

COLOMBINE Y EL CINE MUDO EN ESPAÑA (LA MEJOR FILM)

M.^a del Pilar Palomo

*Departamento de Filología Española III
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
Avda. Complutense, s/n
28040, Madrid*

ABSTRACT: To put into context the works of *Colombine* on cinema that are analyzed, the appearance of the first films projected in 1896 in Almería, and the state of cinema in Madrid from 1901 to 1932: the union between cinema and theatre; the first film versions of Spanish plays; the interest towards this new art for theatrical actresses and vanguard writers... Two articles about Francesca Bertini written by Carmen de Burgos are analyzed as well as her novel *La Mejor Film*, written in 1918, which offers a testament into how films were made at that time.

KEY WORDS: Carmen de Burgos; *Colombine*; cinema; theatre; versions; actresses; Bertini; novel.

Carmen de Burgos no pudo afirmar, como Alberti, que nació con el cine. En realidad, cuando los hermanos Lumière presentaron su invento en el sótano del Grand Café de París, el 28 de diciembre de 1895, faltaban aún siete años para que naciera el poeta gaditano. Y Carmen de Burgos, en esa fecha, contaba ya 28 años, vivía en Almería casada con el periodista Arturo Álvarez, y 1895 es el año del nacimiento de su hija María, futura actriz cinematográfica y causa, en la vida de *Colombine*, de las mayores alegrías y los mayores dolores. Pero la biografía de Carmen de Burgos coincide, desde esa fecha, con el desarrollo del cine en España, más concretamente en su primera etapa de cine mudo. Recordemos que la primera película sonora, *El cantor de jazz*, se había estrenado en 1927, y que el primer ejemplo español data de 1929: *El misterio de la puerta del Sol*, presentada en Burgos en el cine Principal, pero que no se vio casi en el resto de España, porque no había salas de proyección preparadas para el sonoro. *El cantor de jazz* se proyectaría minoritariamente en el cine club organizado por *La Gaceta Literaria*, presentado por Ramón Gómez de la Serna, disfrazado de *jazzman* negro. Pero no se puede hablar de una difusión generalizada del cine sonoro en España hasta 1932-33. Y en exacta correspondencia cronológica Carmen de Burgos fallece el 9 de octubre de 1932.

COLOMBINE AND THE SPANISH SILENT MOVIES (LA MEJOR FILM)

RESUMEN: Como contexto de los trabajos de *Colombine* sobre el cine que se analizan se comenta la aparición de las primeras cintas proyectadas en 1896 en Almería, y la situación del cinematógrafo en Madrid de 1901 a 1932: la unión de cine y teatro; primeras versiones sobre obras literarias españolas; el interés hacia el nuevo arte de las actrices teatrales y de los escritores vanguardistas... Se analizan dos artículos de Carmen de Burgos sobre Francesca Bertini de 1916, y su novela *La mejor film*, de 1918, que ofrece los pormenores de una filmación en dicha fecha.

PALABRAS CLAVE: Carmen de Burgos; *Colombine*; cine; teatro; versiones; actrices; Bertini; novela.

La rapidísima difusión del cine en España desde 1896 es un hecho bien historiado: veinte semanas más tarde de la *première* francesa de los Lumière, Monsieur Promio, su delegado en España, presentaba en Madrid las primeras cintas. El acto tuvo lugar, como bien sabemos, en la planta baja del Hotel Rusia, en el número 34 de la Carrera de San Jerónimo, tal como indica la placa conmemorativa que aún podemos leer. Conocemos el programa: *El regador regado*, *La avenida de los Campos Elíseos*, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière...*, es decir, el muy conocido repertorio del acto de presentación en Francia. Pero a ese repertorio ya se unía un documental de temática hispana, realizado por el mismo Promio: *Maniobras de la artillería en Vicálvaro* (para cuya filmación se había contado con el permiso directo de la reina). El aludido documental iniciaba en España una serie de celeberrimos reportajes. Recordemos el dedicado al *Desembarco de las tropas llegadas de Cuba*, en el 98, o el éxito internacional de la cinta sobre el atentado de Mateo Morral en la boda de Alfonso XIII, realizada en directo por el barcelonés Baltasar Abadal. Incluso, años después, esta intención documentalista se superpondrá a un relato, en un género que hoy denominamos docudrama, en donde lo ficticio de una narración se pone al servicio de un documento testimonial e informativo. Pienso en

el curioso ejemplo de *La malcasada* de Francisco Gómez Hidalgo, ya en 1926, en donde sobre el fondo de la legitimidad o ilegitimidad moral de un matrimonio, opinan sobre la disolución del mismo casi cien personalidades de la España coetánea. Es decir, una encuesta sobre el divorcio, en forma de soporte cinematográfico, veintidós años después de la iniciada por *Colombine* en el *Diario Universal* y rematada en el volumen *El divorcio en España*, de 1904. Pero el docudrama aludido puede tener, incluso hoy, el interés de ver opinando sobre la disolución del vínculo matrimonial a personajes como Francisco Franco Bahamonde o Miguel Primo de Rivera, junto a los principales escritores del momento¹.

Cuando en 1901, Carmen de Burgos, separada de su marido, se traslada a Madrid acompañada de su hija, el cine es ya un espectáculo casi totalmente asentado, aunque, aún, en total alianza con el teatro por horas, el vodevil y el género chico. Y sin embargo, no es necesario esperar a esa temprana fecha para imaginarnos a la inquieta escritora y periodista asistiendo a aquellas primitivas sesiones de los primeros documentales. Primero, porque ya en 1895, figura Carmen como socia en el Ateneo de Madrid, lo que parece indicar estancias o viajes a la capital con anterioridad a 1901. Pero, sobre todo, porque ya en su ciudad natal ha podido conocer el nuevo invento.

