

Nuestro cinema

Título:
Panorama del cinema hispánico

Autor/es:
Piqueras, Juan

Citar como:
Piqueras, J. (1932). Panorama del cinema hispánico. Nuestro cinema. (1):24-28.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42784>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



HISTORIOGRAFIA

Panorama del Cinema Hispánico *

EXPOSICIÓN:

Para fortificar nuestras afirmaciones — expuestas en el trayecto de las páginas sucesivas — he aquí unas palabras — elocuentes y luminosas — de Riciotto Canudo, extraídas de su libro *L'Usine aux Images*:

«Si yo fuera un español puro, tal y como era mi último abuelo antes de embarcarse para Italia en el séquito militar de Carlos de Borbón, protestaría con todas mis fuerzas contra la presentación, no muy respetada en el cinema, de una España terriblemente convencional. En ese arranque contemporáneo de las naciones latinas, en el que el libro universal del «écran» registra cotidianamente las páginas conmovedoramente históricas o dramáticas, España juega, indudablemente, un papel inferior al que le pertenece. La imaginación de sus evocadores muéstrase siempre con una desconcertante pobreza. Por eso estamos habituados a ver una España de corridas de toros y de gitanas. Algo así como hasta hace medio siglo se veía a Italia, representada por bandoleros de ópera y tocadores de mandolina.

Sin embargo, han bastado unos cuantos saltos para ver una Italia contemporánea, capaz de dar al mundo un poeta como Gabriel D'Annunzio y un sabio como Marconi — por no citar más que a estos dos — y olvidar esta otra Italia, feliz con sus serenatas en los claros de luna. Por eso es necesario que España, la de los grandes pintores vivos — de Zuloaga a Picasso —, la de los grandes músicos modernos — desde Albéniz a Falla —, la de tantas otras energías auténticamente contemporáneas, aparezca, por fin, bajo otros aspectos distintos al del traje de colorines del torero o a las castañuelas de las bailarinas. España, atormentada siempre por su doble esencia latina y sarracena — siempre en elaboración común —, debe, sin duda alguna, representar todavía un papel importante en el mundo latino y en el mundo entero. Protestamos, pues, contra todos esos realizadores que no saben imaginar un film español sin una combinación — más o menos sabia — con los «documentales» de corridas de toros. ¡A pesar de todas estas opiniones, hay muchas más cosas por afianzar y por representar, al otro lado de los Pirineos, que la mascarada o el heroísmo de las arenas más o menos sangrientas!»



Fructuoso Gelabert

Cap. I - Primera Etapa : de 1896 a 1910

El día 13 de febrero de 1895 los hermanos Louis y Augusto

Lumière patentan en Francia su maravilloso invento, destinado a la obtención y a la visión de las pruebas cinematográficas. (Se ha discutido mucho la paternidad del cinematógrafo; pero en esta ocasión, además de que son muchos los investigadores que señalan a los Lumière como sus inventores auténticos, no es esto cuanto nos interesa.) El 28 de diciembre del mismo año le pre-

sentan oficialmente en París (en los sótanos del Gran Café, en el bulevar de los Capuchinos). Y a finales de la primavera de 1896 llega el cinema a España, donde, en sus principios, sufrió las sonrisas más despectivas y los mayores encogimiento de hombros de parte de sus espectadores.

El cine penetró en Iberia como un número de circo poco acreditado.

El incipiente espectáculo era realmente una cosa curiosa. Una atracción nueva que respondía al anuncio que se le había hecho. Pero, vista una vez, ¿valía acaso la pena de dedicarle mayores atenciones? ¡No! Realmente, no era un tiempo bien aprovechado el que había que invertir en la adquisición de un nuevo billete de entrada.

¡Fechas heroicas estas en que se inició el cinema! En sus comienzos fueron muy escasos, muy reducidos, los adeptos; limitadísimos los iniciados. El cinema había entrado en España, pero los españoles no llegaron a captar su significación hasta muchos años más tarde, ni supieron aprovecharse todavía de sus maravillosas posibilidades.

Sin embargo, el cine había entrado en nuestro ruedo hispánico con un escándalo formidable. Apuntando desde sus iniciaciones sus conquistas y sus victorias sucesivas. Desplegando ya esa audacia que había de caracterizarle en el futuro; esa inquietud tan genuinamente suya; ese dinamismo tan cinematográfico — como hoy decimos...

