

Historia
del cine español

ROMÁN GUBERN, JOSÉ ENRIQUE MONTERDE,
JULIO PÉREZ PERUCHA,
ESTEVE RIAMBAU Y CASIMIRO TORREIRO

Historia del cine español

NOVENA EDICIÓN

CÁTEDRA
 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.^a edición, 1995
2.^a edición revisada, 1997
6.^a edición ampliada, 2009
9.^a edición, 2017

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998)
© ALBUM

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha,
Esteve Riambau y Casimiro Torreiro
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1995, 2017
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 49.579-2010
I.S.B.N.: 978-84-376-2561-4
Printed in Spain

*A la memoria de José Luis Guarner,
«sólo porque un amigo es la vida dos veces»*

Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español

ROMÁN GUBERN

A diferencia de lo ocurrido con el cine francés, el italiano, el alemán, el británico, el ruso y soviético, el danés, el sueco o el suizo, por citar sólo cinematografías de nuestro continente, el cine español ha tardado muchos años en generar su relato histórico con criterios científicos y dotados de rigor académico. La primera edición del presente libro apareció en 1995, en versión primero italiana y luego española, es decir, al cumplirse el centenario del invento de Lumière. Es cierto que su irrupción estuvo precedida por abundantes estudios monográficos y sectoriales sobre realizadores, géneros o periodos históricos, algunos ciertamente valiosos, pero faltaba una visión orgánica de conjunto elaborada con criterios académicos modernos, y la acogida que obtuvo esta obra demostró sobradamente la hondura de aquel vacío.

Esta carencia se debía, en buena parte, a dificultades materiales reales y también a prejuicios intelectuales. Tales prejuicios, que venían de antiguo, difundieron con eficacia el tópico de que el cine español era prácticamente inexistente, o irrelevante, o indigno de merecer un estudio. Entre quienes con mayor contundencia defendieron esta opinión figuró un alto funcionario franquista, José María García Escudero, quien ocupó precisamente en dos ocasiones (1951-1952 y 1962-1967) el cargo de Director General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo. En 1954 García Escudero publicó un libro elocuentemente titulado *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*¹. Las cien palabras en las que García Escudero resumía su historia del cine español eran las siguientes:

¹ Cine-Club del S.E.U. de Salamanca.

Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo empezar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el *smoking*. Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita.

Inesperadamente, en mayo de 1955, en las controvertidas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, el realizador marxista-leninista Juan Antonio Bardem coincidió públicamente con el funcionario católico y franquista García Escudero en decretar la nulidad del cine español desde el punto de vista industrial, estético, político e intelectual. En el lapidario diagnóstico ni siquiera fueron mencionados los aragoneses Luis Buñuel y Segundo de Chomón, que por esa fecha figuraban ya en todas las historias del cine publicadas en el ancho mundo. Pero las historias del cine español publicadas con más de cien palabras —la de Juan Antonio Cabero en 1949 y la de Fernando Méndez Leite von Haffe en 1965— no ayudarían a clarificar la situación; la primera, por constituir un *collage* inorgánico de informaciones diversas y heteróclitas; y la segunda por sus escandalosas lagunas y su tendenciosidad política, que le llevaron a omitir el nombre de Luis Buñuel y a considerar inexistente la producción durante la Guerra Civil. Esta cuantiosa producción, por cierto, no sería reconocida públicamente hasta que el historiador falangista Carlos Fernández Cuenca publicó en 1972, en las postrimerías de la dictadura franquista, sus dos voluminosos tomos sobre *La guerra de España y el cine*², de acentuada tendenciosidad ideológica y con algunos errores de bulto. Esta parcela fundamental y largamente eclipsada de nuestra historia cinematográfica resultaría por fin iluminada de modo decisivo al aparecer, más de veinte años después, el voluminoso *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, de Alfonso del Amo en colaboración con María Luisa Ibáñez³.

Podrá argüirse, como atenuante de tantos olvidos, que del cine mudo español no existe memoria histórica porque no produjo grandes títulos de impacto internacional, a diferencia del cine alemán, norteamericano o soviético, y si bien es cierto que no tuvo un Murnau, un Stroheim, un Dovjenko o un Renoir, no pocos títulos suyos se estrenaron en París, Nueva York o Buenos Aires. Matizare-

² Editora Nacional, Madrid.

³ Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996.

mos luego el significado del cine mudo español, pero añadamos inmediatamente que el cine sonoro republicano y el de la Guerra Civil, que tuvieron muchísimo más interés objetivo, fueron reprimidos de la memoria histórica por la victoria bélica del franquismo en 1939.

A los prejuicios acerca del interés histórico del cine español hay que añadir el factor de su desconocimiento, debido en buena parte a la devastadora destrucción del patrimonio fílmico de sus primeras cinco décadas, debido a cuatro incendios en laboratorios importantes, pero también por la incuria o irresponsabilidad de muchos comerciantes e industriales del ramo, por el desinterés de los poderes públicos, por la fragilidad de los soportes de los films, por catástrofes naturales, por vandalismo y, en general, por la subestimación de su valor histórico y cultural. La Filmoteca Nacional no se fundó en Madrid hasta febrero de 1953 y con medios muy escasos, es decir, unos veinte años después que las principales filmotecas europeas y americanas, creadas cuando el cine mudo todavía circulaba por algunos circuitos periféricos o salas rurales y que por ello pudo ser parcialmente salvado. De manera que, como resultado de este desastre, suele estimarse de modo aproximativo que de la producción española anterior a la Guerra Civil se conserva poco más del diez por ciento de su volumen. Y en este parvo patrimonio se detectan ausencias de mucho bulto, como *Zalacaín el aventurero* (1929), de Francisco Camacho, en la que aparecía como actor Pío Baroja y primer film español distribuido internacionalmente por la Metro-Goldwyn-Mayer; como *Las de Méndez* (1927), de Fernando Delgado, que se exhibió con éxito en París y que en junio de 1991 el veterano crítico Florentino Hernández Girbal recordaba como una de las cuatro mejores películas del cine mudo español (las otras, según él, serían *Boy* de Benito Perojo [de la que sólo se conserva un fragmento] y *La hermana San Sulpicio* y *La aldea maldita*, ambas de Florián Rey, desaparecida la primera, así como la versión sonorizada en París de la segunda); como *Lo más español* o *Al Hollywood madrileño* (1927-28), una de las raras nuestras de cine experimental peninsular, realizada por Nemesio M. Sobrevila; como *La traviesa molinera* (1934), realizada en versiones española, inglesa y francesa por Harry D'Abbadie D'Arrast; o como *Nuestra Natacha* (1936), versión de Benito Perojo de la polémica pieza teatral de Alejandro Casona sobre la reforma pedagógica progresista, cuyo material fue confiscado y destruido por la censura franquista al acabar la guerra.

Es sabido que la industria del cine nunca ha aspirado a la preservación de un patrimonio cultural, sino a una preservación de sus fuentes de rentabilidad. En el caso español este fenómeno se ha agravado, pues su debilidad industrial ha hecho que generase un exiguo número de copias de cada título, haciendo más problemática su supervivencia. A ello hay que añadir todavía lo que Alfonso del Amo ha llamado acertadamente la «paradoja del éxito»⁴, a saber, que cuanto mayor y más rápido es el éxito de una película, peor se conserva, debido a la

sobreutilización de su negativo para sacar copias y a la generación de *remakes* que marginan a las primeras versiones.

En una apretadísima síntesis, señalemos que hasta 1905 la producción española apenas existe. Desde 1905 su volumen asciende, pero sufre una crisis importante en el periodo 1917-1920 y no consigue aprovecharse de la neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial, como ocurre en otros sectores de la economía, ni de la pronunciada desaceleración de la producción cinematográfica europea en esos años. Por otra parte, padece un primer castigo institucional al implantarse la censura administrativa de películas por Real Orden del Ministerio de la Gobernación de 27 de noviembre de 1912, ratificada el 31 de diciembre de 1913 a petición de Rafael Andrade, gobernador civil de Barcelona, sede del negocio de distribución desde la que se ejercería la censura para todo el país. Según indica Alfonso del Amo en el artículo citado, de las películas producidas hasta 1916 se conserva aproximadamente un cinco por ciento del material en versión más o menos completa y fragmentos identificados, lo que supone en conjunto un uno por ciento del total del metraje producido hasta entonces. La producción de anteguerra se vio castigada, además, porque hacia 1920, debido a la rápida evolución de las costumbres y hasta de la vestimenta, la producción anterior a la contienda mundial pasó a ser percibida como anticuada y por ello condenada al abandono y la destrucción. A ello debe añadirse que la llegada del cine sonoro al final de la década —coincidiendo con el asentamiento de la II República en España— condenó al patrimonio mudo a la obsolescencia técnica, vendiéndose sus negativos para reciclar su materia prima en la fabricación de peines, botones, lentejuelas, etc.

