestructura industrial se volviera obsoleta por momentos... En 1928 ya se asiste a cierto declive en la producción; pero en 1929 ese descenso comienza a resultar llamativo, siendo realizadas en su primer semestre la mayor parte de las producciones del año. El verano provoca una nerviosa desbandada y los escasos films preparados con anterioridad y aún sin filmar se ruedan precipitadamente en el otoño, cuyas fechas también traen las primeras exhibiciones sonoras (19 de septiembre en Barcelona, 4 de octubre en Madrid), por lo que estas rezagadas películas, algunas rodadas incluso en el invierno y primavera de 1930, deben ser sonorizadas —quienes tienen medios para ello, que no son todos— *a posteriori* mediante el empleo de discos.

A finales de 1928 la cinematografía madrileña/española sufría una aguda crisis de crecimiento. Si iba a superarla o, siguiendo el agrio precedente barcelonés, iba a sucumbir ante ella, es extremo abonado a la hipótesis; antes de que la situación pudiera resolverse, consolidándose con ello una burguesía cinematográfica, la llegada del cinema sonoro liquidó inmisericordemente el quebradizo cinema español. Éste y aquélla tendrían que esperar varios años para renacer.

4.2. *Las bases de un cinema popular autóctono: José Buchs y Manuel Noriega*

Constituye José Buchs un elocuente ejemplo de las miserias y grandezas —estas últimas más bien escasas— de nuestra producción muda en los años veinte. Tras los desorientados tanteos a la italiana previos al redescubrimiento del filón zarzuelero, toda la obra de Buchs está encaminada a buscar géneros y tratamientos que puedan erigir un cinema de amplia aceptación pública, para lo que se remitirá a reconocibles fuentes de la tradición popular española. Que los materiales de estas fuentes se presenten apenas elaborados, poco parece importar si se le facilita al espectador, a través de la inmediatez, el reconocimiento de un universo que le es familiar.

De esta forma Buchs rueda adaptaciones de zarzuelas cuya base es

el sainete (*El Pobre Valbuena*, 1923); más tarde, versiones de los dramas líricos del populista Joaquín Dicenta —hombre de ideas proto-socialistas y edificador de mitos proletarios— (*Curro Vargas*, 1923); luego, contradiciéndose —o quizá diversificando—, se zambulle en Echegaray (*A fuerza de arrastrarse*, 1924), para, sobre la marcha, volver presuroso a los dominios del populismo formulando un cine de aventuras romántico-folcloristas a propósito de los bandoleros andaluces (*Diego Corrientes*, 1924; *La hija del corregidor*, 1925). Sin embargo, no tardará en sumergirse en el melodrama burgués (la irregular *El abuelo*, 1925, sobre Galdós; o la muy lograda *Pilar Guerra*, 1926), para regresar nuevamente a su terreno cultivando entonces un atractivo costumbrismo casticista originado en el romance popular (*Una extraña aventura de Luis Candelas*, 1926), no pocas veces de inspiración goyesca (*El Conde Maravillas*, 1927; *Pepe-Hillo*, 1928), y que no tarda en deslizarse hacia la novelización histórica (*El dos de mayo*, 1927; *El Empecinado*, 1929).

Este sugestivo recorrido implica la decidida búsqueda de un cinema de características nacionales cuyo balance resulta irregular y vacilante. Dos son las razones que lastran los esfuerzos de Buchs. En primer lugar, su convicción de que solo filmando rápida y económicamente pueden las películas amortizar su coste e incluso generar los imprescindibles beneficios para continuar produciendo con regularidad; regularidad necesaria para sostener una oferta cinematográfica que mantenga un cupo de espectadores leales a la producción nacional. Ello conduce a rodajes precipitados en los que, en aras de la rapidez, lo más común es que la planificación sea rudimentaria, que los personajes se muevan como en un escenario teatral permaneciendo los segundos términos de la acción envarados y rígidos, que las transiciones entre movimientos se diluyan resintiéndose así la verosimilitud de la acción, o que momentos que podrían solventarse visualmente sean sustituidos por perezosos intertítulos. En segundo lugar, los frenéticos ritmos de rodaje a que se obliga Buchs impulsan una estrategia que adolece de una elaboración suficientemente reposada de los materiales utilizados, a causa de lo cual sus películas exhiben tanto pasajes dotados de un estimulante realismo popular como fragmentos en los que sólo se ofrece superficial tipismo, brecha que abrirá paso, al final de la década, a un progresivo adocenamiento en sus realizaciones.

Sin embargo, pese a su conservadora estrategia industrial —entiendo que los defectos del cine de Buchs son antes consecuencia de sus presupuestos comerciales que producto de incompetencia directiva²², pues ciertos films pueden resultar formalmente satisfactorios (*Pilar Guerra*) mientras los que le siguen no (*Luis Candelas*)— los films de Buchs, pese a sus desiguales resultados, tuvieron el mérito de erigir un cinema populista y de corte liberal que, gracias al instinto artesano con que estaban realizados, lograron comunicar con el solidario público de su época, manteniendo en el cine español una tradición que iniciada por Cuesta y García Cardona continuaron figuras tales como Codina y Marro.

