



ANTONIA DEL REY REGUILLO. La pasión obstinada del primer cine valenciano

recuperación y arqueología

[Sumario](#)

[Siguiete](#)



Castigo de Dios (Hipólito Negre, 1925)



C

omo es sabido, el cine suscitó desde el principio pasiones en todos los ámbitos. Mientras la burguesía lo consideró pronto un pasatiempo poco culto y los intelectuales, pasado el deslumbramiento de la novedad, debatieron encarnizadamente a favor o en contra de su naturaleza, los espectadores populares le fueron siempre fieles. Valencia no quedó al margen de esa atracción y, muy pronto, desde el caldo de cultivo que generó el interés por el nuevo invento, los aficionados más audaces empezaron a experimentar con el lenguaje de las imágenes. Casi de la nada fueron emergiendo tentativas tan pequeñas como fugaces, que sólo en algún caso llegaron a fraguar en industrias productoras de no muy larga vida. A pesar de las dificultades de todo orden, los apasionados por el nuevo arte perseveraron en su empeño y continuaron incansables alumbrando sucesivas películas con muy diversos resultados, pero que hoy testifican la afición apasionada con que los pelicularos valencianos vivieron las primeras décadas del cinematógrafo. Sin duda alguna, ese mismo entusiasmo explica por qué la región se convirtió en el tercer eje productor de la industria fílmica española durante el período mudo, tras Barcelona y Madrid, y cómo, a diferencia de lo que sucedió en estas dos ciudades, la industria levantina mantuvo proporcionalmente mayor regularidad en la producción durante las tres décadas que cubren aquel¹.

Significativamente, la recepción del cine en Valencia fue muy temprana si se la compara con otras ciudades españolas. Sólo Madrid por su carácter capitalino la precedió como conocedora de la novedad². Y, como si se tratara de un premio al interés y la afición despertados entre el público, mes y medio después, el 23 de octubre de 1896, se proyectó la que se considera primera película valenciana, *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, filmada por el propio Kall. Por razones obvias, aquellas primeras filmaciones autóctonas las llevaron a cabo los exhibidores ambulantes extranjeros que se movían por la región. Con ellas nutrían los programas de las sesiones cinematográficas de los primeros tiempos, que solían coincidir con las ferias de julio y

ANTONIA DEL REY REGULLO

La pasión obstinada del primer cine valenciano

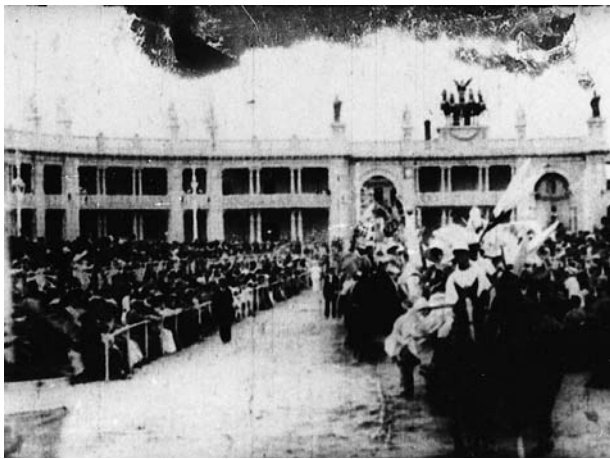
1. Mientras Barcelona, inicial epicentro de la cinematografía española, vio languidecer su producción durante los años veinte, década en la que Madrid logró consolidar una industria fílmica de la que había carecido hasta entonces, Valencia mantuvo mayor continuidad en sus filma-

Navidad y, a falta de locales específicos, se celebraban en lugares de esparcimiento tan variados como los teatros, cafés, salones de variedades e incluso parques.

El interés popular por el cinematógrafo se tradujo en una creciente demanda de nuevas películas e hizo necesario incrementar la filmación de reportajes sobre cualquier acontecimiento relevante. Con ello, la producción fílmica se vinculaba desde los inicios a las empresas exhibidoras, que se convertían de esta forma en las principales impulsoras de la cinematografía autóctona.

Experiencia pionera

En el esquema de esa relación de dependencia hay que encuadrar al emprendedor Ángel García Cardona, primer cineasta valenciano. Este fotógrafo, que en 1899 adaptó su laboratorio al revelado de películas, fundó su propio salón de proyecciones, el Cinematógrafo del fotógrafo Ángel, y al compaginar las tareas de productor, realizador y exhibidor ejemplificó las prácticas al uso, por concebir la



Batalla de flores

ciones y llegó a conocer varias etapas de esplendor durante el período.

2. Como es sabido, el 10 de septiembre de 1896 el exhibidor ambulante Charles Kall presentó el cinematógrafo a los espectadores valencianos en el Teatro Apolo, propiedad del empresario Roig. Sólo cuatro meses antes el nuevo invento había sido dado a conocer en el circo Parish de la capital.

producción cinematográfica con fines meramente autárquicos y sucumbir a una práctica que inevitablemente implicaba una atrofia para el desarrollo de la futura industria. De hecho, Cardona se limitó a producir sólo cuando tuvo asegurada la exhibición, bien en su propio salón o en el de algún otro. Con este sistema logró veinte películas rodadas entre 1899 y 1904 que, como evidencian algunos de sus títulos —*Mona de pascua*, *Mascarada japonesa* y *Escenas de la huerta en colores*— recogían los principales hechos que animaban la vida ciudadana: fiestas y carnavales, celebraciones religiosas, corridas de toros, desfiles militares, batallas de flores y escenas de la huerta.

