

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat



Tesis doctoral

***EL IMAGINARIO DEL MUNDO FUTURO EN EL CINE
PRIMITIVO Y CLÁSICO***

(De lo universal al caso singular: El Prat de Llobregat)

Autora

Rosa María Delgado Leiva

Director

Dr. Román Gubern Garriga-Nogués

Barcelona, octubre 2007

AGRADECIMIENTOS

Desde aquí quiero agradecer la confianza depositada en este proyecto de tesis por mi tutor, el Catedrático en Comunicaciones Audiovisuales Román Gubern, quien desde el primer momento y a lo largo de estos años me ha guiado en esta difícil labor demostrando siempre un alto grado de entusiasmo y una paciencia infinita. Con entusiasmo asumió y sin vacilaciones, el riesgo que suponía coordinar una tesis doctoral, cuyo tratamiento metodológico dado, parecía poco convencional. A cambio de esta libertad que finalmente me fue otorgada por su voto de confianza, él interpuso como condicionante primario, el rigor y la seriedad que debe preceder a todo proyecto de investigación. El trabajo encomendado, para la instrucción previa y el seguimiento de la tesis misma, he de decir que ha tenido que ser, bajo su directriz, exhaustiva. Es por ello que, los pasos dados y los avances, parecían alargarse en el tiempo. Y es en este punto, donde mayor se ha visto reflejada la paciencia absoluta de mi tutor, pues a pesar de la larga espera, todo ello no le hicieron perder el final de un horizonte esperado.

En segundo lugar, quiero agradecer también la ayuda incondicional prestada y la disponibilidad que me ha ofertado en todo momento al ingeniero técnico industrial e historiador local (de El Prat de Llobregat) Josep Ferret Pujol. Su colaboración en la aportación de fuentes significativas en las que nos hemos apoyado para establecer muchas de las conexiones puente con el referente local, han sido esenciales en la complementación de esta tesis. Y en lo que respecta al capítulo dedicado a los inicios del cine en El Prat de Llobregat, sus consejos han sido fundamentales a la hora de contribuir al rigor que precisábamos otorgar a nuestras investigaciones.

Agradezco la inestimable ayuda y apoyo de mi marido y mis padres. A mi marido Pep por su tolerancia, en las muchas ocasiones en las que mi carácter se hacía austero, o su resistencia, por tener que escuchar mis largos discursos cuando a lo mejor no le apetecía, o su constancia, en la reserva siempre oculta en la que no veía el final y no me lo decía. Y a mis padres, Charo y Manuel, por confiar en mí, por hacerse cargo personalmente de tantas y tantas tareas familiares donde debía estar yo, por dar prioridad a este proyecto por encima de otros muchos aspectos de la vida y sobre todo por valorar y comprender el sentido de lo que significa un trabajo de investigación.

A todos los pratenses que de una manera u otra se han prestado a colaborar en esta tarea dedicándonos su tiempo; en especial a la familia Marimón, a Angel García, Teresa Batllori, Albert y Laia Ferret Buruaga, Xavier Recasens, Xavier G. Bringué, Susana Cabellos y Jaime Lecha. Así como también al personal que tan amablemente me ha atendido desde el Archivo Comarcal del Baix Llobregat, desde el Archivo Local de El Prat de Llobregat y desde el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de la misma localidad.

Y al resto de mis familiares próximos, a los profesores compañeros de trabajo, y a mis amigos en general que me han ido apoyando y dándome ánimos, a pesar de que alguno que otro llegase a pensar que había abandonado el proyecto a medio camino; nada más lejos, pues no hubo en esta larga trayectoria ni un solo momento de duda por mi parte.

*A mis hijos Carlota y Josep,
por saber crecer con este proyecto*

INDICE

INTRODUCCIÓN

1. MARCO INTRODUCTORIO:

I.- ORIENTACIONES DE FUTURO DESDE LA FINALIDAD UTÓPICA

I. I. El objetivo utópico o las aspiraciones de la imaginación

I. II. Algunas de las principales manifestaciones de la trayectoria utópica: de “La República” de Platón a “Una Utopía Moderna” de H. G. Wells

