

# Nuestro cinema

Título: Panorama del cinema hispánico

Autor/es: Piqueras, Juan

Citar como: Piqueras, J. (1932). Panorama del cinema hispánico. Nuestro cinema. (2):42-47. <http://hdl.handle.net/10251/113222>

Documento descargado de: <http://hdl.handle.net/10251/113222>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA

**FilmoTeca**  
de Catalunya

y cumplen esa norma. Guasearse de la sociedad en sus hábitos y prejuicios más egoístas, estúpidos y antinaturales.

Nota curiosa de la biografía de Max Linder es esa que recoge sus siete muertes. Seis falsas, de broma, de ensayo. Y una definitiva, auténtica e irremediable.

La primera es en las incipencias de su carrera. Un ataque de apendicitis. Pero si Rodolfo Valentino fallece en su operación — por complicaciones cardíacas —, Max se cura.

La segunda es en Madrid — año 1912 —, en el Circo Price. Se presenta al público en un cuadro de revista. Al saltar del escenario a un palco pierde el equilibrio y se disloca la pierna izquierda. Y el reclamo abulta absurdamente el accidente.

La tercera es cuando la Gran Guerra. Herido durante el combate de Aisne, tarda varios meses en restablecerse y se le condecora por su valentía.

La cuarta es en Viena, cuando la impresión de «Domador por amor», que un león le gasta la chirigota de clavarle sus garras.

La quinta es en Berlín. Por no atropellar a una aldeana, su automóvil se estrella contra un árbol.

La sexta es su intento de suicidio — con su esposa — por envenenamiento y que le frustra la horrorizada servidumbre al avisar a la cercana Casa de Socorro.

Y la séptima es su desenlace verdadero.

Pero por su voluntad.

Comenzaba la desconfianza:

— ¿Quién? ¿Max Linder? Ese ya pasó...

Y para cortar la extensión de esto, anticipó Max la hora de su liquidación corporal.

Avanzaba implacablemente su decadencia. Su agotamiento.

Y él, lo que ansiaba era que no le olvidasen:

— ¡Qué bien murió Max Linder!

— ¡Qué oportunamente!

Y de compendio esto:

— Todavía le recordamos. Era un gran artista. La única gran figura de la pantalla cómica europea.

L . G Ó M E Z M E S A

# HISTORIOGRAFIA

## Panorama del Cinema Hispánico\*

### Segunda Etapa: de 1911 a 1920.

Esta segunda etapa — que nosotros abrimos en 1911 y cerramos en 1920 — es lo más impersonal de nuestro cinema. En estos diez años se produce en España intensamente; se mancha una gran cantidad de metros de celuloide virgen. Pero — siempre — de una forma arbitraria, deslabazada y caprichosa. Sin obedecer a una orientación con asientos raciales, con temas medulares, sino acusando ya esa impericia cinematográfica de la que todavía no nos hemos logrado sustraer.

Los films y las casas productoras nacen con igual rapidez que desaparecen. No existe una sola potencia con raíces artísticas y posibilidades financieras. Todo es débil e improvisado. Y, contrariamente a como debió haberse hecho, no es una firma comercial (recordemos las palabras de René Clair cuando afirma que el cinema no ha logrado sustraerse todavía a las influencias comer-

ciales) quien se organiza y lanza un film, sino un film realizado — muchas veces sin sucesión — quien crea una firma productora que, al carecer de una organización comercial exterior y de una explotación interna, no sabrá qué hacer de aquella película que se le ha venido a las manos.

Tampoco en estas fechas se produce con intenciones de ofrecer nuevas manifestaciones de expresión al temperamento y al arte hispánico. Ni con ánimo de oponer un bloque nacional a la avalancha comercial extranjera, cada día más firme y más potente. La realización de un film es para la mayor parte de los españoles una cosa fácil. Tan fácil como pintar ese cuadro o escribir ese drama o ese poema inevitable. Los cineastas estiman que es algo así como una meta asequible a todo el que se lo proponga. ¡Por eso a lo largo de nuestra cinematografía no surgen más que hombres medios, faltos de cultura casi siempre, y siempre sin ninguna inquietud, sin ninguna idea de avance! Por otra parte, este español medio se cree apto para todo y se considera lo suficientemente capacitado para realizar — sin estudios, sin medios y por sí solo — lo que otros tienen que hacer con la ayuda de muchos y tras largas y prolongadas prácticas.