El cine sonoro español, que despegó en 1932, no conocerá una suerte mucho mejor. Al estallar la Guerra Civil, las autoridades franquistas dictaron múltiples disposiciones de represión cultural, que también afectaron al cine. En diciembre de 1936, una orden declaraba ilícitos «la producción, el comercio y la circulación de periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolventes». La confiscación de publicaciones, carteles, discos y películas fue una práctica obligada del ejército de Franco en su ocupación de las ciudades enemigas, desde antes de que se instaurase oficialmente su censura cinematográfica especializada en marzo de 1937. Al acabar la guerra, en 1939, el Departamento Nacional de Cinematografía se incautó de todo el material cinematográfico objetable y Carlos Fernández Cuenca recuerda que de Barcelona, capital de la distribución

⁴ «Bases industriales de la conservación cinematográfica», en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 10, octubre-noviembre de 1991, Valencia, pág. 19.

peninsular, se enviaron a Madrid «varios millares de cajas»⁵ procedentes de films depositados en sus laboratorios. Este material fue parcialmente manipulado y desguazado por las autoridades, con fines policiales o de documentación de los vencedores, y así, en los noticiarios catalanes de la productora Laya Films, se agruparon las noticias y planos con criterios temáticos monográficos. Todo este material fue depositado en 1943 en los laboratorios Cinematiraje Riera, de Madrid, y sería devastado por un misterioso incendio que se produjo el 16 de agosto de 1945, por causas jamás aclaradas, y que resulta hartos sospechoso por coincidir la desaparición de este material inculpatario con el final de la Segunda Guerra Mundial, que auguraba posibles represalias contra el régimen de Franco por su compromiso político con las potencias nazi-fascistas. El escaso material salvado del desastre, entre el que se hallaban algunos títulos clásicos del cine soviético, constituyó el patrimonio fundacional de la Filmoteca Nacional, creada en 1953.

A esta brutal mutilación del patrimonio cinematográfico español hay que añadir todavía otros obstáculos nada menores para las tareas del investigador. Así, los títulos de crédito de la mayor parte de los films de los años 50 y 60 están falseados, para cumplir ficticiamente las normas administrativas, especialmente en lo tocante a la obligada contratación de trabajadores afiliados al entonces obligatorio Sindicato Nacional del Espectáculo. Estas falsedades se amplían todavía más en el caso de las coproducciones internacionales, por la necesidad de cumplir los cupos de personal nacional y que daban lugar a las ficciones presentes en las fichas de los anuarios profesionales tanto como en las portadas de las películas. Estas abundantes inexactitudes, y muchas otras informaciones inciertas, podrían resolverse con los testimonios personales de los profesionales implicados que todavía permanecen vivos o que nos han legado sus memorias antes de morir. Pero en nuestro país faltan las autobiografías y los libros de memorias. Después de consignar los esquilmodos recuerdos del pionero Fructuoso Gelabert, las desordenadas memorias inéditas de Francisco Elías, las evocaciones de Ramón de Baños en Brasil, la autobiografía de Eduardo García Maroto, las elegantes memorias literarias de Fernando Fernán Gómez y de Adolfo Marsillach, los recuerdos plagados de errores de Juan Antonio Bardem y las poco útiles evocaciones de Jesús Franco, este capítulo se cierra con un grave déficit testimonial. Y la interpelación oral de los profesionales veteranos se revela las más de las veces escasamente productiva, por sus desmemorias voluntarias o involuntarias, a veces para acomodarse a la versión oficial y consagrada de unos hechos conflictivos o lejanos.