No muy diferente propósito subyace en la obra española del asturiano Manuel Noriega. Intérprete pionero del cine mexicano (su nombre ya aparece en films de 1906), actor teatral, seguidor de las huestes de Pancho Villa, en 1920 le encontramos trabajando en comedias burlescas norteamericanas y dirigiendo en Nueva York sainetes interpretados por María Conesa con destino a los circuitos hispanos de exhibición, hasta que en 1923 desembarca como realizador en Madrid con la comedia *Problema resuelto*, pasando a ocupar durante ese año el lugar que Buchs deja vacío en Atlántida cuando abandona esta compañía para fundar Films Española. Personalidad que une a su temperamento populista el cosmopolitismo que le procura su vida bohemia y viajera, sus películas entroncan con un realismo popular muy acreditado en la tradición cultural española, realismo que también se insinúa en las mejores películas de Buchs, pero con la ventaja sobre éstas de encontrarse mejor elaborados esos materiales de partida, y estar provisto de una ambientación enriquecida con diversas observaciones cotidianas que confieren a su cine una homogeneidad superior a la de Buchs. Alejado en su modo de hacer de la escena teatral que no pocas veces impera en el cine español de la época, y preocupado por buscar para sus películas localizaciones expresivas, el cálido tratamiento de que hace objeto a temas y personajes populares contrasta con la frialdad de diseño que en ocasiones presentan similares elementos referenciales en manos de otros realizadores.

²² Tan es así que las apuestas genéricas más atractivas, que implican mayor libertad decisoria, suelen ser a su vez las realizadas con mayor tosquedad. No en vano se trataba en estos casos de producciones propias.

Personaje alejado del provincianismo tan común en el cine español, y de sensibilidad equidistante entre su inicial formación popular y el cosmopolita poso cultural que le procuran sus divergentes actividades, Noriega realiza entre nosotros afortunadas adaptaciones de zarzuelas saineteras (*Alma de Dios*, 1923; *Don Quintín el amargao*, 1925); ensaya la comedia burguesa (*José*, 1925); lidia con las exigencias de Pérez Lugín, codirigiendo con él *La casa de la Troya* (1924) y filmando en los Estudios Madrid Film los interiores de *Currito de la Cruz* (1925)²³ —pudiéndose situar en el activo de Noriega las no muy abundantes virtudes, auténticos respiros visuales para el sufrido espectador, de tan estomagantes películas—; aborda de forma solvente una tentativa de cine regionalista asturiano (*Bajo las nieblas de Asturias*, 1926); y emprende la filmación de un insólito proyecto vagamente futurista, presunto cruce de casticismo y cosmopolitismo europeo (*Madrid en el año 2000*, 1925), uno de cuyos objetivos manifiestos es poner de relieve la excelente preparación técnico-profesional de los estudios que lo producen²⁴. A partir de 1926 pasó a dirigir el noticiario cinematográfico «Ediciones cinematográficas de la Nación» y, previendo lo que se avecinaba con la llegada del sonoro, Noriega abandona España, parte hacia Cuba —de donde intenta en vano recuperarle el distribuidor Ernesto González en 1929—, e interviene más tarde en las versiones castellanas de las producciones sonoras hollywoodienses, para reencontrarle nuevamente en 1934 ya plenamente integrado en el cine mexicano como actor y ocasional realizador.

²³ Tras largos meses de filmar exteriores en Sevilla, Fernando Delgado, codirector oficial con Pérez Lugín de la película, y menos paciente sin duda que Noriega, abandonó el rodaje cuando aún no se habían filmado los interiores. Parece ser que otro tanto hizo Enrique Blanco, el director de fotografía (véase R. Moreno Oña en *Radiocinema*, 30/9/41).

²⁴ Si algunas productoras, ya se vio, edificaban estudios con los resultados conocidos, algunos estudios y de forma cautelosa, produjeron esporádicamente algún título con el que ocupar sus instalaciones, financiarse o autopublicitar sus bondades. Es el caso de Madrid Films, que poco después de su apertura produjo la adaptación del muy popular drama prostibulario de Alfonso Vidal y Planas *Santa Isabel de Ceres*, 1923, que sería dirigido por el futuro crítico José Sobrado de Onega. Dos años más tarde haría lo propio con *Madrid en el año 2000*, según Alfredo Serrano en *Las películas españolas*, Barcelona, 1925 (junio).