Todo un mundo de voces, de campanillas, de gritos, de frases nuevas, de palabras inéditas, de rótulos de *crayon* sobre pizarras de hule invadió las ferias españolas. El barracón en donde se proyectaban los primeros metros de imágenes movidas (impresas sobre celuloide) estaba mezclado arbitrariamente con el barracón de las demás curiosidades espectaculares. Sus primeros rivales fueron: «La sirena viviente», «El hombre más pequeño del mundo», «La mujer con tres piernas», «La vaca con dos cabezas», «El hombre tragables»... toda una pléyade de fenómenos abiertos a la curiosidad espectacular y a la ingenuidad de un público que todavía se detiene ante los últimos ejemplares. Así, hasta 1898, fecha en la que algunos barracones dibujaron un alto en su vida nómada y comenzaron a construirse los primeros cinematógrafos.

En 1896 — un año después de inventarse el cinema — España presenta sus producciones iniciales. Fructuoso Gelabert es el primer español que consigue impresionar fotografías animadas sobre celuloide. Sus dos primeros films son puramente documentales. Inspirado, seguramente, en las dos primeras bandas de los hermanos Lumière — primeras a su vez en la historia universal del cinema — «Salida del personal de la fábrica Lumière» y «La plaza de la Bolsa, de Lyon», produce dos de igual tipo: «Salida del público de la iglesia parroquial de Sans» y «Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial». A estos dos ensayos les sucede otro de carácter francamente anecdótico: «Disputa acalorada dentro de un cofre», con un metraje ínfimo, increíble en la hora presente.

En el siguiente año, el mismo Fructuoso Gelabert realiza un film de época, caprichosamente llamado «Dorotea», cuya interpretación encargó a



José María Codina

una compañía de pantomima. Estimulado por sus propios éxitos, nuestro «pionnier» insiste en sus pequeñas conquistas cinematográficas y realiza unos cuantos documentales—sobre las regiones catalana y balear—que cierran el primer broche de nuestra producción (de una modesta producción que alterna, en los cada día más numerosos cinemas, con las primeras bandas de Lumière, de Gaumont y de Pathé.

Entonces surge un paréntesis, una parálisis en nuestra producción. Esta labor inicial se ha producido desde 1896 hasta 1900: cuatro años de tentativas, de ensayos, de primeras audacias. Sin embargo, en los tres años sucesivos no se fabrica nada. Se permanece ciego ante las innovaciones, ante el progreso que registra diariamente el cinema; ante su marcha vertiginosa, desconocida e insospechada. ¡Y este paréntesis que anotamos aparece por primera vez en la historia cinematográfica de España para, posteriormente, afirmarse durante muchas veces en distintas épocas!

En 1903 salta sobre el ruedo cinematográfico español Segundo Chomon. Este hombre posee una intuición cinematográfica comparable—en aquellas fechas—a la de Georges Méliès. Con un aparato absurdo e improvisado rueda dos films: «Los guapos del parque» y «Se da de comer». El primero es un film de 100 metros, y de 150 el segundo. De no haberse deshecho la sociedad Macaya y Marro—para quien trabajaba—tal vez habría sido Chomon el hombre que hubiera salvado nuestra cinematografía. Creando un cinema habría creado también una escuela, un estilo, unos discípulos, una nueva forma de expresión hispánica. Y con todo ello, una base sobre la que ir edificando poco a poco nuestra producción nacional.

Los pasos posteriores de Chomon nos denuncian su gran sentido cinematográfico, su dominio de lo que, por entonces, no se había sujetado a leyes de ninguna naturaleza. Chomon oteaba ya la intervención de la técnica en el cine. Su derrotero, la invención de infinidad de trucos, popularizados hoy; su colaboración junto a Ambrosio, junto a Santos, junto a Mario Almirante, junto a Gance—que le debe los mejores momentos de su «Napoleón»—justifican nuestras afirmaciones. (Un día sorprenderemos—no solamente del extranjero, sino de España misma—a los cineastas con un libro que patentice el interés y las aportaciones cinematográficas de Segundo Chomon.)

No obstante, Chomon se ve obligado a emigrar de España. Nuestro capital era ya refractario al negocio de producción cinematográfica. Chomon pasa de España a Francia, en donde prosigue sus trabajos en los talleres de Pathé-Frères. De Francia pasa a Italia, y en Italia trabaja como operador en los films de mayor aparatosis. «Cabiria»—inspirada en d'Annunzio—es un buen ejemplo. En «Cabiria» apareció su nombre, que se nos pierde luego cinematográficamente. Las conquistas que logra con su aparato tomavistas y que completa en su laboratorio de Roma, las firman otros. Su nombre no llega a los espectadores. Los periódicos no nos traen sus noticias. Sin embargo, en mayo de 1929, una carta fechada en Italia nos comunica su muerte oscura y semianónima.