I. II. I. Orientaciones de futuro resultantes de la finalidad utópica

2. MARCO CONTEXTUAL UNIVERSAL:

II.- EXPLORACIÓN DEL GLOBO TERRESTRE: LOS LUGARES ESCOGIDOS Y LA REVOLUCIÓN DE LAS IMÁGENES

II. I. El inventario del planeta

II. II. Del contacto místico al contacto científico

II. III. Proyecto “Globe Élisée Reclus”

III.- LA INTERPRETACIÓN DEL COSMOS Y LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO VISIBLE

III. I. CATEGORÍA A: Conquista del espacio en “vertical”

III. I. I. Acercamiento físico al Cosmos: La conquista del espacio aéreo

III. I. II. Predicciones cósmicas de algunos pensadores

III. I. III. El viajero espacial, los mundos imaginarios y las historias verosímiles

III. I. IV. La fotografía y el “ojo instrumentalizado”

III. II. CATEGORÍA B: Las imágenes en movimiento, un nuevo logro en la reproducción de la naturaleza

3. MARCO CONTEXTUAL DE REFERENCIA LOCAL:

IV.- APROXIMACIÓN A LA LLEGADA DEL CINE Y ACOGIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT

IV. I. Llegada del cine a la Península Ibérica, Cataluña y Barcelona

3. 1. CORPUS OBJETO DE ESTUDIO DE REFERENCIA LOCAL:

IV. II. La llegada del cine a El Prat de Llobregat y sus inicios (1907-1936).

Preámbulo

IV. II. I. Algunas anotaciones de carácter preliminar (1897-1900)

IV. I. II. La llegada del cine a El Prat (1900- 1910)

IV. II. III. El cine en El Prat durante la década de los diez (1910-1920)

IV. I. IV. El cine en El Prat durante los años veinte (1921-1930)

IV. II. V. El cine en El Prat durante la República (1931-1936)

IV. II. VI. El “maquinista” de “La Moderna”: Pere Batllori Mata

4. CORPUS OBJETO DE ESTUDIO DE REFERENCIA FÍLMICA UNIVERSAL:

Presentación y planteamiento de la hipótesis

V.- LA CONQUISTA DEL COSMOS SE PROYECTA EN EL PRIMITIVO CELULOIDE.

V. I. Méliès y “La Luna a un metro”

V. II. El “Viaje a la Luna” de Méliès

V. II. I. Antecedentes del “Viaje a la Luna” de Méliès

V. II. II. Elementos emergentes del “Viaje a la Luna” de Méliès

V. II. II. I. De las azafatas de “Viaje a la Luna” a “Friede”, un modelo ejemplar en España

V. II. II. II. Protocolo y viaje espacial en la ficción fílmica: “Aelita, Reina de Marte”, “Una Mujer en la Luna” y “La Vida Futura”

V. II. II. III. “Armas de guerra” que viajan al espacio, algo más que una ficción

V. II. II. IV. El paraguas, un arma de protección y desarrollo con destino a la Luna

V. II. II. V. Espacios subterráneos en la ficción fílmica: de Fritz Lang, Protazanov, Menzies y Wells

V. III. Un documento fílmico del Cosmos: El “Eclipse de Sol” de Segundo de Chomón

V. IV. La excitación de los astros: el eclipse subjetivo de Méliès

VI.- LA ELECTRICIDAD, PORTADORA DE LA MODERNIDAD EN EL CELULOIDE

VI. I. Introducción a los orígenes y establecimiento de la nueva fuente de energía en la sociedad

VI. I. I. Introducción de la electrificación en Cataluña

VI. I. II. La electricidad en el uso doméstico

VI. II. La electricidad como fuente de energía cinematográfica

VI. II. I. Los poderes de la electricidad vistos desde la ficción fílmica

VI. II. II. Contrastes de las distintas “expectativas de futuro” creadas entorno a la electricidad y las máquinas, en su relación cinéfila con el pensamiento utópico y científico

VI. III. “El Hotel Eléctrico” de Segundo de Chomón

VI. III. I. Antecedentes de “El Hotel Eléctrico” de Chomón: hoteles encantados y cenas eléctricas

VI. III. I. I. “The Haunted Hotel” de Stuard Blackton, un antecedente

VI. III. I. II. La electricidad en el uso doméstico es un “performance”

VI. III. II. Elementos emergentes en “El Hotel Eléctrico”

VI. III. II. I. Las Arts & Crafts frente a la estética de la máquina: un papel pintado frente a un objeto eléctrico

VI. III. II. I. I. Visiones y enfrentamientos sobre el futuro tecnológico de la ficción cinematográfica: en Everytown, Metrópolis...