4.3. *El cinema de la burguesía urbana: Benito Perojo*

Cuando Benito Perojo vuelve a entrar, en la primavera de 1923, en relación con la industria cinematográfica española a propósito de su actividad como asesor general de la producción francesa *La sin ventura* (Donatien, 1923), decide que las condiciones industriales del cine español impiden la realización de un trabajo, si no competitivo, al menos presentable en las pantallas europeas, que responda a los intereses de una ascendente burguesía urbana española que se ve obligada a consumir producciones extranjeras, y que se integre con plenitud en los modos de hacer que definen un arte en meteórica maduración expresiva. Y de igual modo resuelve que ciertos profesionales cuya labor resulta decisiva para el acabado final de la película (operadores, decoradores) son en nuestro suelo de una mediocridad abrumadora. En consecuencia, Perojo se impone a sí mismo rodar en estudios extranjeros utilizando una bien medida combinación de actores y técnicos europeos²⁵ y españoles. Sólo la financiación, el capital, serán nacionales.

Adelantado en la construcción de un cine liberal burgués español, Perojo no tarda en suscitar contra su persona una estrepitosa barahúnda de vociferantes desaprobaciones que le dirige, acusándole de antiespañol, la muy granada carcundia patria, aquella que se resguarda bajo la protectora marquesina de la polvorienta dictadura primorrista. No por ello Perojo deja de rodar películas en las que trae a escena tanto atractivos microcosmos urbanos como puntos de vista liberales sobre universos populares, todo ello vehiculado por lo común a través del melodrama, elección genérica que, en comparación con los géneros adoptados por otros colegas suyos, define aún más si cabe a Perojo como cineasta de la burguesía. Sus películas se presentan caracterizadas, en lo que se sabe, por su cuidadosa composición del plano, por su detallismo ornamental, por la presencia de una puesta en escena y un montaje que por fin pueden tenerse por tales. Y, lo que es más

²⁵ Perojo se rodeó de operadores tan importantes como Albert Duverger o Maurice Desfasioux, y solicitó servicios a decoradores tan acreditados como Lazare Meerson y Pierre Schildknecht.

llamativo, por un cuidadoso trabajo sobre ciertas series de imágenes cuya concatenada mostración visualiza estados de ánimo, transmite tanto opiniones morales como disyuntivas narrativas, o pronostica avatares del relato; o sea, una muy productiva injerencia en nuestro cine —y formulada muy prudentemente— de la innovadora sustancia que caracteriza aquello que terminó por conocerse como «Primera vanguardia francesa» (Gance, L'Herbier, Epstein, Dulac), o escuela impresionista. Apoyándose siempre en el confortable soporte de unos materiales literarios adaptados con sorprendente sabiduría y elegidos con hábil eclecticismo —desde el reaccionario académico jesuita Coloma (*Boy*, 1925), hasta los moderadamente republicanos Benavente (*Más allá de la muerte*, 1924) e Insúa (*El negro que tenía el alma blanca*, 1927); desde el populista radical Blasco Ibáñez (*La bodega*, 1929) a los populistas conservadores hermanos Álvarez Quintero (*Malvaloca*, 1926)—, Perojo rueda unos melodramas en los que siempre mantiene un punto de vista cordial y solidario hacia sus personajes, y en los que la narración avanza, insólita circunstancia en el cinema español, bien engrasada y no desprovista de brillantez. Como «animador» de la misma estirpe que Jean Renoir, según acertada observación del siempre perspicaz Emilio Sanz de Soto, las obras de Perojo nunca dejaron de proponer en su aparente y ocasional neutralidad estilística sagaces observaciones visuales sobre las condiciones de vida de sus personajes, a las que supo incorporar, cuando la ocasión fue propicia, la amarga problemática de las guerras africanas (*Malvaloca*, 1926; *La Condesa María*, 1927).

Mientras tanto, el cosmopolita y progresista Perojo también impulsaba productoras de corte liberal y europeísta. Así, contribuye a crear Films Benavente (1923-1924) apoyándose en la figura y aficiones cinematográficas de nuestro comediógrafo; trabaja más tarde para una empresa fundada por un ingeniero y un médico, Goya Films (1925-1927); y gestiona después (1927-1930) los asuntos de la casa de producción que funda la importante distribuidora Julio César, una de las más sólidas entre las empresas adscribibles a esa burguesía cinematográfica a que se hizo referencia más arriba, y cuya caracterización vendría dada tanto por su política de coproducciones europeas como por el hecho de estar interesada en producir, a comienzos de 1929, el primer guión de Buñuel, una historia sobre Goya que debía realizar Dreyer (véase *La Pantalla*, 10/3/1929).