Posiblemente nace aquí el origen de la mediocridad de nuestra cinematografía. El español es un hombre esquivo a la estandarización y, en consecuencia, apto a todas las obras personales. Pero siempre que se trate de una obra colectiva — con exigencia de múltiples colaboradores —, su realización es para los españoles más que una cosa posible una cosa probable. De aquí nuestros reiterados fracasos cinematográficos. El cinema es un arte-industria que, por apoyarse en muchos, necesita de infinitos colaboradores. Y el español acusa en todos sus actos sus gestos autónomos, su signo de incolectividad. Por eso en España el cine y el teatro no están a la altura de las otras manifestaciones artísticas: literatura, pintura, escultura...

\* \* \*

Esta etapa que reseñamos es la más imprecisa de nuestro cinema. Es en la que más se produce; los diez años que mayor cantidad de películas acusan...



BARCELONA Y SUS MISTERIOS, producción «Hispano-Films» (en 8 episodios y 22 partes), basada en la novela de Antonio Altadill. Dirección de Alberto Marro. Operador: Jorge Robert. Intérpretes: M.<sup>a</sup> Regada, Fco. Carrasco, Clara Wilson, Joaquín Carrasco, Juan Argelagués, José Durany, José Balaguer, Pierre Smith, Isolina Fretti, E. de la Mata, Angelita Blanco, Juan Durand, José Martí y Niña Alexia-Fot. Arch. J. Piqueras

José Balaguer, Juan Argelagües, Joaquín Carrasco y José Durany en **BARCELONA Y SUS MISTERIOS**, film español de 1914.  
Foto: Archivo Juan Piqueras



Y, sin embargo, la producción es la más híbrida, la más impersonal, la menos representativa de lo nuestro.

Los films se producen aislada y espontáneamente. Unas veces obedeciendo a un deseo de negocio inmediato. Otras, para aprovechar la popularidad de un artista, el título de una obra, un suceso no importa de qué naturaleza. La mayoría por satisfacer la vanidad personal de un individuo que ha escrito un «argumento» o que se siente capaz de emular a tal o cual figura popular del cine extranjero.

Por eso las tendencias son tan contradictorias, tan opuestas. En el cinema hispánico no existe esa unidad que hay en todos los cinemas robustos. Apenas logra caracterizarse en algún escorzo aislado. Unas veces se lanza tras la escuela italiana y produce films dramáticos («El Nocturno de Chopin», «Alma torturada», «El beso de la muerta» y «La reina joven», serie interpretada por Margarita Xirgu que nos ofrece un buen ejemplo) de una tipología pasional y patética. Otras, influenciada por la producción francesa, produce films en serie (como «La loca del Monasterio», «La dama duende» y «Codicia») de un marcado sabor a folletín. Y las demás, cae en la escuela yanqui y nos ofrece películas policíacas del corte de «A la pesca de cuarenta y cinco millones», «El protegido de Satán», «El botón de fuego», «Las máscaras negras» y «El apache de Londres»... En todo momento recibimos cosas impersonales, fuera de nuestro radio temperamental y tipológico, ajenas a nuestro pasado y a nuestro presente. Ni los films dramáticos (ese drama de «alta esfera social» que no podremos hacer nunca por carecer de ese «gran mundo») entran en nuestro temperamento, ni los folletines o aventuras policíacas se enfrentan con temas o sucesos nacionales. Se desdeña — o se deshace cuando se le utiliza — nuestro teatro, nuestra buena literatura, nuestros novelistas populares (Fernández y González, Pérez Escrich, Luis de Val, Rafael del Castillo), nuestros bandidos andaluces, nuestras leyendas regionales... y se recurre, en cambio, a temas y tipos extranjeros del mismo corte.

\*\*\*

Esta manera de hacer films desracionaliza por completo nuestros primeros escorzos cinematográficos: impersonaliza nuestro cinema. Generalmente — repetimos — se va tras otras cinematografías, se piensa y se produce de una forma antiespañola. Se idean asuntos — con la mirada fija en la Bertini, en Hesperia, en Pearl White, en Gustavo Serena, en René Cresté, en Maurice Costello, en «El Conde Hugo» — los héroes de la época — que no podrán darse nunca en España ni arraigar en la medula de nuestros espectadores. Y cuando se toma un motivo español — de una novela, de una obra de teatro o de una leyenda —

es para resolverlo de una forma teatral, afectada, sin movimiento cinematográfico, sin ese ritmo visual que comienza a iniciarse en algunas cinematografías...

Además se produce muy pobremente. Con una lamentable escasez de medios. Sin el apoyo oficial del Gobierno — que no vigila nunca una cosa tan importante como el cinema —, sin la ayuda eficaz del capital y ante una cierta indiferencia del público — que todavía no se fija en las nacionalidades del film — que gusta de los films policíacos y de las series del Oeste americano en las que ya va descubriendo una técnica y una «mise en scène» que no tienen los nuestros — porque le ofrecen los argumentos mayor cantidad de anécdotas, más peripecias y más peligrosas aventuras.