Como ha historiado Ignacio Ortega Campos (2005), el lunes 23 de noviembre de 1896 se anunciaban en Almería la proyección, en *El Novedades*, y hasta el 30 del mismo mes, de las primeras películas. Se presentan, como en casi toda España, como el invento de los Lumière, aunque se trataba en realidad de una variante del mismo, ya que sólo Madrid, Sevilla y Barcelona tenían concedido el permiso de exhibición por parte de los inventores y su empresa distribuidora. Sin muchas explicaciones, por tanto, se define en la prensa almeriense el novedoso invento, como "aparato de fotografías animadas", y esa misma prensa augura, publicitariamente, que "serán muy pocos los almerienses que no acudan a presenciar el espectáculo", al que, posteriormente, dedican amplias reseñas. Las cintas eran las habituales y parece que se incluía ya entre ellas una célebre y sensual *Danza serpentina*, de la bailarina norteamericana Loie Fuller, que se coloreaba manualmente interponiendo cristales de colores ante el objetivo de la cámara. Y creo interesante reseñarlo, porque años después (aunque no aluda a esta proyección), Carmen de Burgos dedicará un

artículo a la bailarina, recogido en el libro *Confidencias de artistas*, de 1916 (uno de los escasos textos del volumen que no procede de una entrevista directa).

Nuevas proyecciones tuvieron lugar en agosto de 1897 y en marzo de 1898, con análoga repercusión periodística y social. ¿Podemos imaginar a la inquieta Carmen de Burgos, abierta siempre a toda idea de progreso, que fuera uno de "esos pocos almerienses" que no acudieron a conocer el nuevo invento? Pensemos, además, que la futura *Colombine*, en esos años, está ya viviendo en un contexto periodístico, por su matrimonio y por su propia actividad: el cine es un documento que no puede ignorar un periodista en 1896. Porque se entiende, sobre todo, como un reflejo de la sociedad. Pienso que como una nueva, novísima, modalidad del cuadro costumbrista que ha cubierto el periodismo del XIX, y que ahora se ofrece, en toda su realidad, ante los ojos del público, sin el intermedio –y por tanto, posible tergiversación– de la palabra: el escritor deforma, manipula, interpreta, ficcionaliza. La cámara transmite la realidad sin ningún enmascaramiento, en apariencia. Pensemos en la titulación pictórica, visual, de los escritores costumbristas: *cuadros, esbozos, acuarelas...* Recordemos también el icono que preside sus publicaciones, es decir, la unión del pincel y la pluma, sustituido el primero por la imagen de una cámara de fotografías, en publicaciones de fin de siglo, como en las portadas de *La Ilustración Española y Americana*. Y ahora ya se puede prescindir de la pluma, porque la imagen, sin palabra, es suficiente. Pero es significativo que todavía en 1911, un periodista, Manuel L. Ortega, redactor jefe del *Diario de Jerez*, subtitule *Películas de cine* su volumen *El Amor y la Vicaría*, una serie de artículos costumbristas, advirtiendo en el prólogo: "...este libro no es otra cosa, que un cine de esos a *perra gorda* la entrada, en el que yo como un saltimbanqui de la literatura, me he entretenido en enfocar varias vistas del encantado país del Amor." El enfoque de la cámara sustituyendo a la paleta del pintor. Subrayemos el verbo enfocar, porque este enfoque puede llegar a ser la realidad sin subterfugios e insospechada. Una anécdota transmitida por la prensa almeriense creo que es reveladora: se ha proyectado un documental titulado *Lidia de una corrida de toros*, y aparece en pantalla la llegada de Reverte y Mazantini a la estación de tren de Almería; pero allí un espectador reconoce a su mujer abrazando a su amante en el andén. Este es un hecho real que comunica la cámara, pero un motivo similar será el argumento de una humorada lírica, en un acto, estrenada

en el Teatro Eslava de Madrid, en 1905. La obra se titula *El amigo del alma*, de Francisco Torres y Carlos Cruselles, con música de Jiménez y Vives. Lo estrena y representa la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote. En la obra se nos dice que uno de sus protagonistas es aficionado a asistir a proyecciones de cintas cinematográficas, por su afición a las mujeres: la oscuridad de la sala es circunstancia propicia para sus conquistas o tentativas eróticas. Pero un día, contemplando una cinta que reproduce el baño de los veraneantes en San Sebastián, descubre la infidelidad de su amante, que aparece en la cinta en actitud amorosa con su "amigo del alma" y socio. Es decir, que una proyección cinematográfica, como en el más moderno Woody Allen, se convierte en eje argumental de una obra, en una fusión cine-vida de positiva innovación, o como una nueva versión del viejo "teatro en el teatro". Porque la supuesta proyección de la cinta creo que se traduce en la "humorada" teatral en un número musical en donde vemos a Loreto Prado y a Chicote bailando "cinematográficamente" frente a un telón que representa la playa de San Sebastián, a la manera de una comedia musical americana de los 40.

En el número 61 (diciembre de 1905) de la revista *El Teatro*, podemos analizar las fotografías conservadas de la representación. Méndez Leite (1965) en su conocida *Historia del cine español*, al aludir a esta fusión cine-teatro de la obra que comento, supone que la acción teatral se interrumpiría para la proyección de la cinta. Es lo más probable, pero también cabe pensar en la simultaneidad de ambas acciones. En cualquier caso, con interrupción o sin ella, lo que es evidente es la radical novedad del procedimiento. Es decir, que en una humorada intrascendente del llamado género ínfimo hay más renovación escénica que en cualquier montaje de las obras teatrales estrenadas en el Español o en la Comedia, con los interiores burgueses de las obras coetáneas de Benavente o Linares Rivas.

