

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Madrid, figuras y sombra. De los teatros de títeres a los salones de cine

Autor/es:

Ansola, Txomin

Citar como:

Ansola, T. (2000). Madrid, figuras y sombra. De los teatros de títeres a los salones de cine. Banda aparte. (17):106-107.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42425>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



MADRID, FIGURAS Y SOMBRAS. DE LOS TEATROS DE TÍTERES A LOS SALONES DE CINE, Fernando López Serrano, Madrid, Editorial Complutense, 1999. EL NO-DO, CATECISMO SOCIAL DE UNA ÉPOCA, Saturnino Rodríguez, Madrid, Editorial Complutense, 1999.



ESTUDIOS LOCALES Y SECTORIALES

La historiografía cinematográfica española, como ya hemos señalado en otra ocasión, se encuentra inmersa, desde hace un tiempo, en un importante proceso de cambio. Testimonio de esta realidad es el giro que se está produciendo en los estudios cinematográficos, que poco a poco van abandonando la senda exclusiva de las visiones panorámicas y generalistas para abrirse a otras líneas de trabajo más novedosas y productivas, como son las que proponen las investigaciones de corte local y sectorial. Estas van a contribuir, de hecho ya lo están haciendo, con sus resultados, a la necesaria y urgente renovación del conocimiento, claramente superficial y epidérmico, que hasta la fecha se tiene de la historia del cine español.

Un buen exponente de esta mutación de perspectiva y una excelente muestra de lo que pueden aportar este tipo de estudios nos lo proporcionan de forma paradigmática dos libros como *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine*, de Fernando López Serrano y *NO-DO, catecismo social de una época*, de Saturnino Rodríguez, que además tienen el nexo común de haber sido editados ambos por la Editorial Complutense. Lo que constituye una iniciativa muy interesante, ya que denota una actitud sumamente receptiva ante obras de estas características, que normalmente tropiezan todavía con numerosas dificultades para ver la luz.

Madrid, figuras y sombras, que se enmarca dentro del segmento de los estudios de corte local, propone un detallado recorrido por los espectáculos precinematográficos durante el siglo XIX y por los

primeros quince años de historia del espectáculo cinematográfico en la capital madrileña, desde su presentación en mayo de 1896 hasta 1910. La elección de esta última fecha viene determinada porque a partir de ese año los cinematógrafos experimentaron una gran expansión a la vez que incorporaron "componentes arquitectónicos y decorativos bien definidos, tan alejados de las primeras barracas", con lo que estaríamos ante una nueva etapa de la exhibición cinematográfica.

La obra se inicia con el repaso a todos aquellos espectáculos visuales (panorama, poliorama, cosmorama, linterna mágica, entre otros) que precedieron a la llegada del cinematógrafo. Un punto de partida que no estaba en la concepción previa de la misma, sino que surgió como una necesidad de la propia investigación, como se encarga de indicar en la introducción el propio autor. "No lo puede remediar. Mi intención era partir de la presentación del cine en Madrid, y, casi sin darme cuenta, remonté aquel acontecimiento. Y es que me parecía que el cinematógrafo no arrancaba de 1896, que los orígenes de un invento nada tienen que ver con la fecha de su patente, ni con su partida de nacimiento."

El acierto de comenzar con los espectáculos precinematográficos, a los que se dedica el primer capítulo, adquiere todo su sentido si tenemos en cuenta que este tipo de espectáculos visuales representan el sustrato básico, tanto tecnológicamente como temáticamente, sobre el que el cine se asentó y dio sus primeros pasos. Hay que tener en cuenta, igualmente, que su presencia no se agotó tras la aparición del cinematógrafo sino que se prolongó todavía durante bastantes años más. Aspecto sobre el que se incide en los capítulos

siguientes donde se da cuenta de los diferentes espectáculos de este tipo que se siguieron exhibiendo.

Después de esta exposición preliminar de carácter global, el libro se estructura, en una decisión bastante discutible, por años. Así el análisis del espectáculo cinematográfico se realiza dedicando un capítulo a cada año, resolución que se argumenta en estos términos: "La división cronológica obedece al propósito de elaborar el trabajo a modo de crónicas, con el fin de darle un tono narrativo y a veces desenfadado, alejado del estilo académico de un tratado al uso". A esta elección hay que sumar un grave error metodológico como es la decisión de "aligerar al texto de citas y referencias exhaustivas, a menudo abrumadoras en monografías y estudios".

Al hurtar al lector de las fuentes documentales concretas que se han utilizado, más allá de su mera enunciación, el relato de los hechos que se describen no gana por ello en amenidad, en cambio se aleja peligrosamente de lo que debe ser un trabajo de investigación que se reclame como tal. Hay que tener presente siempre que tan importante es lo que se está contando como la forma en que se hace. Algo que se suele olvidar con demasiada frecuencia en los trabajos sobre cine, donde el rigor exigible en otras disciplinas que se ocupan de analizar el pasado, no parece que sea aplicable o exigible aquí.