VI. III. II. II. El edificio hotel: un mito utópico, un síntoma de la modernidad y un hábitat del porvenir

VI. III. II. II. I. Del hotel a la vivienda social y su proyección en las propuestas del Movimiento Moderno: La vivienda mínima de Buster Keaton y Eddie Cline

VI. III. II. II. II. Habitáculos del porvenir y ciudades ideales dentro y fuera de la ficción fílmica

VI. III. II. III. La comunicación individuos-máquinas y los entornos domóticos: hacia el hombre sintético

VI. III. II. IV. Automatismo y artefactos eléctricos: Máquinas inferiores muy sofisticadas

VI. III. III. La herencia cinematográfica de “El Hotel Eléctrico”: la domotización del hogar y la animación mecánica como pretexto fílmico

VI. III. III. I. Comicidad como producto de la domotización del hogar en “La Casa Eléctrica”

VI. III. III. II. El binomio de la “animación” y “mecanización” cinematográfico: Charles Bowers

VI. III. III. III. Síndrome de la modernidad: ocio, diseño y automatismos domóticos en “El Guateque”

5. CORPUS OBJETO DE ESTUDIO DE REFERENCIA FÍLMICA LOCAL EN RELACIÓN A LA REFERENCIA UNIVERSAL:

VII.- UN EJERCICIO DE ANIMACIÓN SOBRE LA VIDA FUTURA DESDE EL PRAT DE LLOBREGAT: “PERAUSTRIA 2004”

VII. I. Contrastes entre el imaginario con visiones de futuro de la perspectiva cinematográfica universal y el de “Peraustrinia 2004” (1990)

6. CONCLUSIONES:

“ORIENTACIONES DE FUTURO DESDE EL OBJETIVO CINEMATográfico PRIMITIVO Y CLÁSICO. DESCRIPCIÓN DEL MODELO ARQUETIPO”

“INCONSCIENTE COLECTIVO Y TRANSFERENCIA DE LAS IDEAS: EN EL UMBRAL DE LA MEMORIA EXTERNA”

“TRANSFER”, UN ENSAYO CREATIVO (en anexos)

7. BIBLIOGRAFÍA

8. ANEXOS:

Capítulo I: Tabla de las siete utopías

Capítulo IV. I: Filmografía exhibida en El Prat de Llobregat (1910-1936)

Entrevista al Sr. Fermí Marimón (10- 10-2005)

Copias de la documentación original referidas en la investigación

Conclusiones: Catálogo y documento videográfico de la exposición “TRANSFER” (del 2 al 25 junio 2006)

INTRODUCCIÓN

No cabe duda, de que uno de los mayores esfuerzos que podamos demandar del pensamiento humano, bien puede ser el de imaginarse un mundo más avanzado a su tiempo, situándose en un espacio y momento futuro que todavía no existe, con los únicos referentes del presente y de un pasado histórico registrado. La creación de un pensamiento tal, supone el viaje mental desde un contexto actual, y por tanto ya creado, hacia un contexto del porvenir, que ha de ser recreado en la imaginación. En dicho contexto ilusorio, conjugan todas las vertientes que constituyen la filosofía de la creación humana: ciencia, arte, diseño..., cultura y sociedad. Y lo mismo podemos decir, respecto a cada uno de los “contextos actuales” de los que se parte: hablamos de “la vida en su contemporaneidad” y de “la otra vida futurizada en su representatividad”.

En esa otra vida futura imaginada, los componentes contextuales ideados, se enlazan conceptualmente y estéticamente de forma especial cuando son representados en el medio cinematográfico, reconociéndose como “cine de futuro”, que se suele encasillar dentro del cine de ciencia ficción. Ahora bien, dicho reconocimiento de la “forma especial” concebida en lo conceptual y en lo estético de lo recreado, proviene en primer lugar del propio medio de representación: un modelo concreto de expresión basado en la ilusión espacial tridimensional estructurada en un ritmo temporal, y en consecuencia, de un modelo concreto de percibir, que es en un principio visual y mudo, pasando más tarde a ser audiovisual; y en segundo lugar, la “forma especial” vendría dada por el propio contenido de lo “futurizado”, en cuyo proceso creativo generalmente intervienen muchas personas, no siendo así en el cine primitivo donde sólo intervenía un solo individuo, o a lo sumo unos pocos.