El tercer hombre que aparece en la historia de nuestro cinema es un valenciano: Antonio Cuesta. (Es curioso registrar cómo las tres primeras figuras de la producción española son extracentrales. Nunca de la meseta castellana. Gelabert, catalán. Chomon, aragonés, radicado en Barcelona. Y Antonio Cuesta, valenciano. Madrid, a pesar de ser ya ese meridiano intelectual de Hispanamérica que, veinticinco años más tarde, había de afirmar Giménez Caballero en los primeros días de su «Gaceta Literaria», limitábase a presentar en sus cinemas los films que le llegaban de Francia, de Italia, de Barcelona... En 1905 no había nacido todavía a la producción cinematográfica ni a ese pequeño comercio que comienza a suministrar los primeros aparatos y los primeros films. Es Barcelona quien comienza a iniciarse y es en Barcelona donde comenzó a controlarse la explotación cinematográfica de España, en manos actualmente de las firmas yanquis.) Pero Antonio Cuesta no es un artista, sino un comerciante. ¡Un avisgado comerciante

que comienza a servirse del cinema para propagar los artículos de su almacén de drogas!

Sin embargo, poco a poco se va encariñando con esa cosa nueva que es el cine. Cuesta, al mismo tiempo que propaga los productos de su casa, propaga también los de su región. El ama la cosa pintoresca de su Levante, y concibe un film destinado a distintos fines que los que comenzó a fabricar. Cuesta ha visto al público violento de Valencia darse pisotones ante la puerta de un barracón en donde se proyectan documentales cinematográficos, y se le ocurre uno. Un domingo tomó su aparato y se situó a la puerta de la catedral valenciana. A cortos intervalos comenzaron a llegar hombres procedentes de las vegas levantinas. Cuando Cuesta creyó que habían llegado todos, dió vueltas a su manivela. La gente le miraba extrañada y sorprendida. Unos días después, esta misma gente se estremecía jubilosamente ante una pequeña película que se llamaba «El tribunal de las aguas», gracioso documental sobre un tribunal campesino que controla el riego de las huertas valencianas.

El film poseía una longitud de 90 metros. Estaba inspirado en un motivo francamente popular y consiguió en Levante ese «gran éxito de taquilla y de público» que, más tarde, había de objetivar a las grandes superproducciones. Desde Levante pasó a las pantallas españolas. Y desde éstas, su propia fama le hizo saltar ágilmente sobre casi todas las fronteras de Europa.

Alentado Cuesta por el resultado positivo de su primera producción espectacular, comienza a editar de nuevo. Y hasta 1910 realiza tres films de corte anecdótico — «El ciego de la aldea», «El pastorcillo de Torrente» y «Los siete niños de Écija» — y varios documentales sobre corridas de toros que pide — insistentemente — el mercado extranjero.



Segundo Chomón con sus socios Macaya y Marro

En 1905 ya se impresionan films sonoros en España. He aquí una noticia que no se ha tenido en cuenta en los muchos comentarios que han surgido en la prensa cinematográfica inspirados por el nuevo cinema. Y, sin embargo, esto nos demuestra que en España han entrado todas las innovaciones que edificaba el cine y que nosotros no hemos sabido utilizarlas, ampliarlas. Por eso no es a la ignorancia ni al desconocimiento a quienes hay que culpar de la debilidad de nuestra cinematografía, sino a nosotros mismos, a nuestra indiferencia, a nuestra escasez de medios...

En 1905 — repetimos — Ricardo de Baños — operador y director cinematográfico — realizó, para el aparato parlante «Chronophon» Gaumont, varios films españoles cantados por el célebre flamenco el «Mochuelo» e impresos, desde luego, sobre discos. Un poco más tarde, Ricardo Baños rueda un drama mudo titulado «Secreto de confesión». En 1907 crea la «Hispano Films» y produce — hasta 1910 — once películas anecdóticas y veinticinco documentales.