Así la labor investigadora, que en esta ocasión sí se ha realizado, como se trasluce de manera amplia en sus páginas, sólo le sirve al autor. Cualquiera que decida proseguir y profundizar en su trabajo se encuentra con una opacidad de las fuentes imposible de superar. Por ello indicar que solo se recogerá "la fuente documental cuando lo exija la importancia de dato", no parece muy pertinente. Las notas a pie de página, no sólo no interrumpen el texto como a veces se suele argumentar, al contrario, lo enriquecen y lo complementan. Es más una obra que aspire o que pretenda ser científica no debe, no puede, prescindir de ellas. El cine ha sido, desgraciadamente, terreno abonado, durante demasiado tiempo y lo sigue siendo en la actualidad, para visiones que oscilan entre la cinefilia y la actitud idealista, que no se han ocupado ni preocupado en documentar nunca lo que dicen.

El resultado de todo ello, en este caso, es una obra al que un planteamiento equivocado le ha privado de un alcance mayor, como se comprueba tras su lectura. Una buena muestra son, aunque no es la única, los nuevos datos que suministra sobre las proyecciones del Cinematógrafo Lumière. El primero hace referencia a la patente que el 15 de abril de 1895 solicitaron en España Louis y August Lumière para un "aparato que sirve para la obtención y para la visión de las pruebas crono-

fotográficas". El segundo corresponde a la identidad del representante de los Lumière, Rafael Justo Villanueva, que fue la persona que solicitó el permiso para la apertura de un local "con destino a la exhibición al público del aparato llamado cinematógrafo que presenta por medio de proyecciones las fotografías animadas". El tercero detalla la ubicación exacta donde tuvieron lugar las sesiones cinematográficas, la planta baja del número 34 de la Carrera de San Jerónimo. Con lo que se pone fin a ese lugar común que había sido asignarlas al Hotel Rusia, cuando la única relación existente entre ambos era que el hotel se encontraba en el mismo edificio, ocupaba el primer piso.

De la información que aporta Fernando López Serrano cabe deducir, una vez más, el poco interés y rigor con que se ha planteado la investigación de la llegada del cinematógrafo a Madrid o lo que es lo mismo a España. Estamos, por tanto, ante una nueva muestra del bajísimo nivel en que se ha desenvuelto la historia del cine español hasta fechas muy recientes, que ha preferido repetir de forma cansina hechos, nombres y fechas, en vez de preguntarse si eran ciertos. Aunque esa actitud implicaba consecuentemente plantearse una investigación como la realizada en esta ocasión.

La descripción que se hace de la evolución del cinematógrafo en la ciudad de Madrid, al manejar fuentes hemerográficas y de archivos, si hacemos abstracción de los reparos expuestos y de que las referencias bibliográficas cinematográficas son escasas y hay demasiadas ausencias, lo que le lleva a cometer bastantes errores de apreciación, es pormenorizada y permite seguir su discurrir de forma precisa. De ella se constata que la trayectoria del espectáculo cinematográfico, a pesar de que no faltaron las iniciativas en ningún momento para la exhibición de películas, fue deudora y dependiente de otros espectáculos como las variedades y el teatro, que contribuyeron de forma decisiva a su paulatino asentamiento. En esos años, teatros y cinematógrafos compartieron una programación similar, presidida por su heterogeneidad, en la que convivían en feliz armonía las actuaciones de diferentes tipos de artistas (bailarines, cantantes, ventrílocuos, etc.), la proyección de películas y la representación de obras teatrales.

MONOPOLIO DE LA INFORMACIÓN DOCUMENTAL

En plena guerra civil, el 21 de marzo de 1937, el régimen franquista creaba la Junta de Censura Cinematográfica, primer eslabón de una amplia cadena de normas legales con las que se aseguró el control de toda actividad cinematográfica. A diferencia de lo que ocurrió con la producción de películas de ficción, que siguió en manos de la iniciativa privada, aunque mediatizada y encauzada desde el propio poder, la producción documental pasó a depender directamente del Estado.

El 22 de diciembre de 1942, la Vicesecretaría de Educación Popular,

adscrita a la Secretaría General del Movimiento, el aparato político de la dictadura, dictaba una Orden por la que se creaba el organismo de carácter oficial Noticiarios y Documentales Cinematográficos, NO-DO, al que se le otorgaba con carácter exclusivo la filmación de cualquier información cinematográfica en todo el territorio nacional y en las colonias.

Se establecía, igualmente la obligatoriedad que tenían todos los cines de proyectar, desde el 4 de enero de 1943, todos los días y en todas las sesiones El Noticiero Español Cinematográfico, NO-DO. Su aparición determinó la desaparición del noticiero estadounidense de la Fox y el alemán de la Ufa, que hasta ese momento se exhibían regularmente en España y que disponían también de delegaciones propias. El monopolio de toda la información cinematográfica, por parte de NO-DO, tanto la que se generaba en el conjunto del Estado como la que provenía del exterior, se mantuvo hasta la aparición de la televisión el 28 de mayo de 1956, aunque el primer telediario, en sentido estricto no llegaría hasta el otoño de 1957.