El género ínfimo, el espectáculo de *varietés*, es, como sabemos, el gran aliado del naciente cinematógrafo. La fórmula que los reunía se implantó en Madrid en noviembre de 1900 en el Salón Actualidades de la calle Alcalá, y pronto se extiende a toda España. Es un modo de representación que, como vemos en el ejemplo citado de *El amigo del alma*, ofrece a veces una estructura más compleja que la simple coexistencia en un local. Pero de hecho, el interés que ofrecía el número bailable de las *varietés*, de corta duración e inmensa popularidad, ofrecía una interesante

y productiva cantera a aquellos pioneros productores cinematográficos. Así, la conexión de Loreto Prado con el cine se retrotrae a la cinta que lleva su nombre, filmada en 1899, en el sistema denominado Monovógrafo, que sincronizaba la imagen con el sonido de un gramófono. De manera semejante se unía la música a tantas primitivas cintas que ofrecían fragmentos sonorizados de óperas y zarzuelas: arias de *Manon*, *Rigoletto*, *Marina*, *Cavalleria rusticana*, y un largo etcétera deleitaron en el Actualidades a los melómanos madrileños desde 1900. Desde esa fecha al menos, el cine es un espectáculo cotidiano y popular en el Madrid en que se establece Carmen de Burgos al año siguiente. Es, por supuesto, aún, una diversión de masas, un espectáculo de escasas pretensiones artísticas, pero que se ha convertido en un importante negocio del mundo del espectáculo.

Un amplio artículo, "El teatro y el cine", publicado el 15 de agosto de 1907 en *El arte del teatro* no deja ninguna duda al respecto. En él se dice que se ha establecido una alianza entre "cine" y "teatro por horas", porque, por sí solo, el cine nunca podrá constituirse en espectáculo, ya que, incluso no lo soportaría la vista humana, que se vería afectada por los continuos cambios de luz; pero el cine resulta mucho más barato que el teatro, y aunque su éxito es probablemente efímero, ya hay más de veinte locales en Madrid donde se proyectan, como un complemento más del espectáculo, cintas cinematográficas. Pero si hasta el año pasado –1906– los locales donde tenían lugar estas proyecciones eran destartalados barracones, este año –1907– ya funcionan en Madrid hasta ocho salas en donde la base del espectáculo es la cinta cinematográfica pero que, además, ofrecen todos los requisitos de seguridad, comodidad y hasta lujo que pueda apetecer el público: Salón Madrid, Coliseo de Noviciado, Cinematógrafo de La Latina, Petit Palais, Coliseo Imperial, Coliseo Enna Victoria, Cinematógrafo de la Exposición y el Recreo del Niágara. Incluso de los tres primeros podemos contemplar la fotografía de sus portadas. Indudablemente, el cine es un negocio rentable en 1907.

Y así, la revista *Cinematógrafo nacional*, estrenada en dicho año², comienza argumentalmente por la recomendación a un empresario teatral arruinado de que solucione su problema económico inaugurando una sala de cine. Y este "Cinematógrafo nacional" inaugurado será en la obra el propio Palacio del Congreso, cuya fachada aparece en

el cuadro II, como supremo espectáculo –bufonada y esperpento– de lo que hoy llamaríamos “el circo nacional”. Sobre los leones aparecen sendas cupletistas con letreros alusivos. Sobre el león situado a la derecha del espectador aparece así un rótulo: “Lo sicalíptico”. Un personaje de barraca de feria invita a los espectadores a entrar en el Congreso a presenciar el nuevo espectáculo de la política española. Y la sátira política continúa: el cuadro V es el del triunfo de la *Gran Kermesse sicalíptica*, o gran verbena de las elecciones municipales, en donde han salido como concejalas del Ayuntamiento de Madrid la Zalamera –por el Centro–, la Bella Lulú –por Buenavista–, la Escandalosa –por el Congreso–, la Diosa del Placer –por la Audiencia–, si bien por el distrito de Hospital no ha salido ninguna, ya que están todas dentro, y por el de la Inclusa se constata que de allí han salido todas.

Rubén Darío escribió en 1899: “Luego, todo se toma a guasa”. Pero qué cercanos estamos de los espejos curvos del Callejón del Gato. Y en ese Madrid de 1907 siguen conviviendo el Marqués de Bradomín y el mito de Castilla; el cine y el regionalismo naturalista; Arniches y Maeterlink, del que se estrena *Monna Vanna* el 1 de febrero...El anciano Galdós sigue levantando la puntual crónica de la historia cercana, próxima al 98. Y mientras, Valle se apresta a convertir esa historia en otro *cinematógrafo nacional* que llamará *ruedo ibérico*, y la crónica de este Madrid vivido en el deformante reflejo de unas *luces de bohemia*. Y ese es el mundo que vive *Colombine* en sus primeros años madrileños y sus primeras salidas hacia Europa. Años en que, como todos los escritores y artistas españoles y europeos, se dejaría cautivar por este nuevo arte del cine que ya ha robustecido su unión con la literatura. Recordemos la tan citada declaración de Griffith de que no se siguió otra huella que la de Dickens.

En fecha bien temprana ya han comenzado en España las películas de larga duración basadas en obras teatrales y novelescas, como en el resto del cine occidental. En España serán los dramas románticos –Duque de Rivas, Zorrilla...– o los grandes dramaturgos barrocos. Aparecen las versiones cinematográficas cervantinas, tras la primitivísima *Galatea* de Fructuoso Gelabert, en 1898, simple conjunto de escenas bucólicas coloreadas a mano, como homenaje a Cervantes. Pero ya son plenamente narrativas *El Quijote*, de 1908, o *La Gitanilla*, de 1914. Y en 1907 se ha filmado, en 300 metros, *Tierra baja*, de Guimerá, por Films Barcelona, actuando en ella toda la compañía del teatro Roma, de

dicha ciudad. Las versiones de novelas y dramas cercanos se suceden sin interrupción: Galdós, Blasco Ibáñez, Dicenta, Palacio Valdés...

Incluso el propio cine es temática de algún film, como la comedia *Mi debut cinematográfico*, de 1917, o años más tarde, *Al Hollivood madrileño*, ya en 1927, donde una joven y su padre cambian el nombre de su mesón por el de Hollywood y siete cineastas intentan convencer al propietario para que financie sus proyectos.