Para hacer más compleja la historia del cine español, hay que recordar que su industria estuvo asentada durante mucho tiempo en la bicapitalidad (como

⁵ *La guerra de España y el cine, op. cit.*

ocurrió con el cine italiano primitivo escindido entre Turín y Roma, o el norteamericano entre Nueva York y Hollywood). La actividad cinematográfica protoindustrial se inició en Barcelona en 1906, en la capital industrial y burguesa de la península, y en menor medida en Valencia. Por eso, Palmira González pudo titular su historia del cine mudo en Cataluña *Los años dorados del cine clásico en Barcelona (1906-1923)*⁶. El apogeo de este cine barcelonés tuvo su epicentro en la productora Studio Films, pero desde 1923, y coincidiendo con la dictadura centralista del general Primo de Rivera, la capitalidad se desplaza a Madrid, cuyo puntal industrial será la productora Atlántida, bendecida por Alfonso XIII. Pronto veremos cómo la industria del cine sonoro nació en 1932 en Barcelona, lo que le permitió recuperar su alto nivel de actividad profesional.

Y este zig-zag geográfico nos conduce a la cuestión de la periodización de la historia del cine español, intentando su división en etapas relativamente homogéneas, pero que en todos los casos admiten en realidad el establecimiento de subperiodos y hasta de microperiodos subsidiarios.

El invento de Lumière fue presentado en Madrid el 14 de mayo de 1896, con posterioridad a las exhibiciones iniciales en París, Londres, Bruselas y Berlín, es decir, antes que en la mayor parte de las capitales europeas. Pero a pesar de la pronta instalación en Barcelona de sucursales de Pathé, Gaumont y Méliès, el cine español tuvo una evolución atípica en relación con las dos potencias cinematográficas vecinas de Europa meridional: Francia e Italia. El argumento que invoca el atraso industrial de la sociedad española para explicar su atipicidad cinematográfica resulta de escaso relieve cuando se constata que otros países europeos preindustriales, como Dinamarca o la Italia central-meridional, desarrollaron potentes cinematografías en época temprana. Por eso, si Noël Burch ha considerado el periodo 1900-1905 como la etapa de «plenitud» del llamado Modo de Representación Primitivo⁷, en España, en donde el cine anterior a 1905 es casi inexistente, este periodo estético canónico debería ser alargado.

En España, como en otros lugares, la periodización cinematográfica se vio afectada por importantes cambios de regímenes políticos, ajenos al devenir europeo, mientras que no se vio involucrada, en cambio, en las dos Guerras Mundiales que asolaron Europa y condicionaron su actividad cinematográfica. La periodización política española en este siglo es, sucintamente, la siguiente:

Monarquía constitucional.

Dictadura militar desde septiembre de 1923.

República democrática desde abril de 1931.

Dictadura de 1939 a 1975.

⁶ Institut del Teatre, Barcelona, 1987.

⁷ *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 33.

Transición a la democracia desde diciembre de 1975 hasta 1977.
Monarquía constitucional desde 1978.

Y, naturalmente, dentro de cada etapa caben subperiodos y matizaciones de todo tipo. Así, la prolongada dictadura franquista (1939-1975), que constituye el más extenso segmento político de la historia del cine español, podría subdividirse, a nuestros efectos, en diferentes etapas:

Periodo fascista (1939-1943).

Periodo de nacionalcatolicismo (1944-1961).

Periodo de «apertura» (1962-1968).

Crisis del tardofranquismo (1969-1975).

La complejidad de cada uno de los periodos desborda las caracterizaciones simplistas y así, por ejemplo, un historiador de la generación posfranquista, como José Luis Castro de Paz, ha podido proceder a una revalorización selectiva, y a contracorriente de la tradición, del cine de la etapa fascista y autárquica en un libro controvertido⁸. Y aunque algunas veces se han señalado, con razón, las limitaciones de una periodización encorsetada en fenómenos políticos, y no en criterios más específicamente cinematográficos o culturales, la verdad es que no se han propuesto alternativas periodizadoras suficientemente convincentes (por otra parte, la coincidencia entre la llegada del cine sonoro y la implantación de la II República, o el trauma colectivo de la Guerra Civil, imponen una rotundidad específica difícilmente eludible). Y el cine posterior a 1978 aparece modulado por las políticas cinematográficas de los diferentes partidos gobernantes —Unión del Centro Democrático, Partido Socialista Obrero Español y Partido Popular—, pero no sólo por ellas.