En esta tesis nos proponemos investigar fundamentalmente cómo se proyectó la vida futura desde la perspectiva cinematográfica en sus orígenes. Encontrándonos ya en el S.XXI, resulta de enorme curiosidad para todos poder comprobar cuanto o qué del contexto futurista imaginado en el cine clásico forma parte de una realidad actualizada fuera de la fantasía. Ya que aunque lo “futurizado” no tiene por qué corresponderse con lo que pudiera ser “predecible”, pues no es necesario que exista dicha intención en el acto creativo, tales transferencias anticipatorias son dignas de analizar. Así como también, es importante, investigar si aquello que se reflejó en las pantallas como una ilusión o especulación del mañana, provino de otro imaginario anteriormente representado, o bien si acabó influyendo en otras ficciones futuras. Tales relaciones son, las que pretendemos descubrir y son las que en un principio originaron la idea básica del tema a tratar en esta tesis.

Consideramos que debíamos centrar la investigación plenamente sobre el estudio de cómo se empieza a gestar durante los primeros años del cine un contexto imaginario futurista. Al tratarse de un cine primitivo, nos referiremos dentro de este período más adecuadamente a un “cine con visiones de futuro” y no a un “cine futurista”. Del mismo modo que, debemos tener en cuenta que el nuevo medio de expresión, como arte naciente, está generándose a sí mismo, experimentando y buscando su propio lenguaje. Todo ello significa que debemos ocuparnos muy especialmente del contexto histórico presente y también antecedente al momento en el que acontece el nacimiento del cine, si queremos averiguar con rigor cuales fueron los gérmenes emergentes de la vida futura imaginada desde su génesis, para posteriormente valorar si estos lograron generar un modelo arquetipo con capacidad de sobrevenir en un “cine de futuro” o en el propio entorno sociocultural.

Es por ello que si nos remitiríamos para estudiar el origen de la arquitectura y de las artes figurativas, a la época de los primeros “pronósticos” cuando el hombre deja de ser nómada y se asienta en un campo agrícola a la espera de la cosecha, nosotros para investigar de qué

manera se visualiza el futuro en la imagen cinematográfica, debemos partir de la atenta observación y conocimiento del contexto sociocultural en el cual se origina el nacimiento mismo del cine. Para ello será preciso recular brevemente en el pasado histórico, de manera que nos podamos situar con mayor firmeza sobre el presente que se corresponda al análisis fílmico.

Por otro lado, se hacía necesario conocer cuáles eran las líneas de investigación que deberíamos seguir en referencia a las orientaciones de futuro que se desprenden desde la trayectoria utópica literaria anterior y contemporánea al nacimiento del cine. Cuales eran los objetivos marcados por el hombre y sus aspiraciones imaginadas desde la perspectiva utópica global, en su intención de alcanzar una vida mejor que la de cada uno de los presentes desde el cual se formula, porque en dicha intención, como denominador común se descubre, al mismo tiempo, la visión de una vida futura. Y como contrapartida a esta óptica generalizada y atemporal en el conjunto de lo utópico, aunque ilusoria en sus manifestaciones, pero que ante todo debe enmarcarse como universal y colectiva, nos resultaba del todo valioso implicarnos a lo largo de nuestras investigaciones paralelamente con un referente local, que nos aproximara frente al elemento “impropio” de lo utópico, al mundo de lo particular, al elemento “propio” en sí mismo. El lugar escogido para establecer dichos puentes contextuales concretos y particulares a los cuales nos iremos remitiendo o bien iremos investigando, ha sido la localidad de El Prat de Llobregat, que es a la que pertenezco, único motivo “a priori”, como más adelante explicamos, de dicha elección.

Sobre el cómo finalmente ha sido formulada esta tesis, es lo que nos dispondremos a explicar a continuación.

1. Objetivos generales y objetivos concretos:

A la hora de abordar el presente estudio y llegar a un conocimiento significativo sobre la visión de la vida futura recogida en el cine primitivo (y clásico), tal y como ya se ha explicado, nos propusimos algunos objetivos generales y otros más concretos, los cuales deberíamos de estudiar prioritariamente y que se corresponden con los siguientes:

a.) Objetivos generales:

- Conocer cuales son las finalidades utópicas principales, desprendidas de las líneas discutidas y señaladas a lo largo de la trayectoria utópica en su denominador común.
- Conocer y describir el modelo concebido, si es que finalmente nos resulta como tal, del imaginario con visiones de futuro representado en el cine de los primeros tiempos.
- Valorar si dicho “modelo” o “premodelo” llega a constituirse en el punto de partida como fuente de inspiración y con capacidad suficiente como para ser absorbido por el imaginario futurista de la cinematografía posterior.
- Demostrar la capacidad de sobrevenir, de los elementos emergentes del “modelo” generado en la ficción fílmica, en el contexto sociocultural de un lugar histórico contemporáneo o de otro tiempo.