4.4. *Florián Rey o la voluntad autoral*

Si hay algún realizador en el cine mudo español que manifieste una deliberada voluntad autoral, según entendemos hoy el término, ése es Florián Rey (v.n. Antonio Martínez del Castillo). Periodista, escritor vocacional, y más tarde actor de cine y teatro, su obsesión directiva le lleva a impulsar, junto a su amigo el actor Juan de Orduña, una nueva y famélica productora, la ya mencionada Goya Films, con la que realizar en condiciones precarias y a veces clandestinas una barata zarzuela-sainete: *La Revoltosa* (1924). El sorprendente anhelo autoral de Rey ya queda reflejado en los rótulos que, cual paraguas culturalista, encabezan este film, notablemente bien rodado dentro del margen que permite su escuálida financiación y considerando que se trata de una primera obra²⁶. A partir de aquí Rey se despliega en tres direcciones: por una parte, filma en sintonía con lo mejor del cine español de la época asuntos populistas dotados de una autenticidad poco común a la que sólo en ocasiones se acercó Noriega; por otra, somete esos materiales de partida a una elaboración formal de un vigor entonces poco común en nuestro cine; y, por último, recorre de forma enciclopédica los diversos géneros que van constituyendo el cine madrileño. Detengámonos en estos dos últimos aspectos.

Tras *La Revoltosa*, Florián Rey rueda su continuación, un nuevo sainete-zarzuela titulado *La chavala*, 1924; adapta un sainete de Arniches significativamente ambientado en un medio rural, *Los chicos de la escuela*, 1925; y realiza una curiosa transposición a la época actual de la novela picaresca, *El lazarillo de Tormes*, 1925, y una nueva zarzuela, esta vez regionalista, *Gigantes y cabezudos*, 1926. Todas estas películas, salvo la primera, las hace Rey para Atlántida, por lo que quizá sea atribuible a la política de producción de la firma, que en su accidentada trayectoria desde 1920 casi siempre ha producido zarzuelas y sainetes,

²⁶ Por mediación de Juan de Orduña, auténtico *alma mater* de la operación, la poco robusta empresa que produce este título entraría en contacto con la consolidada Films Benavente y con su responsable Perojo, tras lo que saldría suficientemente reforzada como para modificar su inicial orientación y poder afrontar, de la mano de Benito Perojo, empeños de mayor envergadura industrial y expresiva. Por su parte, y según hemos visto, Rey se hace cargo entonces de la dirección artística de *Atlántida*.



La chavala (Florián Rey, 1924).

la continuidad de Rey en ese tema, pese a las novedades que va introduciendo en tal universo. Tras estas obras, Rey autoproduce el atractivo experimento de rodar el primer sainete escrito directamente para la pantalla, *El pilluelo de Madrid*, 1925; realiza un melodrama con el que clausura la productora Atlántida sus actividades, *El cura de aldea*, 1926; rueda un film de aventuras africanas, *Águilas de acero*, 1927, una típica comedia burguesa y cosmopolita (pese a que la protagonice una novicia), *La hermana San Sulpicio*, 1927; dos ensayos de film histórico y película de aventuras románticas, *Agustina de Aragón*, 1928, y *Los claveles de la Virgen*, 1929; y por último, un melodrama rural que le hará famoso, *La aldea maldita*, 1930. Como puede apreciarse, Florián Rey arranca del sainete populista para bifurcar su trabajo en dos direcciones: la genuina comedia burguesa y el melodrama campesino. En ambas direcciones formalizará un universo muy personal y en ocasiones casi abstracto que aparecerá en toda su riqueza durante la década de los años 30.

Florián Rey, que como actor había trabajado con José Buchs y Manuel Noriega y a quienes habría observado con atención en sus tareas,

manifiesta en su obra una voluntad de rigor expresivo de la que *La aldea maldita* es buen ejemplo y culminación. Rodado el film en un momento industrialmente inoportuno (con el cinema sonoro aporreando las quebradizas puertas del cine español) y autoproducido por Rey y su protagonista, el actor Pedro Larrañaga, estos factores resultan sintomáticos de la voluntad de ambos por realizar la película aún en circunstancias adversas. *La aldea maldita* divide su desarrollo en dos partes: la primera pone en pie un estimulante ejemplo de cinema campesino construido desde criterios de análisis y denuncia social, sumergiéndose la segunda en las aguas del melodrama de raigambre calderoniana. Si este último aspecto del film presenta elementos referenciales menos interesantes que el primero, ambos se asientan sobre un trabajo filmico que los homogeneiza. Planteada toda la película en términos visuales, con una puesta en escena cuajada de significaciones y una composición plástica que vehicula numerosísimas informaciones sobre los avatares de los protagonistas tanto individuales como colectivos, *La aldea maldita* exhibe un inusual repertorio (en el cine espa-



La aldea maldita (Florián Rey, 1930).