Al calor de la popularidad y creciente interés que suscita, el cine ha dado lugar, en torno a la década de los 20, a numerosas colecciones de baratas publicaciones populares en las que se transmutaban en cortas narraciones las películas estrenadas, con paupérrimas fotografías de alguna de sus escenas: *La Novela Frívola Cinematográfica*, *La Novela Cinematográfica del Hogar*, *Biblioteca Film*, *La Novela Femenina Cinematográfica*, *La Novela Íntima Cinematográfica*, *La Novela Film*, *La Novela Metro-Goldwyn* o *La Novela Semanal Cinematográfica*, con versiones esta última de títulos célebres en la historia del cine, como *Cyrano de Bergerac*, *El prisionero de Zenda* o, en su número 120, *La Dama de las Camelias*, en 1924, aprovechando, sin duda alguna, la reposición de la película en las pantallas españolas. Pero su estreno en España es anterior, y me detengo en ella por su relación con *Colombine*.

La película sobre el texto de Dumas, protagonizada por Francesca Bertini, rodada en Italia en 1915, se estrenó muy pronto en España, concretamente el 23 de noviembre de mismo año³. Y pocos meses después, Carmen de Burgos publica su primer artículo sobre la célebre actriz italiana, que apareció el 5 de febrero de 1916 en *Heraldo de Madrid* y que reaparece en el volumen *Confidencias de artistas*, en ese mismo año.

Se trata de la fecha en que su hija María debuta como actriz en el teatro de la Comedia y que luego, como veremos, se convertirá –al menos unos años– en actriz de cine. En este punto, *Colombine* aborda en su artículo el atractivo que tenía el cinematógrafo para las actrices de teatro. Y más allá de la simple pregunta de tipo social o costumbrista, se pregunta el motivo. Es un hecho que viene avalado, no sólo por la Bertini, sino que se constata en ejemplos españoles e, incluso, será tema novelesco en alguna narración posterior. Así, el escritor argentino Valentín

de Pedro, lo analiza casi como una patología en la obsesión de la protagonista de *El maleficio de la pantalla*, en 1936. Y apunto que Valentín de Pedro, nacido en Tucumán en 1896, podía haber dicho, con más exactitud que Alberti, que nació con el cine. Conocía, además, a la perfección, el ambiente teatral madrileño, como atestigua su novela *¡Primera actriz única!*, en 1924.

El caso de la Bertini se ejemplariza en España, aunque no de modo tan drástico –ni con tanta perfección– con las actuaciones cinematográficas de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en la cúspide de su fama teatral en 1914, cuando protagonizan la versión de la obra de Eduardo Marquina *Un solo corazón*, o incluso una mediocre cinta policiaca titulada *Regalo de bodas*. O la gran Margarita Xirgu, que dirigida por el no menos grande Adriá Gual, será la protagonista de *El amor hace justicia*, en 1915, o el drama en catorce partes *La reina joven*, al siguiente año.

Carmen de Burgos ha conocido la actividad teatral de la Bertini, y en un segundo artículo, nos dirá dónde. Así escribe menos de tres meses después del estreno en España de *La dama de las camelias*, en 1915: "Me ha sorprendido volverla a ver en una película de cinematógrafo. No comprendía cómo la artista abandonó el teatro para entregarse por entero al arte silencioso y elocuente de cinematógrafo; pero bien pronto vi que había encontrado su camino, su medio de expresión". Y *Colombine* se encara con esa atracción por el cine de las grandes actrices, para intentar una explicación que se evade de toda superficialidad, porque es algo que no puede residir en la popularidad adquirida, en la simple atracción de una moda evidente y de éxito, como parece evidenciar la respuesta de Adela Carboné en el mismo volumen de *Confidencias*: le gustan por igual teatro y cine, aunque añada que éste último es "todo vida, pasión, expresión". Pero Carmen de Burgos va más allá.

Comienza por constatar el hecho: "El arte escénico está sufriendo la deserción de gran parte de las artistas más famosas, que lo abandonan para dedicarse al cinematógrafo. Parece que hay en el cinematógrafo una tentación fortísima para las artistas, una expansión de ellas mismas que es como si las desdoblase, las multiplicase, las expusiese a la admiración de otros públicos numerosos y lejanos".

Pero además, esa "expansión de ellas mismas" –es decir, el resultado– va unido, como añade, a la práctica de un arte

"silencioso y elocuente". Esto ya no es un resultado, sino una explicación del atractivo ejercido por ese arte. Que es silencioso es algo obvio, pero ¿por qué elocuente? Y probablemente esa elocuencia se sustente en la falta de voz, ya que "la artista del cinematógrafo crea de cierta manera la obra y no tiene que someterse a la palabra del autor", de tal manera que puede "manifestar su alma entera con el gesto, con la mirada, con el ademán". La comunicación por la imagen, como esencia del cine, donde la Bertini ha hallado "la justa expresión y el movimiento" de tal manera que su arte "triumfa por la sinceridad".

Pero he aludido a un segundo artículo. Carmen de Burgos publica en *La Esfera*, el 4 de noviembre de 1916 otro largo y elogiosísimo texto sobre su admirada actriz, en el que aclara algún punto oscuro del primero, pero que no se reeditó en *Confidencias de artistas*, probablemente por estar este volumen ya publicado o en prensa. En este segundo artículo comenta *Colombine* cuándo pudo contemplar la actividad teatral de la Bertini. Es más, en el texto evidencia una relación personal: "Es una mujer alegre, sonriente, que yo conocí cuando empezaba su carrera artística en Nápoles, donde se distinguía más por su belleza que por su arte". Sabemos que Carmen de Burgos estuvo en Nápoles en 1906, y relata parte de esa estancia en el volumen *Por Europa*, su libro de crónicas aparecido en 1907. Y allí es donde una jovencísima Bertini –ha nacido en 1888 y ha pasado su infancia en Nápoles– debutó en el teatro a los quince años de edad. Por tanto, en el año 1906 pudo Carmen conocerla perfectamente. Pero ya como actriz triunfa en el cine italiano en 1915, con *Assunta Spina*, y *La dama de las camelias*, ambas de ese mismo año. Y en el mismo artículo se nos dan datos de la relación entre la escritora y la actriz: "Hoy la Bertini trabaja incesantemente; la última carta suya que he recibido tiene algo de desaliento y deja ver en su rostro real algo de ese vencimiento de dolor que hay en esos retratos que me dedica con letra cuyos rasgos recuerdan los de Lydia Borelli, la otra bella mártir del dolor escénico". Es decir, la célebre protagonista de tragedias cinematográficas como *Ma l'amore mio non muore*, de 1913. E incluso, nos describe la emoción de la Bertini, en una sesión cinematográfica celebrada en Roma en beneficio de las víctimas de la guerra –recordemos que estamos situados en 1916–, a la que asiste la actriz, que parece "la representación del dolor nacional". Y ella, se emociona "después de contemplar en la sombra de la sala su rara duplicidad, su desdoblamiento, de verse como