Con tales modos de producción este pionero agotó pronto sus posibilidades de cineasta independiente y acabó incorporándose como operador a la firma más activa y solvente de la ciudad, la conocida por Cuesta. Su nombre se asocia de inmediato con la primera etapa dorada del cine mudo valenciano, porque el período de consolidación del cinematógrafo en la zona sólo se puede entender a partir de las actividades de esta casa productora que fue capaz de establecer desde 1905, y a lo largo de una década, un primer entramado industrial cinematográfico que, aunque enraizado en lo artesanal, sirvió para sentar un precedente inexcusable en la producción muda no sólo valenciana, sino española.

Primera industria

Precisamente las actividades productoras de Cuesta crecieron al socaire de las nuevas salas dedicadas exclusivamente a la exhibición que iban proliferando por la



Benítez quiere ser torero (1909)

ciudad en los primeros años del siglo, como el Cinematógrafo La Paz y el Cinematógrafo Moderno, que, movidas por el interés de agradar y sorprender con novedades a un público cada vez más exigente, fomentaron la producción autóctona encargando a los profesionales locales las películas para sus exhibiciones. La llamada casa Cuesta empezó a comercializar material cinematográfico en 1904 y un año después, con Cardona como operador, inició las producciones de documentales informativos con la cinta *Batalla de flores* (1905). En sus filmaciones siempre concedió prioridad a los temas taurinos, hasta lograr un archivo con el que consolidó una pequeña red de exhibición. Mientras tanto iba produciendo películas argumentales de diferente signo. Títulos de esta etapa son *El ciego de la aldea* (1906), y *Benítez quiere ser torero* (1909), que han llegado a nuestros días y nos descubren los registros modales de los que la marca hacía gala³.

La primera articula doce planos en sus once minutos de duración para narrar la peripecia que sufre un ciego y la niña lazarillo que lo acompaña cuando se ven involucrados en el secuestro perpetrado por unos bandidos, que retienen a la mujer de una pareja adinerada mientras chantajean a su acompañante. La habilidad de la muchacha permitirá a los guardias detener a los delincuentes y deshacer el entuerto. Del segundo filme, contrapunto cómico del primero, quedan sólo ocho planos que enhebran una parodia del mundo del toreo. En ambos casos, las imágenes parecen resumir tanto el interés de la firma por conectar con el espectador popular como la recurrencia a la tradición para elegir y tratar los temas. Por otra parte, la puesta en escena evidencia el interés por instaurar una mirada naturalista que guía la trama ya desde la caracterización de los personajes, inspirada en los usos vigentes, y a partir de la elección de unos escenarios que priorizan los

3. Otros datos sobre la constitución de la firma se encuentran en NACHO LAHOZ: "La industria primitiva. De la casa Cuesta a los años 20", en *Historia del cine valenciano*, Valencia, Ed. Prensa Valenciana, 1991, págs. 21-23.

exteriores. Aspectos todos que dotan a las cintas de una frescura y espontaneidad características, que conectan el estilo Cuesta con los modos de representación que acabarían imponiéndose en los años sucesivos y descubren hasta qué punto la productora conocía y dominaba los registros discursivos del lenguaje de las imágenes en movimiento.

Por otra parte, la diversificación genérico-temática parece ser otra de las pautas productoras que se marcó la firma. Ejemplo de ello son *Los siete niños de Écija o los bandidos de Sierra Morena* (1911-1912), una producción con la que trató el tema del bandolerismo en tres episodios, prefigurando de algún modo los futuros seriales que llenarían las pantallas a finales de la década. En esta etapa de los años diez Cuesta cuidó especialmente la forma de sus productos, tarea para la que supuestamente contó con los servicios de Juan M^a Codina, su representante en Barcelona y responsable de filmes como *La barrera del 13* (1912) y *Amor y odio* (1914)⁴.

En cualquier caso, hoy resulta imposible realizar cálculos precisos sobre el volumen de su producción, pues de los títulos atribuidos por los historiadores sólo los citados están documentados. Con todo, la naturaleza y envergadura de sus actividades colocan a Cuesta en la primera línea de las firmas que iniciaron el proceso de construcción y desarrollo del cine español. A pesar de ello, la empresa no logró superar el estadio artesanal y, ante los nuevos cambios que se estaban operando en los modos industriales fílmicos, careció de la capacidad de reacción y del soporte económico necesarios para encarar una modernización de sus planteamientos con lo que terminó por cesar sus actividades en 1914.

Con el fin de Cuesta la actividad productora valenciana sufrió una cierta parálisis de la que ni la favorable coyuntura propiciada por la guerra europea, que había paralizado las industrias productoras de los países beligerantes, le ayudó a salir. Fueron años de escasa actividad salpicados por iniciativas esporádicas de poca trascendencia. No obstante, esa realidad no debe llamar a engaño y llevar a pensar que el interés por la creación cinematográfica se había disipado. Todo lo contrario, precisamente en esos años el interés por el cine había prendido en ciertos ámbitos de la burguesía ilustrada hasta el punto de llevar a dos de sus figuras más relevantes a iniciarse en las tareas de la realización fílmica, fuera y dentro de Valencia. Nos referimos a Vicente Blasco Ibáñez y a Maximiliano Thous. Novelista y dramaturgo respectivamente, ambos utilizaron la prensa para defender ideologías políticas tan opuestas como el republicanismo radical y el nacionalismo conservador, pero compartieron una pasión por el cine que llevó al primero a dirigir *Sangre y arena* (1916) basada en su novela homónima, aunque con capital no valenciano. Con aquella película se iniciaba una vinculación del escritor con el cine que se prolongaría a través de la larga serie de filmes que alumbró su literatura⁵.