ñol) de elipsis, sugerencias, observaciones y audacias, articulados en unas imágenes provistas de una sorprendente fuerza expresiva y encañadas con una insólita cadencia dramática. El aliento humanista de sus escenas corales y su capacidad de observación de la realidad rural —nada extraña en un director que, por oposición a unos colegas de procedencia urbana, había nacido y crecido en un pueblo aragonés— de que hace gala la película de Rey, junto a todos los factores antedichos, y a los que habría que añadir las pasajeras anotaciones festivas o eróticas que festonean su desarrollo, sitúa a *La aldea maldita* como ejemplo bien consolidado de lo que ha venido a llamarse modelo de representación institucional, sugiriendo así e indirectamente que un film como éste no surge por generación espontánea, tal y como indica la caterva de indocumentados que sostienen que con esta película «nace» el cine español.

4.5. Emigrantes y colonizadores

A estas alturas del desarrollo cinematográfico español y mundial, el asunto de «emigrantes y colonizadores» ya ha sufrido, por lógica, ciertos cambios. La práctica desaparición de la industria del cinema en Barcelona y su correlativo desarrollo en Madrid modificaron el sentido de las emigraciones, que se tornaron interiores: de Barcelona a Madrid. Aquellos que resultaban imprescindibles para materializar el film, los operadores, procuraron integrarse en la naciente industria madrileña. No lograron aclimatarse a ella Gelabert, que sólo rodó dos títulos, ni Ricard Baños, que únicamente apareció en un film, pero consiguieron sus propósitos Josep Gaspar, que trabajó con regularidad entre Madrid y Valencia, y José María Maristany, operador habitual de José Buchs entre 1922 y 1925, fecha en que también se traslada a Valencia. Más triste fue el caso de Joan Splá Mestres, pues tras fotografiar su primera película madrileña, *La verbena de la Paloma*, murió.

Extranjeros, sin embargo, siguieron desembarcando en nuestras tierras. Unos eran ciudadanos de oscuro origen de los que nadie está en condiciones de asegurar no fueran unos genios ocultos, pues su escasa obra entre nosotros se ha perdido; sus nombres: el alemán Reinhardt Blöthner, que rodó entre Madrid y Barcelona tres films en-

tre 1926 y 1928; el actor francés Nick Winter²⁷, que filmó su película barcelonesa en 1927, y un tal Glatjman, ruso que realizó un título tan enigmático como él mismo en la Barcelona de 1929.

Menos brumosos resultaron otros casos que, en vez de querer como los anteriores integrarse en la poco robusta industria española, vinieron con proyectos ya organizados desde sus países de origen. Señalemos aquí los casos del francés Donatien, que llegó con Perojo en 1923; del danés Lauritzen que realizó en 1927 y en los Estudios Madrid Film una versión de *El Quijote* con «Pat» y «Patachón», una escandinava pareja gordiflaca; o del trotamundos chileno Adelqui Millar, actor en Austria con Kertest (luego Curtiz en Estados Unidos), que rodó en 1928 y en Madrid una versión del dicentiano «Juan José» por cuenta de la Whitehall inglesa.

Mayor relevancia tiene la peripecia del cineasta francés Jacques Feyder y la experiencia del realizador mexicano Contreras Torres, quienes también vinieron a España para filmar por cuenta de productoras extranjeras. Feyder acudió hasta nosotros para rodar por encargo de la sociedad francesa Albatros una *Carmen* con Raquel Meller, en la que se trataría de una grave historia pasional extraída directamente de Mérimée, alejándose así Feyder de la visión folclorista de Bizet; pero las violentas disputas habidas con Meller, quien «en» *vedette* ordenaba sobre el rodaje pretendiendo que Carmen era una virtuosa víctima, desactivaron las pretensiones del realizador francés hasta limitar *Carmen* (1926), a un afortunado y breve conjunto de escenas exteriores tratadas con verismo documental; o a la curiosidad hoy suplementaria de rebuscar entre los bandidos comparsas a Luis Buñuel y otros vanguardistas.

Por su parte, el guionista, realizador, actor y productor mexicano Miguel Contreras Torres, que había debutado en su país en 1921, arribó a España en 1926 para rodar en estudios madrileños una versión de *El relicario* (1926), proponiéndose después filmar una película sobre el bandolerismo andaluz, iniciativa que fue violentamente impugnada en su momento. Considerando la personalidad de Contreras —ex oficial de milicias revolucionarias, creador en su país del mexicanismo

²⁷ Este Winter había creado para Pathé en el lejano 1907 un tipo de detective que alcanzó gran popularidad y presagió al «Nick Carter» de Jasset. Tras numerosas películas y series sobre «Winter, as de los detectives», comenzó a compartir en 1924 ayudantías de dirección... icon Vorins!, quien le aconsejaría viajar a la más cálida Barcelona.

nacionalista cinematográfico y realizador en esa misma línea de una reivindicativa película antiyanqui—; considerando asimismo que se pronunció, siguiendo el ejemplo de Perojo, sobre la dificultad de rodar en las mediocres instalaciones españolas, anunciando él también su decisión de filmar los interiores de su película —de la que también se haría una versión gala— en estudios franceses; y considerando que el realizador quizá buscara en el fenómeno del bandolerismo andaluz un trasunto español del popular tema del peonaje y del bandolerismo revolucionario mexicano..., considerando todo ello no es de extrañar la campaña desencadenada contra él y que un gobernador civil de la herrumbrosa dictadura primorriverista le prohibiera rodar en la serranía de Córdoba. La película, cuya trabajosa gestación concitó la ira de los indignados carcamales de turno, se tituló *El león de Sierra Morena* (1928).