- Valorar si este modelo pudo quedar arquetipado en la memoria colectiva a través del medio cinematográfico, y si así es, cual es su grado de perdurabilidad o de susceptibilidad a sufrir variaciones o cambios en sus interrelaciones con el entorno sociocultural.
- Y en última instancia, con todo ello, nos propusimos conocer cuales o como son las orientaciones de futuro desprendidas del medio cinematográfico en sus orígenes, del mismo modo que anteriormente habíamos definido desde el objetivo utópico.

b.) Objetivos concretos:

- Acotar los objetivos utópicos en su relación con el contexto histórico determinado por las vertientes principales de la filosofía de la creación humana (ciencia, arte, sociedad).
- Situarnos sobre el momento histórico contemporáneo al nacimiento del cine y conocer el contexto circunstancial en el que devino su aparición, para valorar así la propia repercusión social del nuevo medio de representación y sobre todo para tener en cuenta cuales son las características de los fundamentos que conforman los cimientos del cine primitivo, continuados o no en el cine clásico.
- Conocer que tipo de relaciones existen entre el contexto histórico (cultural, diseño, arquitectura..., y sociedad) y la creación fílmica con visiones de futuro en los dos sentidos de la dimensión temporal:
 - Relación del pasado histórico contextual y también contemporáneo con el ejemplo fílmico analizado desde su presente (antecedentes).
 - Relación entre el film analizado desde su presente con el futuro histórico contextual (influencias).
 - Establecer las relaciones y conexiones puente que sean oportunas entre los gérmenes emergentes del film analizado y el referente local (El Prat de Llobregat).
- Conocer cuales son, y de qué tipo, las relaciones más estrechas que se originan entre los propios ejemplos fílmicos analizados y otros comentados desde cualquiera de sus características inherentes que nos puedan resultar relevantes.
 - Relaciones entre el film estudiado y otros films anteriores o contemporáneos.
 - Relaciones entre el film estudiado y otros films posteriores.

- Comparar el modelo generado sobre el imaginario con visiones de futuro que resulte emergente en el cine primitivo y probablemente arquetipado en la memoria colectiva a través del medio cinematográfico de los primeros tiempos, con el modelo imaginario proyectado en un film perteneciente al lugar referencial escogido al cabo de varias décadas con objeto de comprobar (y demostrar) la capacidad de supervivencia o alteraciones de sus componentes originales; situándonos ya, frente a lo impropio, en la perspectiva propia, cercana a lo particular.

2. Trabajo previo:

Siguiendo las orientaciones proporcionadas por mi tutor, para poder definir unos criterios de trabajo conformes a la temática que me proponía investigar y con objeto de estructurar un índice que pudiera adaptarse a ello adecuadamente, era preciso en primer lugar adquirir una visión generalizada sobre los contenidos cognoscitivos que necesariamente interferirían como marco introductorio, globalizador o bien transversal. Así pues, las materias estipuladas como preferentes a tener en cuenta, y entorno a las cuales la consulta y el estudio del trabajo previo debía organizarse, fueron las siguientes:

- a.) La trayectoria utópica literaria como marco troncal introductorio.
- b.) La ciencia ficción como marco troncal globalizador o integrador de un género filmográfico.
- c.) Las tres principales vertientes de la filosofía de la creación (arte, ciencia y sociedad) como marco introductorio y transversal.

Y dicho trabajo previo en referencia a los puntos arriba citados consistió en:

- a.) Búsqueda, lectura y recensión de numerosos textos utópicos desde Platón hasta algunas de las principales utopías posteriores al nacimiento del cine pertenecientes al S. XX. Como resultado se establecen los criterios de selección de las utopías a contrastar:
 - Concreción del período desde “La República” de Platón hasta “Una utopía moderna” de H. G. Wells, puesto que nuestra investigación se centraba en el cine de los primeros tiempos.
 - Selección dentro del período señalado, de aquellas utopías que se identifiquen más con unos patrones de acuerdo a unos denominadores comunes y que recojan en el imaginario concebido una mayor amplitud en su contenido contextual (arquitectura, diseño, ciencia, cultura y sociedad), de manera que podamos detectar cuales son los parámetros que el ser humano tiene en cuenta a la hora de construir una utopía y por tanto cuales son las finalidades utópicas que se propone alcanzar.