4. Es JULIO PÉREZ PERUCHA quien incide sobre la capacidad de la productora para anticipar futuras pautas genéricas. En **“La singular trayectoria de Cuesta, Valencia”**, *Archivos de la Filmoteca* n^o 2, 1989, págs. 46-53.

5. La película de Blasco Ibáñez, recuperada y restaurada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, puso de manifiesto la dimensión óptica que poseen las novelas del autor, cuyas adaptaciones al cine fueron realizadas mayoritariamente por Hollywood. De la idoneidad de ese estilo literario para la adaptación cinematográfica tratan Juan Miguel Company Ramón, José Javier Marzal Felice y Salvador Rubio Marco en **“Blasco Ibáñez y el cine”**, *Historia del cine valenciano, Valencia*, Ed. Prensa Valenciana, 1991, págs. 41-53.

Un filme para recordar

Por su parte Thous, sólo dos años después, realizaría una de las películas más notables de la filmografía valenciana del período por la atipicidad y el carácter de su contenido. Nos referimos a *Sanz y el secreto de su arte*, que filmó con Francisco Sanz Baldoví, el ventríloco intérprete e impulsor del filme. Precisamente el interés de Sanz por mostrar al público los mecanismos que daban vida a los autómatas de los que se servía en sus representaciones le indujo a confiar el proyecto al realizador en ciernes que era Thous en aquellos momentos⁶. Genéricamente atípica y precursora de los filmes fantásticos con autómatas que aparecerían en el futuro, la película es un texto híbrido que se inicia con intención documental y acaba como relato de ficción cuyo espesor conceptual y formal propicia numerosas reflexiones.

Articulada en cuatro partes, la primera sirve para que el ventríloco ejerza las tareas de demiurgo y presente a cada una de sus criaturas mecánicas. La segunda y tercera van dando pie a sucesivas escenas en las que los autómatas comienzan a adquirir vida y se comunican con el autor. Hasta aquí este siempre aparece como el maestro de ceremonias y dueño de la situación, sin embargo, en la cuarta parte, un giro sorprendente transforma este estado de cosas cuando el muñeco Don Liborio, al sentirse traicionado por su prometida, renuncia a seguir en la compañía teatral y emprende su propia peripecia vital. Esta rebelión de resonancias unamunianas va a quebrar el registro discursivo del filme que incorpora acto seguido una serie de imágenes de archivo a modo de marco escénico en el que integrar por montaje la figura del autómata. Con tal mecanismo retórico podemos observar cómo el personaje viaja en tren, participa en los festejos del pueblo y se divierte contemplando los juegos con los becerros. Pero pronto lo abandona la fama, y sólo en sueños mitiga su aislamiento al verse transformado en un potentado que juega en los casinos, viaja por mar en yate propio, goza de la vida nocturna y se divierte en los hipódromos. Sin embargo, esos mismos sueños lo devuelven a su vida pasada cuando le recuerdan la ciudad de Valencia, los compañeros, las corridas de toros y los coqueteos que le propiciaban los disfraces de carnaval. Precisamente la añoranza de esa vida lo empuja a volver a su antigua compañía donde el director Sanz lo recibe con los brazos abiertos.

El soporte fílmico de tal argumento es una puesta en escena deudora, sobre todo en sus tres primeras partes, del modo de representación del cine de los primeros tiempos. Así lo testimonian los emplazamientos frontales de la cámara y sus escasos movimientos, manifestados en aislados reencuadres y pequeñas panorámi-



Sanz y el secreto de su arte (Maximiliano Thous, 1918)

6. Maximiliano Thous sólo tenía en su haber una película, *El milagro de las flores*, realizada ese mismo año de 1918 y considerada una excepción en la producción autóctona por haberse producido con financiación institucional.

Sanz y el secreto de su arte (Maximiliano Thous, 1918)



cas, que son la tónica de una planificación donde, sin embargo, otras elecciones discursivas más modernas tienen cabida. Como las escalas medias predominantes y los insertos que salpican el conjunto para documentar visualmente el funcionamiento de una mano o de un ojo mecánicos. Tal contraste evidencia cómo el filme participa de los nuevos modos que pugnaban, precisamente en esos años, por constituirse en el sistema de representación que llamamos clásico. Hoy sabemos de las vacilaciones que todavía en los años veinte manifestaba la cinematografía más estándar; donde los registros formales antiguos se combinaban con hallazgos de última hora, y es esta tendencia la que define a la perfección el perfil discursivo de *Sanz y el secreto de su arte*. Sólo así se explican los *caches* fotográficos con que se focalizan insistentemente rostros y objetos y la hipertrofia de carteles con los que se construye la serialidad narrativa a partir de la alternancia plano/rótulo, que predomina en las tres cuartas partes de la cinta. Rasgos ambos que denuncian la deuda del filme con los usos del pasado y que se alternan con otros más tardíos como los *raccords* de 180° y los fundidos encadenados para marcar las transiciones temporales o espaciales.