ajena a sí misma..." Es decir, ese desdoblamiento, aquella "expansión de sí mismas" que señaló en el primer artículo, como uno de los motivos de la fascinación de las actrices de teatro hacia el arte nuevo que se les ofrecía.

Pero parece que aquel "multiplicarse", "desdoblarse" y proyectarse más allá de sí mismos fue también una atracción irresistible a la que sucumbieron no pocos escritores. El caso de Andrés Carranque de Ríos es especial, porque parece evidente que fue un actor profesional, a juzgar por su presencia en numerosos filmes de los años 20. Participó, por ejemplo, en la ya citada cinta *Al Hollivood madrileño* y esa actividad dentro de la industria cinematográfica, la evidenciará en 1936 en su novela *Cinematógrafo*. Pero sin la asiduidad de Carranque, en los repartos aparecen los nombres de Eduardo Zamacois, Mihura, Ricardo Baroja, en dos ocasiones, además de la inclusión de su nombre junto al de su hermano Pío Baroja, en la que creo primera versión cinematográfica barojiana: el *Zalacaín el aventurero*, de 1929. Porque no podemos olvidar que estamos en el contexto de las vanguardias.

La fascinación que ejerció el novísimo arte sobre los escritores vanguardistas es un hecho ya muy analizado por críticos solventes y no insisto sobre una bien conocida bibliografía. Pero sí deseo reseñar, por sus atinadas aportaciones informativas, el último trabajo que conozco dedicado al tema, de Domingo Ródenas de Moya (2009), donde se cita la serie de estudios o comentarios sobre el cine de los intelectuales españoles en torno a los años veinte. Aún es más reveladora la lista que aporta de novelas de análoga fecha, en las que el cine se ha incluido, episódicamente, en su argumento. Entre ellas destacan los ejemplos de Benjamín Jarnés: *Locura y muerte de nadie*, *Paula y Paulita*, *Escenas junto a la muerte* y, sobre todo, *Viviana y Merlín*, la fascinante novela de 1930, leída el año anterior en el Lyceum Club Femenino Español (Conte, 1994), sobre la que me detengo brevemente. En ella la maga Viviana –la gracia, la inspiración– disfrazada de juglaresa, se introduce en el castillo del rey Arturo para seducir a Merlín, símbolo de la inteligencia. Y allí organiza por arte de magia, en maravillosa acronía, una sesión cinematográfica en donde, sobre el "fondo de un amplio tapiz de color de plata" se proyectan, en claroscuro naturalmente, las aventuras de don Quijote y Sancho, ante el escándalo de los Caballeros de la Tabla Redonda. De la maravillosa escena tenemos incluso una interpretación pictórica: la ilustración de Lui-

sa Butler, que enriquece la cuarta edición de la obra, en 1936.

Pero pese al atractivo de estas intervenciones episódicas, la novela donde el cine es protagonista absoluto, la novela que se suele señalar como el primer ejemplo, es, naturalmente, *Cinelandia*, en 1923, de Ramón Gómez de la Serna. Y sin embargo, ya cinco años antes, el 21 de diciembre de 1918, la pionera Carmen de Burgos, su compañera en tantas empresas renovadoras, ha publicado la que entiendo que es la primera narración aparecida en España con el cine como temática general, más concretamente sobre una realización cinematográfica. Se trata de *La mejor film*, aparecida como número 155, de la popularísima colección La Novela Corta.

La mejor film es una narración de dieciséis páginas que, probablemente, no suscitó mayor interés que otras de la autora en la misma colección, y es en ese año de 1918, en plena vanguardia, un ejemplo pionero de cómo el cine se fundió con la literatura. Porque no podemos olvidar que *Colombine* ha vivido toda la vanguardia ramoniana que ella calificará, cinematográficamente, de charlotismo⁴.

No es únicamente el contexto cultural vivido y su propia curiosidad artística lo que llevó a *Colombine* a las páginas de su novísima novelita. Ya aludí en líneas anteriores al comienzo como actriz teatral de su hija María, en 1916, debutando en La Comedia el 27 de octubre. Pero la joven actriz contrae matrimonio en 1917 con el actor Guillermo Mancha, que ya ha actuado en el cine. Aparece, por ejemplo, en el reparto de *Un solo corazón*, en 1914, junto a María Guerrero y Díaz de Mendoza. Y al año siguiente de su matrimonio –el mismo de la publicación de *La mejor film*– ambos actúan en *Mefisto*, un film de aventuras en doce episodios. Ese mismo año, María Álvarez de Burgos aparece de nuevo, en lugar más destacado, en *Codicia*, otro serial de aventuras en catorce episodios. Luego, el matrimonio desaparece de las carteleras, ya que ambos marchan a Argentina con la compañía teatral de Ernesto Vilches. Pero, sin duda alguna, la incursión de María en el mundillo cinematográfico es resorte y ocasión suficientes para Carmen de Burgos, que puede entrar ella también en ese mundo, porque la investigación cuidadosa de los ambientes, sus causas y sus pormenores es pauta nunca traicionada por la autora en su quehacer narrativo y periodístico. Y como *La mejor film* plantea su levisimo argumento sobre las pe-

ripecias y desarrollo del rodaje de una película, la autora ficcionaliza esos pormenores, como es habitual en su muy documentada novelística, para trazarnos casi el reportaje, en paralelo a la ficción, de cómo se rodaba una película en España en 1918.