En un primer momento en el que debía proceder a la búsqueda y al conocimiento de los textos fundamentales de la trayectoria utópica y su tipología, recurrí al ensayo

crítico de María Luisa Berneri, “A través de las utopías”¹, cuyo trabajo de recopilación y clasificación en orden cronológico por períodos que van desde la “antigüedad” hasta las “utopías modernas del S. XX”, pasando por las “utopías del renacimiento”, “de la revolución inglesa”, “de la ilustración”, y las “del Siglo XIX”, me sirvió de gran ayuda para obtener una visión generalizada que me permitiera ordenar y preparar el terreno del asunto a tratar.

Puede consultarse el apartado que dedica a la bibliografía (págs. 350-363), donde se incluye toda una relación de textos utópicos pertenecientes a las distintas etapas, atendiendo principalmente a la definición que Bernini nos traslada de la Enciclopedia Británica, en aplicación a la “Utopía” de Moro, según la cual *“una utopía es <<una república ideal cuyos habitantes llevan una existencia perfecta>>...La república ideal puede hallarse en una isla o continente imaginario, en algún planeta distante, en el pasado o en el futuro”* (pág. 350). No obstante, la autora hace un repaso al tipo de dificultades con las que se encuentra a la hora de proceder a una clasificación que se ajuste a la definición del término, puesto que por utopía también se ha entendido cualquier *“<<concepción imaginaria del gobierno>> (Dictionnaire de la langue française). Esta definición –adoptada con menos frecuencia que la anterior- sería más aplicable a los textos que describen constituciones ideales...”* (pág. 351). La autora también incluye en su bibliografía aquellos textos que considera precursores y algunos otros que no habiendo sido tildados por el término utópico, se acercan a estos porque en ellos *“se encuentran muchas descripciones de sociedades ideales. La ajustada definición de George Atkinson sobre el viaje imaginario, o <<viaje extraordinario>>, muestra la estrecha relación existente entre este género y el utópico: <<el viaje extraordinario -dice- es una historia ficticia que el autor presenta como relato verdadero de la travesía realizada por uno o más europeos hacia un país real pero poco conocido; relato que se acompaña de la descripción de la venturosa sociedad allí existente y con la narración del regreso de los viajeros a Europa>>”* (pág. 352-353).

Una obra también fundamental para obtener una visión general de la crítica sobre la literatura utópica y que Bernini nos recomienda, por adoptar una actitud *“menos partidista”* (que otras obras analizadas desde la visión marxista) y por ofrecer *“interesantes apreciaciones”*, es *“The Story of Utopias”*² de Lewis Mumford.

También han sido de gran apoyo, todas las reflexiones aportadas por los autores en las introducciones realizadas a cada una de las utopías referidas. En el apartado bibliográfico que presentamos al final de la tesis, incluimos todos los textos utópicos que se han trabajado en esta investigación, junto con los siete ejemplos utópicos que hemos seleccionado específicamente para profundizar en su modelo contextual ideado. Este se ha dejado desglosado, atendiendo a las diversas vertientes culturales, sociales, políticas..., en unas tablas que pueden consultarse en el anexo correspondiente al capítulo I.

¹Berneri, María Luisa. “A Través de las Utopías” (ensayo crítico).Proyección. Buenos Aires, 1975.

² Mumford, Lewis. “The Story of Utopias”. Nueva York, 1922.

b.) Consulta y lectura de algunos textos básicos sobre la historia de la ciencia ficción literaria, sobre la ciencia ficción fílmica y selección de aquella filmografía dentro de la ciencia ficción que podía entenderse como cine con visiones de futuro o cine futurista.

- Lectura y recensión de algunas obras sobre la historia de ciencia ficción literaria o general.