Con todo, a partir de la cuarta parte el registro formal del filme sufre una inflexión paralela a la de la peripecia argumental y la serialidad se agiliza con un montaje más dinámico en los dos niveles de representación. Es decir, en el del propio plano, al integrar en sus márgenes la figura mecánica de don Liborio con los personajes de carne y hueso, y en el de la cadena de unidades sucesivas, al combinar lo que parece material documental preexistente con los planos del au-



Sanz y el secreto de su arte (Maximiliano Thous, 1918)

tómata. El producto resultante remite a la propia naturaleza artificiosa del relato fílmico, que participa, en este caso, de la de los muñecos que lo habitan.

Así las cosas, el ejemplo de creatividad cinematográfica que es esta película propicia un material para la reflexión sobre las fronteras entre el documental y los relatos de ficción. Al mismo tiempo, al incorporar el sueño de don Liborio se aproxima al incierto territorio que limita la realidad con la ensoñación, porque precisamente las imágenes soñadas por el autómatas son las que corresponden a espacios y gentes reales ajenos al mundo artificial que él representa. Y es en ese ir y venir de muñecos atrapados entre las imágenes de carne y hueso donde queda dibujada la naturaleza ilusoria del cine, como un entramado de cajas chinas en el que la ficción que se desarrolla en la pantalla puede generar en su interior aquellas otras obtenidas por el espectador desde el juego inagotable de la interpretación.

Aunque el interés de Thous y Blasco por el cine podría ser interpretado como representativo de la nueva actitud que la burguesía valenciana empezaba a mostrar frente a él, en ningún caso los dos escritores deben ser vistos como prototipos del sentir general. De haber sido así, la consolidación de una industria fílmica en la zona se habría hecho realidad evitando la ruina de los entusiastas inmersos en iniciativas que, al no contar con apoyos financieros suficientes, dieron lugar en muchos casos a un cine rudimentario aquejado de la falta de medios técnicos.

Y es que la actitud de desinterés que las clases adineradas mantuvieron por el cine resulta especialmente inexplicable en una sociedad tan emprendedora como la valenciana, cuya agricultura a esas alturas había definido su excepcionalidad en

el conjunto de la economía española al ser de los pocos sectores productivos que demostraron una enorme capacidad competitiva conquistando con solvencia mercados en el exterior y generando una pujanza económica que está en la base del desarrollo cultural que condujo a sus artistas a ocupar posiciones de primera línea en la España de la época. Sorprendentemente, la actitud de aquella burguesía con respecto al arte cinematográfico fue tan reticente y conservadora como la del resto del capital financiero español, incapaz de percibir las enormes posibilidades económicas de una industria fílmica seriamente organizada.

La afición que no cesa

A pesar de todo, los años veinte significaron una revitalización de la actividad fílmica. El despegue se produjo con Juan Andreu, establecido en la ciudad desde 1921 y convertido en pieza clave de la producción, ya que, además de filmar reportajes financiados por las empresas exhibidoras, montó Film Artística Nacional, único laboratorio cinematográfico activo en la capital. En 1924, con el cómico Pepín Fernández realizó dos películas argumentales que obtuvieron gran éxito, *La barraqueta del nano* y *Cipriano comendador*. La buena acogida los animó a fundar Film Artística Valenciana y a rodar al año siguiente *La traperera*, producción más ambiciosa con exteriores filmados en Madrid, y *La mà del mico*, de asunto cómico. Ninguna fue bien recibida y la sociedad se disolvió. Incansable, Andreu todavía dirigió por cuenta propia *Nobleza de corazones* y, en colaboración con José María Maristany, *Gratitud*, *El místico* y *El idiota*, todas de 1926, para acabar sus actividades en los años siguientes con producciones de bajo presupuesto.

Esos años centrales de la década constituyen el momento de mayor efervescencia productora y representan la segunda edad de oro del cine valenciano. Situación que no fue única, porque esa misma revitalización se produjo en el resto de la producción nacional, en su mayor parte representada por las empresas

Rocío D'Albaicín (Mario Roncoroni, 1918)



madrileñas. Un hecho explicable por el ambiente de general optimismo que había despertado la bonanza económica alcanzada durante los primeros años de la dictadura primorriverista y por la consolidación del cine como la afición popular por excelencia. Así se generó un entusiasmo que cristalizó en nuevas iniciativas productoras que alumbraron una suma de películas de desigual calidad.

En Valencia los nombres de sus impulsores se entrecruzaron al asociarse o separarse en función del éxito de aquellas, dando lugar a marcas como Fer-Vall-Duch, impulsada por Pepín Fernández, el operador Tomás Duch y José María Vallterra. La sociedad llegó a

producir cuatro películas en los aproximadamente tres años en que permaneció activa: *Min y Max* (1924-25), *Los niños del hospicio* (1926), *Justicia divina* (1926) y *Por fin se casa Zamora* (1927). Mientras tanto, Club Cinema fundada por Enrico Santos, consiguió poner en pie *Los mártires del arroyo* (1924) antes de desaparecer. Uno de sus socios, Ramón Orrico Vidal, creó Levante Film para rodar *El monje de Portacoeli* (1924-1925), que no llegó a estrenarse.

Tal efervescencia productora funcionó paralela al fenómeno de las academias fundadas para formar a los futuros actores. La mayoría de ellas no pasaron de fraudulentos negocios que justificaban su turbia existencia poniendo en pie humildes producciones financiadas con el dinero de matrículas y mensualidades aportado por los alumnos. Las más conocidas fueron Estudio Santos, del citado Enrico Santos, donde no se llegó a culminar filme alguno; Mediterráneo Film, impulsada por Orrico Vidal, que inició *La extraña* sin lograr pasar de los ensayos, y Estudio Film Chiquilín, alentada por un desconocido Louis Courdecq que dejó igualmente inacabado *El tintorerito*. Sin embargo, los defraudados alumnos se resistieron a abandonar la práctica fílmica y crearon academias colectivas desde las que poder dar rienda suelta a su afición. De ellas surgió un grupo de toscas películas que no llegaron a estrenarse y a las que el crítico Juan Piqueras, que denunció con insistencia el fraude de las academias, valedió con toda dureza⁷.