Diferente fue el caso de Rino Lupo, pues él sí realizó para una empresa madrileña *Carminha, flor de Galicia* (1926), película cuyos interiores fueron rodados en los estudios Invicta de Oporto. El trotamundos romano Vitaliano Rino Lupo, que en 1911 había comenzado a trabajar para Feuillade, pasó casi diez años correteando por diversos centros cinematográficos (Copenhague, Moscú, Varsovia) hasta recalar en 1921 en Oporto. Realizador hasta 1929 de seis films portugueses, fundador de escuelas cinematográficas, productoras y revistas de cine, sus películas han sido consideradas como elementos determinantes en la creación de un cine portugués autóctono, realizado de espaldas a las influencias europeas, y apoyado en una feliz conjunción de tipos y problemáticas rurales vehiculada a través del melodrama y del tratamiento dramático del paisaje. Lupo, a quien también hallaremos durante el curso 1924/1925 en San Sebastián al frente de una academia cinematográfica (téngase en cuenta que el cine portugués era aún mucho más escuálido que el nuestro), encontró el proyecto de su película española muy próximo a sus intereses creadores en virtud de las analogías existentes entre los materiales sociológicos y plásticos de las realidades gallega y portuguesa. Todo ello convirtió a *Carminha, flor de Galicia*, versión galaica de su primer éxito lusitano *Mulheres da Beira*, en uno de los films más estimables de la época, en el que tampoco resultó desdeñable su inesperado tono nacionalista y antifeudal.

Inclasificable se nos aparece, por último, el caso del franco-germano-valenciano Armand Guerra (v.n. José María Estivalis Calvo), ya que reúne en su persona la fronteriza experiencia de ser alternativa-

mente emigrante y bienintencionado colonizador, tanto en esta década como en la precedente. Ignoramos el momento y las razones —aunque bien pueden suponerse— que impulsaron a un Guerra de filiación política libertaria a instalarse en Francia, pero lo cierto es que en 1913 ya dirige películas en París y contribuye a fundar la cooperativa sindical obrera Le cinéma du peuple, cuyo propósito es filmar temas de interés social que neutralicen las estupideces burguesas al uso. Tras realizar varios títulos filoproletarios y hacer debutar en uno de ellos, *Les misères de L'aiguille* (1913), a la pronto archifamosa heroína de seriales Musidora, la guerra europea liquida la iniciativa a finales de 1914. Volveremos a encontrar a Guerra en el cinematográficamente atrasado Madrid de 1918, donde ha creado la marca Cervantes Films, rodando durante el verano el drama *El crimen del bosque azul* y un, ¡cómo no!, tema cómico-taurino con los toreros bufos Hermanos Bachiller, en donde se adivinan ecos perojianos (*Melagano y Manivela hacen películas*), todo ello mientras busca en vano financiación para proseguir una actividad que presenta perspectivas comerciales ante sus contactos europeos. No sabemos si Guerra logrará concluir su tercera película (sus quejas ante el esquivo capital madrileño pueden leerse en el n.º 156, 27/11/1918, de *El mundo cinematográfico*) antes de regresar desolado a Francia, pero lo que sí sabemos es que pasará toda la década de los veinte trabajando en Francia, Alemania, Suiza, los Balcanes e, incluso, el Norte de África, desarrollando funciones de director, guionista, intérprete, rotulista y, finalmente, doblador; y que alternará esa actividad internacional con discontinuas y desalentadoras actividades hispanas: el satisfactorio rodaje de un film en el Madrid de 1926 (*Luis Candelas o el bandido de Madrid*) y la intervención regular en periódicos y revistas cinematográficas se contrapondrá a los más ambiciosos y fracasados propósitos de establecer en Valencia y en 1926 un centro productor de cine sonoro utilizando la patente de los daneses Petersen y Poulsen, propósito que volvería a intentar creando en septiembre de 1931 una sociedad (activa hasta junio del año siguiente) para edificar unos estudios «cineparlantes» nuevamente en Valencia y cuyo único e indirecto resultado fue coadyuvar a la creación de una distribuidora pronto famosa (CIFESA); o a las tentativas de impulsar un sistema de coproducciones y colaboraciones regulares entre los cinemas alemán y español saldado también con una frustración relativa (sólo un film: *Batalla de damas*, 1927).