\*\*\*

La diferencia es justificada. Mientras en Alemania, en Francia, en Italia, en Suecia, en Norteamérica, se instalan estudios de producción en los que se filman interiores y la mayor parte de los exteriores, en España se utilizan procedimientos primitivos: hay que hacer todo al «aire libre», con luz natural, sin ese gran apoyo que ofrecen al cinema los arcos voltaicos y las grandes corrientes eléctricas.

Joaquín Carrasco — decano de nuestros artistas cinematográficos, intérprete de los mejores films de esta etapa —, nos contaba hace unos meses — al hacerle un reportaje — cómo se reproducía en nuestro ruedo desde 1911 a 1915.

— «Barcelona y sus misterios», por ejemplo — nos concretaba el veterano actor —, película de un metraje superior a los diez mil metros, se hizo en un mes y medio escaso. Los interiores los hacíamos con luz cenital y los efectos de luz se conseguían con unas cortinas. El decorado — simple, sin complicaciones — se montaba al aire libre y se esperaba el paso del Sol para que nos «iluminase». Además, nos veíamos obligados a cambiar las decoraciones — del Este al Oeste — cada vez que el Sol marcaba un ascenso o un descenso en su marcha. (Este film, aun hecho en las condiciones apuntadas, marca una fecha en nuestro cinema. Es el más popular de todos los films españoles y se recuerda con el mismo regocijo — emocional — con que se recuerdan «Los misterios de Nueva York», «La mano que aprieta», «Judex» y «La moneda rota».) Sin em-

Joaquín Carrasco (en el centro) en «Ana Kadowa», film español centralizado por Gerardo Peña y dirigido por un alemán, del que no sabemos otra cosa sino que se llamaba Don Otto. - Foto: Archivo Juan Piqueras



bargo, el capitalista, cuando hacía a los compradores el artículo del mismo, alegaba en un tono falso y judaico que la producción le había costado 19.000 pesetas.

— ¿Pero es posible — objetamos nosotros — que por ese dinero pudiesen obtenerse 10.000 metros de positivo?

— Indudablemente. Imagínese usted que yo que era el galán más en boga, el protagonista de los mejores films, cobraba doscientas veinticinco pesetas al mes. Y las otras figuras de segunda categoría tenían una nómina de cien, ciento veinticinco y ciento cincuenta pesetas como máximo.

En estas fechas, Max Linder — que en 1910 cobraba cien mil francos anuales en París — es contratado por la Essanay y hace su primer viaje a Norteamérica con un sueldo fabuloso. Charlie Chaplin firma con la Mutual una serie de doce films cortos por seiscientos setenta mil dólares. Y Mary Pickford es contratada por Famous Players para interpretar dos films anuales con un sueldo total de un millón cuarenta mil dólares y un tanto por ciento en el beneficio que se obtenga con sus dos películas.

Increíble.

Pero en el cine español todo es pobreza, escasez de medios, miseria. En el año 1915 ni la producción ni los sueldos de los artistas resisten una comparación con el extranjero. La fabricación de películas está entonces en nuestras manos y se justifican estos sueldos insignificantes. Sin embargo, quince años más tarde, cuando llegan las versiones españolas de los films yanquis, la producción hablada en español pasará a manos de los estudios norteamericanos, y mientras un artista nuestro, encargado de incorporar los primeros papeles, es decir de «doblar» los de Clara Bow, Mary Bryan, John Gilbert, Montgomery o cualquier otra medianía yanqui, cobrará cien mil francos mensuales, estas medianías cobrarán cinco o seis mil dólares semanales, y las otras medianías — francesas, alemanas o checoslovacas — no trabajarán por menos de cien o doscientos mil francos por un film que no les ocupará más allá de quince días.

Realmente, hay que lanzarse de vez en cuando tras éstas comparaciones y tras estas ojeadas retrospectivas para poder juzgar exactamente y con mayor precisión nuestra situación cinematográfica y la evolución universal del cinema.