A la vista del esquema cronológico propuesto puede concluirse que el cine español ha sido un cine tejido sobre vistosas discontinuidades políticas (que han comportado a veces dolorosos exilios profesionales), pero sostenido por continuidades subterráneas a la vida política, proporcionadas sobre todo por la continuidad de sus cuadros profesionales, tanto como por la continuidad empresarial y las políticas de géneros. Así, entre los factores que sueldan el paso del cine mudo al sonoro, y de éste al cine franquista, por encima del precipicio de la Guerra Civil, figuran la perezosa política de adaptaciones literarias o escénicas y géneros tales como la españolada, la zarzuela, el ciclo clerical o las películas con biografías románticas de bandidos.

Su movido telón de fondo histórico permite evacuar los tópicos acerca de

⁸ José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.

la bondad o maldad del cine español, que en la peor de las hipótesis ha sido por lo menos un espejo directo o indirecto de las mentalidades prevalentes en cada época, de sus costumbres, sus modas, sus aspiraciones, sus prejuicios, sus mitos y sus frustraciones. Nuestro cine ha sido testigo de la crisis de la monarquía borbónica, de la Semana Trágica, de la guerra de Marruecos, del advenimiento de la República, de una guerra fratricida, del tránsito de la desmayada España de la autarquía a la del desarrollismo económico y de las libertades públicas recobradas.

La recuperación de la monarquía constitucional en 1978 supuso, ciertamente, novedades importantes. La agobiante censura cinematográfica heredada de la dictadura fue abolida por Real Decreto de 11 de noviembre de 1977 y su vacío fue reemplazado por un sistema de clasificación de las películas según las edades de su público, al tiempo que se preveía el secuestro judicial para las películas cuyo contenido pudiera infringir algún precepto del Código Penal heredado de la dictadura. Eso fue lo que ocurrió, precisamente, con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, cuando se presentó en la Semana Internacional de Cine de Barcelona en 1978 y fue secuestrada judicialmente por la denuncia de un particular. Con ello se evidenció que la transición entre la dictadura y la democracia no estaba exenta de inercias de la etapa política anterior ni de turbulencias predemocráticas, la más grave de las cuales fue el secuestro por las autoridades militares de *El crimen de Cuenca* (1979) y el procesamiento de su directora, Pilar Miró.

Pero estos cambios tuvieron lugar en un paisaje en el que coexistieron las continuidades —como la persistencia del doblaje heredado de la dictadura y la hegemonía coercitiva de las *majors* de Hollywood sobre el mercado— y los cambios relevantes, como la integración de la actividad cinematográfica en el vasto complejo mediático del «audiovisual», con nuevos canales y soportes de difusión, con la expansión de las televisiones públicas y privadas, con nuevas cámaras y técnicas digitales y con nuevas fórmulas de producción y de alianzas empresariales, señaladamente en el ámbito europeo. Por no mencionar la descentralización de la producción, atendiendo al nuevo mapa territorial de las comunidades autónomas, aunque a la postre serían muy pocas las que desarrollarían una actividad significativa en este campo, con frecuencia en coalición con los centros televisivos regionales o locales. En un panorama en el que han coexistido cuatro generaciones de directores en activo, el cine español de la etapa democrática consiguió saltar definitivamente a la palestra internacional con los Oscars a la mejor película en lengua extranjera que recibieron *Volver a empezar* (1982) de José Luis Garcí, *Belle Époque* (1992) de Fernando Trueba, *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar y *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenábar. Un síntoma elocuente de los cambios operados en el paisaje cinematográfico español.