Probablemente, para contrarrestar tal precariedad de conocimientos y resultados fueron contratados los italianos Mario Roncoroni y Giuseppe Sessia. Director y operador, el tándem, tras rodar *Les barraques* (1925) con notable éxito, desarrolló una intensa actividad bajo el nombre de diferentes firmas. Con la PAC (Producciones Artísticas Valencianas) culminaron en 1926 *Muñecas* y *La Virgen del mar*, para promocionar a la joven actriz Avelita Ruiz. Con Levantina Films, finalizaron tres películas. De ellas, *Rosa de Levante* (1926) llegó a ser distribuida por la Gaumont, pero la más ambiciosa *Rocío D'Albaicín* (1927), que contó con rodajes en París, Barcelona y Madrid, tuvo dificultades para su estreno.

Negre y Roncoroni, dos artesanos discretos

Roncoroni acabó su actividad valenciana dirigiendo el melodrama *Voluntad* (1928), proyecto particular del carcaantino Agustín Caballero, su financiador, guionista e intérprete. Dos funciones, las últimas, que junto a la de director ejerció Hipólito Negre tres años antes cuando rodó *Castigo de Dios* (1925), único título en su haber. Estos dos últimos filmes engrosan el amplio conjunto de películas impulsadas



Rocío D'Albaicín (Mario Roncoroni, 1918)

⁷ Juan Piqueras no perdió la ocasión de alertar contra las malas producciones y censuró repetidamente la actuación de las academias por "La realización de películas abiertamente malas; tan malas que va a costarnos mucho convencernos de que Valencia, cinematográficamente, es capaz de producir algo interesante", en **LA PANTALLA, N° 69, Madrid, junio de 1929**. Cfr. JUAN MANUEL LLOPIS: **Juan Piqueras: el "Delluc" español, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, v. I, 1988, pág. 174.**

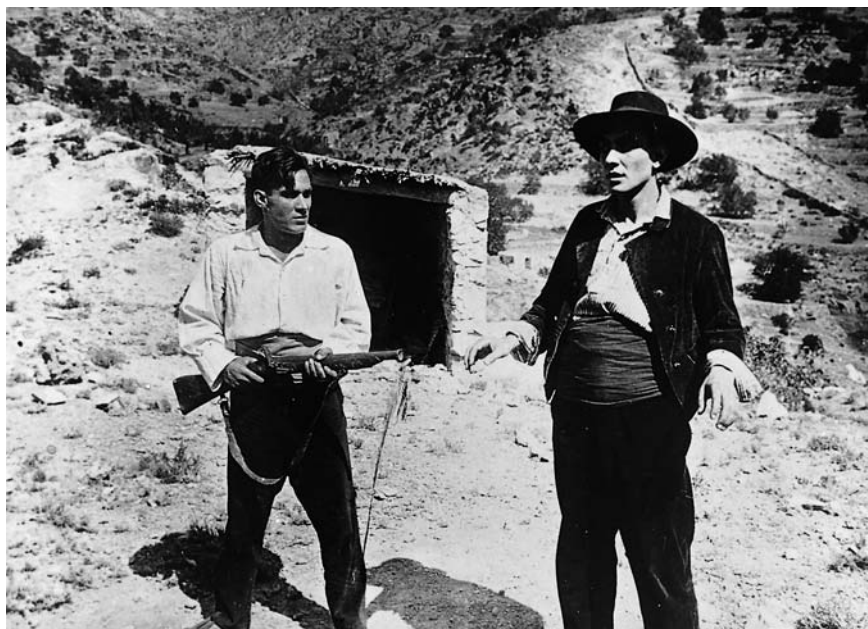
Castigo de Dios (Hipólito Negre, 1925)

8. El argumento de *Castigo de Dios* gira en torno a los abusos caciquiles que el personaje principal ejerce para satisfacer sus caprichos y los de su propio hijo. La oportuna intervención del párroco, que actúa como la voz de la conciencia, le impide proseguir con sus desmanes, aunque no evite la tragedia y el justo castigo del culpable.

9. Hipólito Negre contó con la ayuda prestada por su amiga y socia Catalina Gaspar Doménech para financiar los gastos de producción. Se desconoce el capital aportado, pero no debió ser muy alto. En cualquier caso, parece que nunca llegó a ser amortizado. Véase PEP GINÉS: **“Castigo de Dios, un ‘párrafo aparte’ en la producción cinematográfica valenciana de 1925”**, en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 1, 1989, págs. 78-83.

por la voluntad individual de aquellos apasionados por el cine que, a pesar de carecer de los medios y conocimientos técnicos necesarios, no dudaban en invertir sus ahorros en producciones caprichosas que, bien por falta de promoción o por su discreta calidad, solían pasar desapercibidas y ejemplifican una vez más el nivel de *amateurismo* y de firmas monoproduccionistas existente durante la década, no sólo en Valencia, sino en el ámbito global del cine español.