\*\*\*

Junto a esa pléyade de medianías que constituye el signo más característico de esta segunda etapa, se agrupan al cinema varios nombres de cierto interés intelectual y artístico. Sin embargo, no llegan a ofrecer gran cosa, a cristalizar con una obra firme. En su mayoría es gente de teatro que viene a interpretar papeles cinematográficos ante la cámara durante sus vacaciones estivales o en sus temporadas sin contrato. (Exactamente como en 1930-31. Los artistas españoles en Hollywood, en su mayoría, son desertores de compañías teatrales por Hispanoamérica. Y los españoles de Paramount, en Joinville-le-Pont, a excepción de tres o cuatro que abandonaron sus compañías habituales para venir a París a interpretar versiones con su contrato de trabajo en el bolsillo, los demás, son también gente sin trabajo que arriban a los Estudios Paramount sugestionados por una publicidad imbécil y por unas promesas que jamás han cristalizado. No obstante, la Compañía del Teatro Infanta Isabel, de Madrid, que para aprovechar sus vacaciones de verano y evitar esa especie de peregrinación peninsular a que les obligan «los bolos» — llegó a Joinville a incorporar «La pura verdad», dialogada por Muñoz Seca —, merece una significación por la mala fe de su empresario señor Serrano y por sus sugerencias a la compañía productora, incitándola a que haga en los meses de verano los films hablados en español y se aproveche de la parada forzosa de las compañías teatrales y de la economía que esto pueda aportar. En otro país en donde existe un auténtico sentido de la colectividad y del compañerismo, estas cosas, o no se hacen o son penadas por un Sindicato. Pero en España, basta una pequeña comisión — ese tanto por ciento tan fatídico a nuestro cinema — para que un empresario cualquiera juegue con los intereses de sus compañeros y colabore en ese asalto sistemático que vienen cometiendo con nosotros

ciertas empresas yanquis.) Sin embargo, lo peor de esta gente de teatro, no es el hecho de que arrastre tras ella a un señor con pretensiones de director cinematográfico, a otro que ostenta el adjetivo de operador inmerecidamente y a algún otro a quien — pomposamente — se le llama el «capitalista», sino que pase por el cinema con iguales afectaciones e igual falta de sentido ético que demuestra en ese mal teatro que interpretan en los escenarios provincianos.

Junto a los actores de teatro, llegan también dos figuras de alto relieve en estas fechas. Una se llama Jacinto Benavente y Vicente Blasco Ibáñez la otra. El dramaturgo concede dos de sus obras al cinema: «Los intereses creados» y «La madona de las rosas». Y el novelista realiza «Sangre y Arena» (la misma obra que unos años más tarde dirigirá Fred Niblo, con Rodolfo Valentino como intérprete y que a la muerte de su autor — que había exigido su prohibición en España — la Paramount, oportuna siempre, había de lanzar sobre todas las pantallas españolas aprovechando la actualidad del cadáver flotante de Blasco Ibáñez) con igual o menor fortuna que el dramaturgo.

En 1917, tenemos una pequeña compensación que nos llega con un buen film. Por encima de esa pléyade de documentales — geográficos y monumentales —, de corridas de toros, de series en quince episodios, de «cuentos baturos» escenificados, de films cómicos interpretados por un «Charlot» apócrifo, de adaptaciones teatrales y folletinescas, hay una reconstrucción histórica que se salva, se destaca y se aísla. Se titula «Cristóbal Colón». La ha realizado Drosner y es una especie de epopeya cinematográfica que reactualiza la del gran navegante descubridor de un nuevo mundo. Mucho más noble que los films de Benavente, de Blasco Ibáñez — a quien unos años más tarde había de comprar la Metro Goldwyn de los derechos de «Los cuatro Jinetes», de «Los enemigos de la mujer», de «Mare Nostrum», de «Entre Naranjos» (el «Torrente»), de Greta Garbo y Ricardo Cortez, de «Flor de Mayo»... —; de Raquel Meller que interpreta desafortunadamente «Los arlequines de seda y oro» —; de Margarita Xirgu — que centraliza esos cuatro films de que hablamos en la iniciación de esta etapa —; de José Buchs — que ya comienza a producir copiosa y desgraciadamente —; de todas cuantas obras aparecen durante estos diez años, resulta la visión cinematográfica del Almirante de las Indias, realizada con una gran honradez artística y presentada con un empaque recio y austero.

(Continuará.)

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

## LOS NUEVOS FILMS

### Muchachas en uniforme

FILM ALEMÁN DE LEONTINA SAGAN

Un film supervisado por Froelich, que es preciso ver más de una vez y que no vacilamos en clasificar como una de las mejores obras del cinema alemán. Posee en alto grado cualidades emotivas: el drama punzante de Manuela, adolescente de diez y seis años y de sus compañeras de secuestro, apenas púberes.

Desde las primeras imágenes, los realizadores nos sitúan en el marco de disciplina y austeridad encarnado en el espíritu militar de Potsdam, mostrándonos, sucesivamente, de una parte las cien pensionistas de un convento y de la otra a los soldados maniobrando, marcando el paso al son de las trompetas militares. Estos aires militares reaparecerán a lo largo del film cada vez que la comparación con la vida de cuartel deba ser sugerida. Los oiremos a la hora de silencio, cuando sorprenderán a dos pensionistas soñadoras en la ventana; los oiremos el domingo — el bello domingo, cuando se tiene más