Es menester señalar que, paralelamente a estas mutaciones en el campo de

la creación y de la recepción, los trabajos de recuperación y de investigación de la historia del cine español han progresado espectacularmente en los últimos años, apoyados por la labor de nuevas filmotecas regionales, por tesis doctorales en departamentos universitarios y por el despertar del interés hacia el cine por parte del hispanismo académico internacional, promovido en buena parte por la muy exitosa difusión mundial de la filmografía de Pedro Almodóvar. Se han recuperado en las últimas décadas películas tan decisivas como la primera versión de *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buchs, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), experimento paleosonoro de Francisco Elías, las comedias producidas por Luis Buñuel en Filmófono en vísperas del estallido de la Guerra Civil, *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville, la versión original no censurada de *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia y *Rojo y negro* (1942), de Carlos Arévalo. Y han proliferado las monografías sobre cineastas, como (y sin ánimo de exhaustividad) Pedro Almodóvar, Vicente Aranda, Montxo Armendáriz, José Luis Borau, Luis Buñuel, Francisco Camacho, Jaime Camino, Segundo de Chomón, Eloy de la Iglesia, Víctor Erice, Fernando Fernán Gómez, Rafael Gil, Cesáreo González, Manuel Gutiérrez Aragón, Pilar Miró, Ricardo Muñoz Suay, Manuel Mur Oti, Edgar Neville, José María Nunes, Benito Perojo, Pere Portabella, Florián Rey, Carlos Serrano de Osma, Gonzalo Suárez, Ricardo Urgoiti, José Val del Omar..., además de los imprescindibles diccionarios de guionistas y de productores del cine español confeccionados por Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro⁹, o el exhaustivo panorama ofrecido en *Los orígenes del cine en Cataluña*, de Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin¹⁰, o el fundamental estudio *No-Do. El tiempo y la memoria*, de Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca¹¹.

Y en estos años de proliferación y madurez investigadora ha quedado bien establecido que las producciones cinematográficas pueden ser contempladas o estudiadas desde ángulos muy diversos, como textos, como formas de expresión autoral, como documentos sociales de una época, como muestras de tendencias estéticas y estilísticas, como mercancías elaboradas para generar beneficios económicos, como fantasías de función compensatoria o consoladora, o como síntomas (en sentido psicoanalítico). Las nuevas perspectivas metodológicas — como las de los estudios culturales, o las del feminismo y las de la identidad homosexual — han desembarcado en nuestro mundo académico y han contribuido a la polifonía de los estudios sobre la historia del cine español.

Para estudiar esta historia tan compleja se plantea, como siempre, el problema de la opción del punto de vista. En 1979, en una asamblea de estudiosos

⁹ Editados por Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, en 1998 y 2008.

¹⁰ Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2004.

¹¹ Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2001.

que pretendía poner en pie en Sofía una historia del cine mundial escrita por equipos nacionales, abordamos uno de los puntos más arduos de nuestra tarea con el siguiente enunciado programático: «La Historia General del Cine partirá de un análisis de las tendencias (corrientes, escuelas, géneros), profundizando las investigaciones sobre los autores más o menos importantes y sin descuidar, por supuesto, a los cineastas dignos de interés que han creado sus obras al margen de las tendencias dominantes.» En este enunciado se desvelaba la tensión entre el análisis diacrónico y el sincrónico, entre el examen de las tendencias colectivas y el de los textos singulares y de los rasgos característicos de un cineasta. Porque incluso dentro de lo homogéneo coexiste lo heterogéneo. La deseable reconciliación de la lectura textual y la lectura de la causalidad de las formas cinematográficas permitiría demostrar que los textos son producidos por unos sujetos inmersos en una evolución sociocultural —sus contextos— y que esta evolución está inscrita en tales textos, aun siendo dispares y personalizados, y puede por ello ser leída en su textualidad. Creemos que el caso particular de la cinematografía española, inmersa en unos vaivenes sociopolíticos tan pronunciados, permite como pocas detectar estas turbulencias en la escritura de sus textos, incluso más allá de la voluntad o de la conciencia de sus cineastas. El cine español ha sido, visto con la debida perspectiva, un verdadero laboratorio en el que, con grandes precariedades, se han vivido repetidos procesos de ocasos y de reactivaciones: en el cine barcelonés, en el madrileño, en los inicios del sonoro, tras la Guerra Civil, tras la dictadura del general Franco, etc. Y esta atipicidad es la que define su singularidad y, en definitiva, su originalidad y subido interés para la historiografía internacional.

Narración de un aciago destino (1896-1930)

JULIO PÉREZ PERUCHA

o. 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 entrecruzarse, 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, industriales, 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 tesis 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 fílmico, 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 cine 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 comparada 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 profascismo 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 análogas 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.

I. 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, pistoleroismo 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, procedimiento 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), Meliés-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 primerizos 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 conquistado 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