4.6. Una singularidad: Nemesio Sobrevila

El productor —con capital proveniente de herencia familiar—, guionista y realizador Nemesio M. Sobrevila es una de las figuras más singulares de la historia del cine español. Arquitecto y vitralista, irrumpió en el desconcertado panorama del cine mudo madrileño con el rodaje en el verano de 1927 de un ambicioso proyecto, *Al Hollywood madrileño*, que parecía satirizar la progresiva colonización del gusto cinematográfico entonces imperante por los cinemas foráneos en general y por el yanqui en particular, al tiempo que ponía en solfa la picaresca con que solía abordarse la producción cinematográfica madrileña. Acabada la película, y tras un pase de prueba a finales de ese mismo año, Sobrevila introdujo en enero de 1928 algunos cambios en el film e intentó estrenarlo. Pero como pasaran los meses sin conseguirlo (pese a que se anunciara su presentación para la temporada 1928-1929), a finales de noviembre de ese mismo año remontó nuevamente su film, añadió escenas suplementarias y, con el remozado título *Lo más español*, volvió a ofrecer otra proyección de prueba a críticos y profesionales a comienzos de diciembre. Ni aun así logró que se estrenara, y tales avatares hipotecarían severamente el siguiente proyecto de Sobrevila, impulsando más tarde la realización de su notable *Sexto sentido*.

En efecto, a comienzos de abril de 1928 Sobrevila anuncia el inmediato rodaje de un proyecto basado en la vida y obra de san Ignacio de Loyola. Sin embargo, los problemas financieros que se generan al no poder estrenar su primera película, unido a los gastos suplementarios que arrastran las modificaciones sucesivas que aquella necesita, traen como consecuencia que la filmación del *San Ignacio* sufra prolongadas y fatales demoras. En noviembre de 1928 Sobrevila parece mostrarse más optimista, incluso anuncia el nombre de su protagonista: el escritor Carranque de Ríos. Sin embargo, nuevas interrupciones del proyecto obligan, semanas más tarde, a sustituir tan poco «comercial» protagonista y a iniciar la búsqueda de una figura más popular. Pero *Al Hollywood madrileño* —ahora *Lo más español*— sigue sin estrenarse y sus problemas de amortización (¡no hablemos ya de beneficio empresarial!) no hacen más que agudizarse. En marzo de 1929 la película no se ha comenzado aún a filmar pese a anunciarse su rodaje inminente, y todavía a finales de abril se tiene la esperanza de poder rea-

lizarla en el próximo verano. Todo inútil. En los primeros días de mayo de 1929 Sobrevila ya ha abandonado su proyecto y con sus exiguas disponibilidades financieras comienza a llevar a cabo su segunda película: *Sexto sentido*. Película que no es otra cosa que un barato medimetraje puesto en pie con la ayuda económica y profesional del «clan Ardavín» (Eusebio Fernández Ardavín, Enrique Durán, Antofinita Fernández, Armando Pou...), participación que a veces proporciona al film la fisonomía de una *home movie*²⁸.

No obstante, *Sexto sentido* resulta ser una de las experiencias más fascinantes y atípicas del cine español. Rescatando algunos elementos presentes en *Lo más español* (burla del casticismo cultural entendido como tópico, puesta en cuestión de la picaresca cinematográfica madrileña —aquella que se llamaba «caimanía»), la película de Sobrevila, aún con las limitaciones de su exiguo metraje, proponía las siguientes novedades: suscita un debate utilizando medios estrictamente filmicos sobre la función del cinema; reivindica por pasiva la intervención del cineasta como edificador de un sentido que debe ser minuciosamente controlado por el realizador; utilizando tan sabia como astutamente la puerta trasera del costumbrismo, toma posiciones —desde un por entonces moderno liberalismo— en cuestiones ideológicas que atañen a la moral y a la vida cotidiana (no se olvide que la pelícu-

²⁸ En justa correspondencia, Sobrevila colaboró a finales de mayo en la realización de un reportaje impulsado por la misma tribu: *Las maravillosas curas del doctor Asuero*, una producción Ardavín-Victoria que sería prohibida a causa de ciertos inoportunos sarcasmos filmicos hacia un personaje muy amigo del dictador Primo de Rivera. La intempestiva interdicción de un reportaje presumiblemente exitoso causó serio quebranto a unos productores confiados en que ese título facilitaría una balsámica inyección dineraria a la debilitada tesorería de sus empresas. En efecto, Producciones Ardavín, creada en 1926 para rodar films sobre obras de Luis Fernández Ardavín que dirigiría su hermano Eusebio, llevaba casi dos años inactiva tras producir en año y medio tres títulos y padecer una presumible e inevitable descapitalización. Por su parte, Victoria Film, empresa creada en el otoño de 1923 por el notable operador Armando Pou en colaboración financiera con un tal Miguel Ángel Ortiz (marca que prolongaría la experiencia Publi-Cines, firma fundada a finales de 1921 por Pou y Juan Antonio Cabero para la realización de dibujos animados y publicidad; suya es *La fórmula del Dr. Nap*), y pese a conseguir en 1924 la corresponsalía española de Fox, International News y Eclair Journal, no debía de encontrarse para estas fechas, inquietantes ante las desasossegadoras premoniciones sonoras, con una economía muy desahogada. Valga, pues, esta digresiva nota para subrayar los efectos de la arbitrariedad censora en ciertos colectivos cinematográficos que se tenían por liberales.