En 1906 aparece «Films Barcelona» — productora fundada por José María Bosch — que edita — en los cuatro años sucesivos — doce películas. Algunas de ellas dirigidas por José María Cedina, cuyas actividades le permitían realizar un film de 1,080 metros — «Lucha de corazones», por ejemplo — en un solo día, trabajando de sol a sol únicamente.

He aquí la partida cronológica del cinema hispánico, sus «pionniers» y sus primeros films. Hasta 1910 se produce una buena cantidad de películas. En Barcelona se instalan varias editoras y comienza a tomar cuerpo ese comercio de explotación de films y de objetos similares. Sin embargo, de todo aquello nada ha sobrevivido. Unos cuantos films, unas cuantas personas que aparecen y desaparecen sin profundizar sobre la huella que levanta su paso... De aquel primer movimiento no ha quedado nada: ni una empresa editora, ni un director, ni un artista, ni un nombre; ni siquiera un film visible que pudiera ofrecerse ahora a la curiosidad de los cine-clubs actuales... ¡Si algo quedó de todo aquello fué—única y exclusivamente—el apoyo que ofreció al cinema internacional, la captación de un público español—ganado definitivamente—lograda con los primeros films hispánicos!

(Continuará)

J U A N P I Q U E R A S

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

ESPAÑA TRES PLANOS BREVISIMOS DE MADRID

Actualidad.—Esta palabra tiene siempre un gran valor de sugestión. A todos interesa estar al corriente de lo que ocurre en el mundo. De aquí la difusión de los periódicos bien informados. Y de los Noticiarios, de las cintas que ofrecen a los públicos más diversos los mejores sucesos universales. Pero como todavía impera el gusto por los desfiles militares, las ceremonias de inauguración de monumentos y otros actos característicos de la civilización burguesa, estas películas resultan demasiado monótonas. No las salvan ya ni su excelente sonorización. Acaso su nuevo rumbo de coleccionar curiosidades sea su camino de acierto.

Films soviéticos.—Sigue esta clase de cinema oculto a las miradas insatisfechas de la afición. Sólo de vez en cuando se exhiben obras suyas en círculos, en entidades de minoría. El año último fué el «Cineclub», que proyectó con éxito grande «La línea general» y «El acorazado Potemkin». Actualmente es el «Estudio Proa Filmófono» el que cumple tan afortunado cometido. Sus sesiones se distinguen por lo competente de su dirección. Revelase en sus programas muy fina perspicacia seleccionadora. Pruébalo este favor y fervor por el film ruso. Y así se explica que el número de sus simpatizantes aumente de día en día. La lástima es que la censura llegue hasta esa tarea de cultura y de educación cinegráfica e impida a sus orientadores desarrollarla ampliamente. No obstante, dentro de un campo acotado y no como debiera ser en una libertad ilimitada, el «Estudio Proa Filmófono» realiza una alta labor de ejemplo. Demostración reciente de ello es el estreno de «El camino de la vida», película rusa sonora y hablada. Como pensamos dedicar en fecha próxima un atento y detenido comentario a la proyección en España de los films soviéticos, baste por hoy con esa simplísima reseña del trabajo que efectúa a ese objeto el «Estudio Proa Filmófono».

Hacia el final.—La temporada agoniza. En mayo la gente comienza a desertar de los locales cerrados. Prefiere el sol y el aire libre. Huye de cuanto es obscuridad. Y luego, si se le garantiza una cartelera de atracción... Pero sucede lo contrario. Que lo seguro es el aburrimiento. Mala temporada es esta que acaba. En la historia del cinema no ocupará ningún lugar. Constituye un paréntesis de espera, que es de desear se cierre el año venidero, para iniciarse una nueva época evolucionista, que es el mejor modo de servir al progreso del cinema. — L. G. M.

P R O D U C C I Ó N

Un movimiento dirigido hacia la posibilidad de una producción cinegráfica ibérica, se ha registrado últimamente en nuestros medios cinematográficos. España, que ha vivido siempre sin estudios de producción y sin fuertes empresas editoras, va a tener ahora una pléyade de estudios, según se nos dicen frecuentes comunicados en la prensa.

Madrid va a tener unos estudios — los mayores de Europa, dicen los comunicados — y una gran compañía productora. Valencia sale también a la actualidad con una sociedad en formación. Y en Barcelona, parece que se piensa utilizar algunos de los pabellones de su Exposición Internacional para convertirlos en centro de fabricación de films.

En distintas ocasiones hemos manifestado nuestro pesimismo y nuestra desconfianza