Ambas películas han llegado hasta nosotros y, junto a las coincidencias señaladas, presentan rasgos diferenciales dignos de ser anotados. La primera en el tiempo, *Castigo de Dios*, surgió por el empeño de Hipólito Negre que concibió la historia, la dirigió y dio vida al personaje principal. Afortunadamente, supo apoyarse en el operador José Gaspar, cuya experiencia profesional y buen oficio debieron contribuir a los aciertos de la película, que, en cualquier caso, adolece de un enfoque argumental simplista y algo maniqueo servido en forma de drama rural depositario de una lección moral ejemplarizante⁸. En su conjunto el filme se resiente de fallos y vacilaciones discursivas que resultan explicables por la modestia presupuestaria con la que se puso en pie⁹. Los principales radican en la impracticable articulación secuencial, debida en parte al hecho de que los rótulos situacionales son imprecisos y las formas transicionales escasas y arbitrarias. Con ello, la coherencia argumental queda dañada y la distribución espacio temporal se torna confusa, hasta el punto de que sólo los cambios topológicos y los que afectan al color de los teñidos dirigen las inferencias espectatoriales en pro de descifrar la alternancia o la sucesión en que se ordenan las peripecias.



Castigo de Dios (Hipólito Negre, 1925)

En este sentido, los teñidos se convierten en marcas polivalentes en el marco de la puesta en escena. Ésta, como principal alarde, cuenta con los movimientos de cámara que trazan espectaculares panorámicas inscritas en grandes planos generales que describen la serranía castellonense. Porque los escenarios de la película son todos naturales, interiores incluidos. Un modo de la puesta en escena definitorio del cine español de la década y que resulta explicable en razón de los bajos presupuestos que, por la misma razón, condicionan unos decorados reducidos a la mínima expresión de los pocos muebles que adornan las habitaciones¹⁰. En el interior de esas sobrias estancias, las luces directas caen sobre los protagonistas evidenciando una tosca iluminación artificial al cubrir las paredes de sombras que ningún foco de relleno se encarga de contrarrestar. Resulta así una dualidad interior/exterior que da pie a las vacilaciones y contradicciones discursivas que caracterizan la película. Mientras en los interiores la cámara permanece estática, sus desplazamientos tendentes a la frontalidad son reiterativos y las preferencias escalares se decantan por los planos medios muy cortos, en los exteriores prima la lateralidad siempre cambiante y la cámara, al servicio de la voluntad ubicuitaria de la voz narradora, reencuadra y panoramiza con cierta frecuencia, siempre en los márgenes de grandes planos generales.

Por su parte, la articulación narrativa y la tensión dramática están reguladas merced a la hipertrofia de la alternancia que se ejercita con funcionalidad múltiple. Mientras el montaje analítico maneja los *raccords* en el eje y de 90° con cierta rutina, el montaje de continuidad resuelve correctamente los planos/contraplanos y

10. Precisamente la novedad más relevante en los cambios modales que la puesta en escena fílmica incorpora durante los años veinte es la de los rodajes en estudio para ejercer un control total sobre el diseño de producción de cada película. Sin embargo, la habitual penuria de medios padecida por el cine español condiciona una práctica de rodaje en escenarios naturales que es la más usual durante la década.



Voluntad (Mario Roncoroni, 1928)

hasta los tardíos ajustes en el movimiento que suman ocho en total —dos de ellos en *raccord* apoyado—. Por lo que respecta a las bisagras de la articulación dramática, se utilizan en general con poca sistematización en sus variantes de iris, encadenados y fundidos en negro. Además de delimitar los núcleos narrativos dan paso a los puntos de vista internos abriendo o segmentando los tres *flashbacks* con los que cuenta el filme. Precisamente el tercero de ellos está resuelto hábilmente por un procedimiento retórico que inscribe en los márgenes del mismo plano un *dream balloon* y una superposición.

Así consigue combinar las voces de la memoria y del remordimiento del protagonista, que expresan respectivamente hechos criminales cometidos por él en el pasado y la voz acusadora de su conciencia, representada por la figura sacerdotal. También para canalizar las voces fílmicas se utilizan frecuentes rótulos que por su longitud interfieren el flujo de la continuidad. Y hasta la voz autoral toma carta de naturaleza por el mismo procedimiento, entretejida en los títulos de crédito en forma de carta dirigida a los espectadores desde la que los requiere para que otorguen su favor a la película. Un filme que pese a sus evidentes carencias logra por momentos una resolución formal de gran dignidad.

El caso de *Voluntad*, producida tres años después en circunstancias semejantes propicia unos resultados algo diferentes. Genéricamente es un melodrama cuyo entramado argumental contiene muchos de los ejes temáticos habituales en el cine español del período. Lo que viene a significar que conjuga los amores interclasisistas prohibidos —en este caso, entre la joven acaudalada y el jardinero pobre, pero dotado de una excelente voz— con la seducción de la muchacha humilde por parte del señorito sin escrúpulos, que acaba abandonándola a merced de la deshonor. También muy tópicamente se produce el ascenso social del enamorado pobre por la vía del triunfo artístico, con lo que el engranaje dramático queda listo para precipitar las peripecias en la dirección de un final feliz. Este, efectivamente, sobreviene en forma de solución inverosímil y casi milagrosa. Nada extraño, por lo demás, dado que la película, trufada de planteamientos ideológicos muy conservadores, destila moralina religiosa desde su arquitectura de folletín¹¹.