la se rueda en un momento, primavera de 1929, en que la acosada dictadura protofascista de Primo de Rivera se muestra singularmente agresiva); propone un juguetero y aséptico catálogo, utilizando para ello más del 10% del metraje total del film, de procedimientos y retóricas vanguardistas que van desde el cine abstracto al cine puro, pasando por las sinfonías visuales urbanas, mofándose de las actitudes papanatas sobre el particular; y se inserta, finalmente, en una práctica filmica militantemente vinculada a los modos de representación de la primera vanguardia histórica europea, vinculación rastreable en su trabajo compositivo en el plano o en sus inusuales encuadres.

Esta última cuestión merece un comentario más detenido. Si algo puede causar hoy un infinito asombro en esta película es el que tercié en un debate cultural que, con tintes de agria polémica, se estaba desarrollando más allá de nuestras fronteras y, particularmente, desde algunos años antes, en Francia. Este debate era el que mantenían contra los realizadores conocidos como pertenecientes a la «primera vanguardia» o corriente impresionista aquellos artistas-cineastas que con el tiempo han llegado a ser conocidos como representantes de la «segunda vanguardia» (dadaístas y surrealistas). Los primeros postulaban, *grosso modo*, un trabajo filmico que supusiera un golpe de timón en un lenguaje narrativo que se iba imponiendo y consolidando a partir del naturalismo literario del XIX, golpe de timón que vendría dado reivindicando una composición referida a las enseñanzas de las modernas artes plásticas, y un montaje atento a las experiencias rítmicas de las obras musicales. Los segundos, a su vez, tildaban a éstos de conservadores y aburguesados, proponiendo, lisa y llanamente, tanto rupturas en el modo de representación entonces (y ahora) imperante como la disolución inmisericorde de los sistemas narrativos en uso, que debían ser sustituidos por algo próximo al relato poético. Pues bien, que *Sexo sentido* se inscriba en una pelea estética de esta naturaleza, máxime cuando resultaba totalmente ajena a los avatares de un cine español que consumía sus afanes en conseguir la mera supervivencia, no puede por menos que provocar una estupefacción sin límites. Y de igual modo, tampoco tiene nada de particular que lo haga tomando partido por los «conservadores» de la «primera vanguardia», cuya escuálida representación entre nosotros la ostentaría, como ya vimos, alguna de las películas de Benito Perojo (*La condesa María*, *Corazones sin rumbo*, *pasajes de El negro que tenía el alma blanca*).

Y tampoco debe sorprender que Sobrevila intercalara esta polémica y combativa reflexión en lo que no es más que una productiva reformulación del tradicional sainete; es más, es justo en esta reformulación en donde adquiere su sentido tal actitud, postulando una vacuna anticosmopolita mientras las tareas prioritarias para el cine español fueran, según él, poner al día y desarrollar nuestra cultura filmica, y asentar la industria de producción de películas, paso previo hacia eventuales impugnaciones vanguardistas. Tal actitud ya la había manifestado en su anterior film que, entre los siete episodios de que constaba, exhibía uno «cubista» y otro «futurista». Y por si su actitud suscitaba algún equívoco, el propio Soldevila se encargó irónicamente de proclamar durante octubre de 1929 en la prensa especializada que la suya era «una película de retaguardia».

Como era de esperar, este apasionante ensayo tampoco llegó a estrenarse, siguiendo el mismo y desolado camino de *Al Hollywood madrileño-Lo más español*; y ello pese a que, tras su pase a la prensa durante la primera semana de noviembre de 1929, ésta afirmara entusiasmada que era una película «plena de aciertos y por momentos salpicada de humor; comercial y justamente artística»²⁹. Pero que permaneciera inédita no fue consecuencia necesaria de su talento moderadamente vanguardista. Lo habitual por aquellos tiempos era que el cine español se estrenara con dos o tres años de retraso, o incluso que no lo hiciera nunca. Si a todo ello añadimos que la crisis que supuso la llegada del cinema sonoro ya se anunciaba de forma alarmante en el verano de 1929, entenderemos cómo Sobrevila ha podido llegar hasta nosotros como un bendito cineasta maldito.

²⁹ La calificación de Sobrevila se puede leer en un reportaje de *Popular Film* fechado el 24 de octubre de 1929 (núm. 169). El comentario crítico en el núm. 171 de la misma revista, fecha 7 de noviembre de 1929.