El argumento de la novela es algo casi inexistente: una compañía cinematográfica acude a un pueblecito cercano a Barcelona –ciudad donde se localiza la naciente industria cinematográfica española–, para filmar una película en exteriores. La primera parte de la narración nos da la situación del espacio –el pueblo– y se nos enumeran y califican los principales actores del grupo, en una descripción que aúna lo físico y lo psicológico. Se detallan los preparativos del primer día de rodaje y se señala la expectación de los habitantes de la localidad, muchos de los cuales van a intervenir como extras en el film. En el segundo apartado se describe ese primer día de rodaje, mientras se va señalando la empatía y atracción que va surgiendo entre Margarita, primera actriz, y Alfonso, el maduro galán de la compañía, antiguo tenor de ópera que ha perdido la voz, a los que une una auténtica vocación por el arte. Una tercera parte se dedica a la descripción de la función teatral, que, como entretenimiento, realiza la compañía en el teatro del pueblo. En el cuarto apartado aparece un nuevo personaje, un prestidigitador que se une a ellos y que da lugar a las consideraciones internas de Alfonso acerca del triste y posiblemente miserable futuro de un actor viviendo el fracaso de su vejez, mientras se ahonda la atracción que en él ejerce Margarita, y los celos que ambos suscitan en Dolores, traidora en el film y traidora en la vida real. Y en el último apartado se completa una acción que justifica el título de la novela, en la descripción del final de la filmación. La protagonista, es decir, Margarita, que ha sido raptada por unos apaches, logra huir de la cueva donde ha sido encerrada. A Alfonso, es decir, su amado en la ficción, le ha hecho creer Dolores, la traidora del film, que le es infiel. Y cuando la heroína corre a los brazos del que supone su salvador y su amante, éste, llevado de sus celos y según el guión, intenta matarla.

Pero en el monte cercano hay un pastor semisalvaje que en su ignorancia y vida en soledad no sabe siquiera de la existencia del cine. Y creyendo en peligro de muerte a esa "divina mujer", se abalanza sobre Alfonso y le mata con la faca que lleva en sus rústicas manos. Un precipitado

y abrupto final, directo, sin comentarios, pero donde se justifica el título de la novela. Porque Alfonso, que ha soñado siempre con un gesto sublime que inmortalice su arte, lo logra en ese momento final de amor y de muerte, en donde el gesto –arte– se transforma trágicamente en vida. Pero ese gesto se torna imperecedero –no así en la vida–, porque "en medio de su estupor, el operador, mecánicamente, había seguido impresionando sus placas". En resumen, toda la concepción de *Colombine* de un cine que, en su silencio, aspira a ser el reflejo fiel de la vida, como suprema aspiración.

Carmen de Burgos, coetánea a los escritores vanguardistas, pero perteneciente a una generación anterior, no es una teórica del cine. Ella se aproxima al nuevo arte con su mirada de periodista que refleja, testimonia y opina. Y va dándonos de él noticias sobre las que no se detendrían los escritores de la vanguardia. Por ejemplo, nos dirá irónicamente en un artículo de 1926 –"El beso precursor", en *Zigzag*, de Santiago de Chile–, que la "gazmoñería de algunos países" ha prohibido en la pantalla los besos cuya duración exceda de los segundos prescritos. Y de igual modo, en el desarrollo de *La mejor film* nos va dando el reflejo fiel del cine español que ha podido conocer desde dentro. Y lo hace a través de comentarios que son para nosotros datos que coinciden, por supuesto, con todas las fuentes informativas externas que podamos consultar. Pensemos en una serie de ellos.

Se nos dice que no existen aún en España ni estudios cinematográficos ni auténticas compañías, y así, cuando Alfonso llega al lugar elegido para el rodaje, en pleno campo, sale del automóvil:

entorpecido, sintiendo los efectos del cansancio de espíritu más aún que el cansancio de cuerpo. Él había deseado que llegase el momento de ir a impresionar al campo. Se creía que aquella falta de ambiente artístico se le debía a lo mediocre de la ciudad. A la pequeñez del estudio, aquel armazón de alambres y cristales en que se asaban de calor en medio de las decoraciones rebuscadas. Soñaba con la grandiosidad de las enormes cosas de Italia y de los Estados Unidos en las que las compañías tenían estabilidad, se les pagaba espléndidamente y había ancho campo para llegar a la celebridad y hacer obra de arte.

Pensaba que en el campo, en plena naturaleza, él podría sentir aquella impresión de otras veces, aquel escalofrío del

entusiasmo, aquel olvido de la propia personalidad para vivir una vida superior.

Cualquier cinéfilo podría atestiguar la autenticidad del dato: la producción cinematográfica española anterior a 1920 se caracterizó, como es sabido –frente a Italia, sobre todo– por sus mediocres medios en manos de empresas de corta duración, pese a lo relativamente numeroso de las mismas: la valenciana Films Cuesta (1909–1914), Films Barcelona, de 1906, Barcinografo, en 1914, Studio Films, de 1915, Royal Films, de 1916, y la, tal vez, de mayor pervivencia: Hispano Films, de 1906 a 1918. Frente a la precariedad de estas empresas, pensemos que el primer gran estudio de Hollywood data de 1915. E incluso antes, la industria cinematográfica italiana ha triunfado con sus colosales y espectaculares producciones, con el auge del cine épico –*La presa di Roma*, en 1905, *La caída de Troya*, en 1910, etc.– que contribuyó a transformar la naturaleza de la empresa cinematográfica en Francia y Estados Unidos, y en donde nacería el gran mito de la Bertini, que *Colombine* comenta en los artículos ya aludidos y en las páginas de *La mejor film*, como veremos.