Con una puesta en escena muy discreta que combina los escenarios interiores y exteriores de los espacios carcagentinos, el filme se sustenta sobre una planificación que privilegia las escalas medias y, aunque utiliza variados emplazamientos, la cámara prácticamente no hace uso de los reencuadres y panorámicas usuales en el momento. Paralelamente, la continuidad discursiva se ve frenada por la alta frecuencia de rótulos narrativos y dialogales. De hecho, son los rótulos los que propician la articulación del montaje alternado que carece de otra solución de conti-

11. Tras las penalidades sufridas por una pareja de humildes hermanos cuyos destinos se ven separados por la deshonor que obliga a la mujer a huir y ocultar su paradero, la fama, procuradora de riqueza y ascenso social, y la voluntad de perdón obran la proeza de restituir un nuevo orden donde la concordia y la felicidad quedarán definitivamente instauradas.

nidad. Si se tiene en cuenta que en numerosas ocasiones se entretajan tres líneas de acción, es evidente la funcionalidad retórica de los intertítulos como elementos transicionales. Por su parte, las formas de transición propiamente dichas están representadas por los fundidos encadenados que además de marcar algunos cambios escalares dan paso a los *flashbacks* que resumen los recuerdos de los personajes. Del mismo modo, el director se permite utilizar los insertos simbólicos —representados por el deshojamiento de una rosa que cae al suelo— en dos ocasiones para describir la seducción innoble de la joven humilde.

Película tópica, sus contenidos de signo convencional reflejan la mentalidad media de la sociedad primorriverista en la que cabe encuadrar a su promotor. Una sociedad que, obviando los conflictos sociales que se vivían en la realidad cotidiana, prefería verlos representados en la pantalla bajo la estética reduccionista de la simpleza beata que los transforma en meros cuentos de hadas pasados por los altares¹².

Thous, la lección del perfeccionista

En el ámbito de aquella efervescencia productora se seguía desarrollando la carrera cinematográfica de Maximiliano Thous quien, aunque su actividad como películero partió igualmente de su denodada voluntad e interés por el cinematógrafo, contaba con mejor preparación y posición social dentro de la intelectualidad valenciana. Estas circunstancias lo convirtieron en un cineasta con plena conciencia de su labor y de la función cultural ejercida por el cine. Ideólogo del nacionalismo conservador desde las páginas de *La Correspondencia de Valencia*, Thous, según vimos, se inició en la dirección a finales de los años diez, pero fue en 1923, tras su fracaso en las elecciones municipales, cuando entró de lleno en la industria fílmica impulsando la firma PACE (Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas) con la que culminó cinco películas, todas adaptaciones de zarzuelas. Con *La Dolores* (1923), la segunda de la serie, consagró a la pareja protagonista formada por Anita Giner y Leopoldo Pitarch. *Nit d'albaes* (1925), adaptación de la zarzuela del maestro Giner, le sirvió para realizar un recuento de las tradiciones, fiestas y paisajes valencianos y le proporcionó un gran éxito al que no fue ajeno el popular cómico Varillas incluido en el reparto. Con tal respaldo, a partir de otra zarzuela escrita por él mismo y Enrique Cerdá, emprendió su proyecto más querido, *Moros y cristianos* (1926), un drama amoroso con el que vuelve a reivindicar la tradición en clave populista.

La película, de cuidadosa factura, puede considerarse el mejor exponente del cine valenciano del período mudo y certifica la capacidad y preparación de su director. Es-



Voluntad (Mario Roncoroni, 1928)

12. A este respecto es ejemplar el cierre de la historia, una vez que se ha restituido el orden moral con el perdón y la reconciliación de la pareja en discordia y el seductor del pasado se ha avenido a convertirse en modélico marido de su víctima, la imagen de la Virgen cierra la secuencia, con el subrayado de un rótulo en el que se reivindica la voluntad cristiana de reconciliación y perdón.



Moros y cristianos (Maximiliano Thous, 1926)

estructurada en un prólogo y cinco partes, narra un drama pasional que gira en torno a la honra de la pareja protagonista. Una honra que queda inscrita como núcleo temático desde el mismo prólogo de la película. La función que cumple este primer segmento del relato es la de explicar los orígenes históricos del pequeño pueblo de Benifontana, lugar donde van a transcurrir las peripecias de la trama. Allí, en la antigüedad, los caudillos cristiano y moro lucharon por adueñarse del lugar. Su enfrentamiento, visto desde el prólogo, presagia las tensiones futuras que volverán a enfrentar a los dos protagonistas masculinos de un relato que acaba invirtiendo los términos y contradiciendo la realidad histórica al privilegiar al caudillo moro haciéndole triunfar sobre el cristiano.

La trama reviste la complejidad típica de los melodramas de la época y repite los tópicos usuales de sus argumentos: el descenso en la escala social de la protagonista por la pérdida de la fortuna, las maniobras de señoritos juerguistas para seducir a honradas muchachas, la recuperación del estatus social por medio del matrimonio con un hombre acaudalado y el deseo del antiguo novio que quiere disfrutar lo que él mismo despreció en su día. Tan común como los ejes de la trama son los personajes, bien interpretados por la pareja de actores adiestrada por Thous. Sin embargo la película cuenta con un cuidado diseño de producción cuya meritosa puesta en escena merece la calificación de sobresaliente. No en vano el cuidado y perfeccionismo de

Thous obligaron al equipo a filmar una considerable cantidad de metraje que sobrepasó con creces el presupuesto inicial y que, precisamente por ello, enfrentó a director y productor hasta el punto de impedir el estreno de la cinta, que hubo de esperar más de seis décadas para poder ser estrenada.