Si el noticiero había nacido "de la necesidad sentida por parte de los administradores del nuevo régimen de ir creando un sistema de valores", la irrupción del nuevo medio de comunicación iría paulatinamente, a medida que el número de televisores fue llegando a los hogares, sustituyéndole en la tarea de adoctrinamiento y propaganda con el que había sido concebido. Labor que compartió con el resto de los medios de comunicación, aunque su eficacia fuera mayor, no sólo por el poder de las imágenes, sino porque su público era mucho más numeroso, al ser el cinematógrafo en aquellos años el principal entretenimiento popular.

Atendiendo a este reajuste de funciones que se fue dando entre el NO-DO y la entonces naciente televisión, el trabajo de Saturnino Rodríguez analiza los primeros 722 números, los comprendidos entre el 4 de enero de 1943 y el 5 de noviembre de 1956, concluyendo con la edición en la que el noticiero recogía en sus imágenes, precisamente, la inauguración de Televisión Española.

Tras definir el marco temporal de su estudio ha dividido éste en tres partes, en la primera elabora una síntesis histórica de la época, en la que el binomio Iglesia y Falange, nucleadas en torno al concepto de nacionalcatolicismo, marcan las directrices políticas, sociales y morales del régimen. En la segunda aborda el papel persuasivo o de propaganda que desempeñan los medios, con especial atención al rol que ha jugado el cine y en concreto el cine documental en diferentes países. En la última, pasa a describir la gestación, puesta en marcha y evolución del NO-DO, así como el propio contenido de los reportajes que se ofrecían en el noticiero. De éste se desprende la similitud existente entre el discurso oficial del régimen y el que aportaban las imágenes y comentarios que en él aparecían: "Será pura casualidad, pero de hecho constantes como las de la grandeza de la patria, la unidad interpretada como uniformidad, el anticomunismo combativo, la simpatía hacia el Eje, la orientación de la vida con-

forme a los criterios de fe y moral católicas, el apoliticismo excluyente de toda participación ciudadana en decisiones, son los valores que se transmiten. Son los mismos que se dictan en discursos y textos oficiales, se transmiten en las publicaciones de la época, se enseñan en los centros educativos, se predicán en las iglesias... y se encuentran también en el NO-DO".

Partiendo desde una perspectiva sociológica y aplicando a su trabajo el método cuantitativo, para lo que ha optado por la lectura de todos los sumarios de los noticiarios de la serie A, la más estrictamente informativa, también había otras dos ediciones denominadas B y C y la serie de reportajes monográficos "Imágenes", y el visionado de aquellos que venían marcados por los momentos más críticos para el régimen o los de más actualidad, establece que no existe una estructura narrativa uniforme común en los diferentes números. El criterio con el que se organiza es el de acumulación de noticias sin que prevalezca un orden jerárquico en función de su importancia o actualidad. Los temas más frecuentes los agrupa en tres áreas: deportes, toros y actos oficiales, y dentro de éstos ocupa un espacio privilegiado la figura del dictador. En cuanto a la sintaxis cinematográfica, indica que también brilla por su ausencia, produciéndose normalmente graves disfunciones en su confección por uso inadecuado de la voz en *off*, que no tiene en cuenta el sentido de las imágenes, solapándose o distorsionando, en ocasiones, el contenido de éstas.

Rodríguez ha logrado con *El NO-DO, catecismo social de una época* realizar un detallado desmenuzamiento del sentido latente y expreso de un noticiero que se ha convertido con el paso del tiempo en el testimonio visual de toda una época. Su concienzudo trabajo nos permite tener un conocimiento más exacto del papel que desempeñó durante la dictadura como vocero privilegiado que fue del régimen franquista, porque si sus trabajadores, en declaraciones que se incluyen en el libro, niegan que se recibieran consignas sobre el tratamiento que se debía dar a la información que llegaba a los cines, no es menos cierto que fueron fieles intérpretes del ideario dominante en el franquismo en cada momento. Así hubo un reacomodo ideológico desde la exaltación del nazismo alemán y el fascismo italiano, hasta adoptar posturas claramente favorables a los aliados cuando la Segunda Guerra Mundial se decantó de su lado. Lo único que permaneció invariable fue su militante discurso anticomunista. Por tanto se puede expresar que el "Noticiero NO-DO fue la imagen oficial del Régimen. La imagen y altavoz de lo que quería mostrar a los españoles y, al mismo tiempo, la imagen en la que el Régimen quería que se mirasen los españoles". Se completa el libro con la inclusión de un apartado documental en el que se recoge la relación de las noticias, ordenadas temáticamente aparecidas en los diferentes noticiarios.

TXOMIN ANSOLA