En la narración de *Colombine*, se oponen esas compañías estables italianas y americanas, a la inestabilidad de las españolas y la falta de profesionalidad de sus componentes, para quienes el cine es aún un arte inferior al que se acude por necesidad:

Más que una compañía unida y ducha en su oficio, era un conjunto de gentes recogidas y mezcladas de un modo accidental. En su mayoría cómicos que carecían de contra-
ta por el momento. Artistas principiantes o medianías de tercer orden, actrices, actores dramáticos, galanes jóvenes, coristas y títeres de zarzuela y alguna artista de variedades o muchachita necesitada de ganar unas pesetas con su belleza.

Se une, incluso, a la compañía un imitador de animales, y los actores exclamarán en un momento del rodaje: “¡Si la cinematografía española tuviese dinero para mantener unida la compañía!”.

En la novela se dan, asimismo, curiosos detalles acerca del guión y del sistema de rodaje. Tal vez el más increíble era, según *Colombine*, el secreto en que se mantenía el desarrollo del guión, al que no tenían acceso los actores.

Alfonso, recordando la emoción sentida al encarnar a los héroes de las óperas que representó, piensa:

Aquel entusiasmo no podía tenerlo en el cinematógrafo. No le daban a leer el argumento. El director llevaba cuidadosamente guardado el cuadernito de papel de rayas azules encuadernado con hule. No se le leía más que la escena que debían hacer y no se podía familiarizar con el personaje. A veces, en lugar de empezar por la escena primera, para aprovechar un paisaje, se empezaba por la escena quince o la escena veinte.

–Usted hace un conde que saluda a la marquesa y le ofrece un ramo de flores. [...] Muchos de los actores se acercaban a pedir detalles de *su tipo*. Él sacaba el cuaderno y les marcaba la edad y la situación, pero sin dejar que trasluciese el secreto de la cinta. ¡Costaba tantos miles de pesetas! Había que evitar un plagio, una traición que hiciera inútil el trabajo. Así el director guardaba celosamente su argumento y consultaba las explicaciones que el autor había escrito con tinta azul, para detallar todos los movimientos, mientras que los letreros explicativos, que había de leer en público en la pantalla, estaban escritos con tinta roja.

Los autores parece que no representan personajes, sino *tipos*, y es que son realmente estereotipos. Alfonso hacía los “papeles nobles del virtuoso perseguido o del protector de inocentes que siempre necesita la película”, ironiza *Colombine*, y un mejicano hará el de consabido traidor. En la víspera de cada rodaje, el director les da unas escuetas instrucciones en un papel del tamaño de una tarjeta:

La orden no podía ser más lacónica. El bajo miró la que le pertenecía: “Señor Vidal. Escena 3.^a, presidiario. Escena 8.^a, sargento”.

Aquellas palabras, escritas con un lápiz borroso, les daban la norma del traje que habían de vestir. Todos aquellos trajes de disfraz los facilitaba la empresa, y los de época actual se los costeaban ellos. Era preciso tener cuidado de no exigir trajes caros a los pobres comparsas, que no podían costearlos con su mísero sueldo. Sanchiz, el mejicano, sostenía que el frac y la levita eran disfraces que tenía que dar la empresa. Los detalles de los vestidos se consultaban con el encargado del guardarropa.

Alfonso Vidal se quedó mirando la papeleta.

–¡Vístase usted de presidiario y de sargento sin saber cómo ni para qué! –murmuró–. Es una estupidez esto de no conocer la obra, ¿Cómo se va a estar en situación?

Pero, en realidad, el *tipo* y la *escena* sólo requerían el vestuario apropiado, que va unido a lo tópico del personaje: "Un papel de chicuelo que sorprende el secreto", dice de su intervención una de las primeras actrices. Y la otra declara: "Yo tengo que hacer la protagonista mala, la que vende al Marqués". Y como el tópico papel asignado va unido al no nuevo tópico vestuario, y éste no lo proporciona la empresa, una de las jóvenes exclama encantada: "–Yo seré la que se escapa en el automóvil... Mamá, mamá... es menester ver si tengo un jersey y una gorrita."

Pero tampoco ese vestuario, aunque lo ponga la empresa, se cuida demasiado. Alfonso se acerca al director y le hace una atinada observación:

–Nos han vestido con estos trajes de rayas de los presidiarios norteamericanos y el uniforme de los soldados que nos guardan es español...

El director le oía distraído.

–No se preocupe. Aquí es *tuto convencional*. Vamos a preparar la escena. Hay que espiar los primeros rayos de luz. Y hay que espiar esos primeros rayos del amanecer, porque el director "había aprendido aquella moda de los actores cinematográficos de Italia, que hacían los atardeceres con la luz del amanecer; una luz nueva, más limpia, más lavada..."

Si los actores no disponen de vestuario, cuando éste es contemporáneo, tampoco existe la figura del maquillador. Las actrices se maquillan donde pueden y con sus propias pinturas, de tal manera que en esa luz incierta del amanecer "la primera actriz se arreglaba el colorete a la luz de una linterna de bolsillo." Y surge una nueva alusión a Italia:

Aquello del maquillaje era un tormento. El director no está contento nunca del modo como se pintaban. Él había visto cómo se pintaban las italianas. La Borelli se teñía la mitad superior de las orejas, la barbilla y los agujeros de la nariz de rojo oscuro; los ojos, de negro, párpados y todo, y en las mejillas, aparecían chafarrinones azules sobre los pómulos, hacia las sienes, como una banda. Un rostro desfigurado, espantoso casi, que luego lucía mejor su belleza expresiva. ¡Y ellas que no se resignaban a prestarse a esa clase de maquillaje!

Se va siguiendo en la acción de la novela las peripecias del rodaje y se descubrirá el entusiasmo de la gente del

pueblo que acude al descampado para presenciarlo. Algunos de esos pueblerinos, además, han sido contratados como extras y visten el uniforme de presidiario que precisa el guión. Y todo marcha según lo acordado, en medio de las esperanzas de aquellos actores que han llegado al cine buscando una solución económica pero también un pedazo de gloria. Porque son los años de la aparición de los grandes mitos cinematográficos:

Todos se creían capaces para ser artistas de cinematógrafo cuando era quizás el arte más difícil. No había padre que tuviese un hijo memo, o con cara de idiota que no pensase que tenía un admirable Charlot.