Todos los recursos de la puesta en escena están utilizados con eficacia. La multiplicidad de escenarios corre paralela con la variedad de emplazamientos de cámara, de registros escalares y de angulaciones, otorgando al filme una vasta diversidad retórica que lo sitúa muy por delante de las dos películas anteriores. Aquí los modos discursivos fílmicos se ejercitan con buen conocimiento del oficio, del que da testimonio la exquisita fotografía que ilumina la película. Paralelamente, por lo que respecta a la puesta en serie, las distintas modalidades del montaje analítico, alternado y de continuidad son activadas con oportuna habilidad. Como marcas transiciona-



Moros y cristianos (Maximiliano Thous, 1926)

les, se ejercitan los nuevos modos que activan los encadenados para enmarcar las elipsis espaciotemporales y los cortes directos para introducir los *flashbacks*. Así se efectúan con corrección los *raccords* de miradas y las funcionales sobreimpresiones de una estructura narrativa cuya trama forma un bucle que se abrocha sobre sí mismo cuando la peripecia del final coincide con la desarrollada por el prólogo. Sin embargo, por lo que respecta al uso de los rótulos, llama la atención la abundancia de intertítulos narrativos que suplantán en una alta frecuencia a los dialogales, precisamente en unos años en los que la tendencia se había invertido. Curiosamente, en esta película, cuando los personajes hablan, raramente se explicitan sus palabras.

Comparativamente, de las tres películas analizadas es *Moros y cristianos* la que mejor resuelve los problemas de articulación del tiempo y el espacio diegéticos, logrando una fluidez en la cadena causal que redundan en beneficio de la continuidad narrativa. Así pues, el acabado formal obtenido por el filme de Thous dota a sus imágenes de gran belleza y fuerza expresiva y lo sitúa muy por delante de los otros dos, que no pasan de discretos¹³. Por el sentido que emana de sus imágenes, las tres películas representan diferentes ámbitos socioculturales de la sociedad levantina de la época. Mientras *Castigo de Dios* refleja las costumbres del medio rural, en la variante propia de la serranía castellonense, *Voluntad* y *Moros y cristianos* ejemplifican los usos urbanos de las clases acomodadas y de la burguesía industrial levantina. Los personajes que conviven en estas historias, sus indumentarias, costumbres, ocu-

13. El perspicaz crítico Juan Piqueras supo percibir las aptitudes de Maximiliano Thous, de quien afirmaba que "en las cinco cintas que ha dirigido ha dado pruebas palpables de una competencia cinematográfica y de una cultura general, superior, no sólo a la de todos los directores que actuaron allá, sino a la de muchos de sus colegas españoles". En **LA PANTALLA**, n° 75, Madrid, 14 de julio de 1929. Cfr. JUAN MANUEL LLOPIS: **op. cit.**, pág. 182.

paciones y actitudes dibujan un pequeño fresco de aquella época en la que existían notables distancias entre un mundo rural muy anclado en el pasado y unas pequeñas y grandes ciudades que se incorporaban ágilmente al ritmo de vida que imponía una sociedad con ansias de modernidad y en rápida evolución. Por su registro ideológico, *Castigo de Dios* y *Voluntad* están imbuidas de un sentido religioso del que carece *Moros y Cristianos*, cuyo aliento descansa sobre el código tradicional del honor que impregna nuestro teatro del siglo de oro.

Thous, que aspiraba a consolidar definitivamente una cinematografía de identidad valenciana, desplegó en la película toda su sabiduría y empeño. Sin embargo, los problemas financieros surgidos con el productor Mateo Muñoz impidieron el estreno y la cinta permaneció oculta hasta su descubrimiento en 1989¹⁴. Con este fracaso acabó PACE y el realizador se amparó en la ayuda institucional para realizar los documentales que cerrarían su carrera.

El descalabro del director más capacitado de la cinematografía valenciana, evidencia una vez más cómo la falta de soporte económico paralizó el desarrollo natural que el interés del público y la voluntad de los profesionales auguraban para el cine autóctono. De este modo, los últimos años de la década sólo contemplaron iniciativas particulares, tan efímeras, que no pasaron de la primera película. Ejemplos de ellas son *Mientras arden las fallas*, un documental ficcionalizado auspiciado y dirigido por Miguel Monleón, y *Los hijos mandan*, responsabilidad del fotógrafo valenciano Antonio Martínez Ferry. Ambos, filmados en 1929, cierran el balance de la producción valenciana en la etapa muda.

Todavía habría que esperar algunos años para que la pasión de los valencianos por el cine volviera a emerger; esta vez, de la mano de una nueva aventura productora llamada CIFESA, destinada a ocupar un puesto de primera línea en la historia de la cinematografía española ○

14. Tras ser recuperado y restaurado por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, el filme se estrenó en 1993, con sesenta y siete años de retraso.

Stubborn Passion in Early Valencian Film

abstract

Early on in Valencia, there was great interest in films; thus Valencia became the third largest site of silent filmmaking in Spain at that time. There were two main phases in this fruitful era of production. The first occurred around 1910, with the films of the Cuesta company. The second phase took place during the 1920s, highlighted by the figure of Maximiliano Thous, who filmed his canonical *Moros y cristianos* (1926). Nevertheless, the Valencian bourgeoisie never truly became interested in home-produced films, and with no economic support, Valencian film production finally came to a halt at the end of the period.

Sumario

Siguiente