Toda mujer se creía una Bertini sin revelar. La Bertini, más estatua que mujer, ejercía mayor influencia sexual sobre las mujeres que sobre los hombres. Eran las mujeres sus mayores apasionadas. Con frecuencia recibía la empresa cartas de damas españolas o americanas preguntando si por la afinidad del arte podrían darle la dirección de la Bertini. Cartas enamoradas que causaban risa y compasión. Deseaban con ansia saber dónde estaba y qué hacía la divina Francesca. ¡Tener un autógrafo suyo! Hasta alguna hablaba de realizar su fortuna e irse a vivir donde pudiera verla. ¡Verla o suicidarse!

Era aquella una cosa muy extraña y un triunfo que deslumbraba a todas las actrices. Su último contrato en Norte América le aseguraba dos millones por cinco años de trabajo. ¡Oh! ¡Ser una Bertini! ¡Ser un Charlot! Parecía el ideal supremo de los artistas ¿pero cómo lograrlo? Los artistas españoles no tenían fama en el cinematógrafo y sin embargo poseían un valor real. Alfonso culpaba de esto a la pobreza con que se hacían las cosas en España.

Recordemos unos datos y unas fechas, que coinciden con la cercana cronología de los textos de *Colombine*: Charlot, desde 1914 ya rueda en estudios americanos, donde ha adoptado el atuendo y la imagen que le harían famoso. Ha rodado en 1914 hasta treinta y cinco cortos. En torno a él se ha establecido una compañía estable, y en 1918 –fecha de la novelita de Carmen de Burgos– ha alcanzado fama mundial con dos auténticas obras maestras: *Vida de perro* y *Armas al hombre*.

En cuanto a la Bertini, ya he comentado antes cómo se convirtió en la gran diva del cine europeo y no insisto sobre ello.

Vuelvo a insistir en que *Colombine* no es una teórica del cine. En ella predomina la mirada inquisitiva y testimonial

de la periodista. Pero creo que en *La mejor film* ha ido más lejos y nos ha ofrecido en la corta narración un auténtico homenaje al cine mudo, al arte silenciado de los gestos. Y entiendo que Alfonso, su personaje, es el símbolo de ese homenaje: un actor que ha vivido su vocación en sus actuaciones como tenor de época, pero que tras la pérdida de una voz que le permitía fusionarse con sus personajes, debe buscar un nuevo arte donde hacer vivir su vocación. Un arte que no se sustente en la voz, en el sonido, un arte mudo, donde el gesto lo sea todo:

No se consagraba él a la cinematografía sólo por el deseo de ganar unas cuantas pesetas y pasar la mala temporada, como hacían los otros. Lo impulsaba a ella un anhelo, un deseo de arte, ardiente y hondamente sentido. Ya que su voz faltaba, aquel arte mudo podía inmortalizarlo. [...] La cinematografía era el arte naciente, el arte del porvenir. ¿Por qué no había él de mostrar su alma en sus gestos y hacer una creación que lo inmortalizase?

Triunfar en el silencio, sin el auxilio de la palabra y de la música, triunfar solo por el poder expresivo, por el gesto, era el triunfo que más podía satisfacer. Se explicaba por esto que artistas de fama dejaran el teatro para ponerse delante de la pantalla.

Y Alfonso ha buscado ese gesto una y otra vez. No le han dejado satisfecho anteriores actuaciones, porque en ellas, al contemplarse en la pantalla, sólo ha visto "el gesto convencional y amanerado que conmueve a las multitudes." No es el gesto que brota de la vida y la comunica. Pero cuando el cámara, atónito, sigue "impresionando placas" y graba el gesto auténtico de horror, asombro y muerte, que es auténtico, realidad y no ficción, Alfonso encuentra en ese último instante el gesto siempre buscado. Vida y ficción se fusionan, por eso, esa grabación es *La mejor film* nunca rodada. Un auténtico homenaje, repito, al cine mudo, de una escritora que parece enamorada del mismo, tal vez desde aquellas primitivas cintas que pudo contemplar en su Almería natal.

NOTAS

- 1 Un amplio y elogioso comentario de la película, antes de su escandaloso estreno, podemos leerlo en *La Esfera*, de 13 de noviembre de 1926. La ficha técnica de las películas rodadas en España durante el período que coincide con la biografía de *Colombine*, y que cito en el presente texto, puede consultarse en el catálogo de Pedro Gasca (1998) y en el volumen de Luis Enríquez Ruiz, con la colaboración de María Teresa Arteta (2004).
- 2 Amplia reseña de la obra y fotografías de la puesta en escena, aparecen en el número 30 (15 de junio de 1907) de la revista *El Arte del Teatro*.
- 3 Son datos cronológicos que proporciona José Luis Martínez Montalbán en un detalladísimo catálogo (2002).
- 4 En un artículo publicado en *Heraldo de Madrid*, recogido en *Libro Nuevo*, de Ramón Gómez de la Serna, Ma-

drid, 1920, pág. 213. Cit. a través de Concepción Núñez Rey (1989).

BIBLIOGRAFÍA

- Conte, Rafael (1994): *Introducción a Viviana y Merlín*, Madrid, Cátedra.
- Enríquez Ruiz, Luis y Arteta, M.ª Teresa (2004): *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Mensajero.
- Gasca, Pedro (1998): *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta.
- Martínez Montalbán, José Luis (2002): *La novela semanal cinematográfica*, Madrid, CSIC.
- Méndez Leite, Fernando (1965): *Historia del cine español*, Madrid, Rialp.
- Núñez Rey, Concepción (1989): *Introducción a La flor de la playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia.
- Ortega Campos, Ignacio (2005): *Crónica social del cine en Almería: 1896-1936*, Málaga, Unicaja.
- Ródenas Moya, Domingo (2009): *Travesías vanguardistas: Ensayo sobre la prosa de Arte Nuevo*, Madrid, Devenir.

Recibido: 14 de mayo de 2010

Aceptado: 7 de junio de 2010