En este punto ha sido una referencia constante tanto en la etapa de preparación del episodio introductorio como a lo largo de prácticamente toda la tesis y de manera transversal, la *“Historia de la Ciencia Ficción”*³, escrita por el sueco Sam J. Lundwall (ingeniero, escritor de novelas y cuentos de ciencia ficción, realizador, productor televisivo y cinematográfico...). El tratamiento básico pero tan acertado dado por este autor en su historia de la ciencia ficción, a pesar de la distancia temporal en la cual fue escrita (años setenta), me ha proporcionado las herramientas necesarias y totalmente útiles para el abordaje de nuestra investigación. Es por ello que considero a esta obra, puede que desconocida, un clásico elemental potencialmente actualizable frente a los acumulados intentos por definir el propio concepto de ciencia ficción de escritores contemporáneos, como podrá valorarse en el capítulo III que dedicamos a este asunto. En una obra recientemente publicada posteriormente a nuestra investigación, *“No pasarán. Las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg”* de Carlos A. Scolari, aunque se centra en el estudio del elemento extraterrestre, merece la pena destacar su capítulo introductorio dedicado a los cimientos de la ciencia ficción⁴. Scolari asume directamente que el problema generado entorno a la acotación del género y al límite de sus fronteras respecto a otros géneros, forma parte de la propia definición del término, al resaltar de la ciencia ficción que *“siempre ha sido un género literario transversal: el policial, el horror, el western y la comedia han sido reelaborados sin mayores prejuicios dentro de su particular universo tecno-fantástico. Ella ha fagocitado permanentemente todos los géneros narrativos para proponerlos en clave tecnológica o futurista; en este sentido, la ciencia ficción se presenta como un contenedor muy flexible y abierto a las otras narraciones que pueblan la cultura de masas”* (o. c., pág. 23). Para obtener una visión general y específica sobre los orígenes y la conformación de los géneros cinematográficos es muy recomendable la obra de Angel Luís Hueso Montón, *“Los géneros cinematográficos”*⁵. Otra obra que nos ha resultado bastante útil ha sido *“La ciencia ficción enciclopedia ilustrada”* de John Clute⁶, donde se recogen por décadas a lo largo de la historia los contenidos básicos

³ J. Lundwall, Sam. *“Historia de la ciencia ficción”*. Nueva Dimensión. Ediciones Dronte. Barcelona, 1976.

⁴ Scolari, Carlos A. *“No pasarán. Las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg”*. Voces/Ensayos. Madrid, 2005. Sobre J. Verne y H. G. Wells, Scolari reafirma, coincidiendo con otros investigadores, que ambos habrían sido los padres fundadores del género cuya verdadera conformación llegaría a finales del siglo XIX; sobre las revistas pulp, o el subgénero de la space-opera (que según Sadoul, nos traslada Scolari, el término en sus orígenes vino del “melodrama espacial”, aunque nos recoge también que Scholes y Rabkin, sostienen que el término *“surgió basándose en el de <<ópera de caballos>>”*, es decir de la *“horse-opera”* -o. c., pág. 24 -). Sobre el mismo tema, puede consultarse también la reciente publicación: González, José Manuel, González Francisco Javier, Santos Fierro. *“Vinieron del espacio. Alienígenas de cine”*. Arkadin Ediciones, Madrid, 2005.

⁵ Hueso Montón, Angel Luís. *“Los géneros cinematográficos”*. Mensajero, Burgos, 1983/ *“Historia de los géneros cinematográficos”*. Valladolid, 1976.

⁶ Clute, John. *“La ciencia ficción enciclopedia ilustrada”*. Ediciones B. España, 1996.

que en imágenes visuales y literarios sobre la ciencia ficción (revistas ilustradas, tarjetas postales, novelas...) fueron apareciendo en la sociedad de forma simultánea.

- Lectura y recensión de algunas obras de texto sobre la historia de la ciencia ficción fílmica.

Algunas de las fuentes principales consultadas que me han ayudado como guía o a obtener una visión generalizada antes de inmiscuirme en lo concreto, han sido entre otras, los monográficos de la revista de cine *Nosferatu*⁷ número 34/35, dedicado a la ciencia ficción europea y el número 14/15 centrada en la época más prolífera, la americana de los años 50, donde se incluyen numerosos artículos de importantes personalidades que han investigado sobre este género cinematográfico, como son Carlos Losilla, José María Latorre, Vicente Sánchez Biosca, Ramón Freixas y Joan Bassa, Jordi Costa...; la obra "*Ciencia, Cine e Historia. De Méliès a 2001*"⁸ del profesor de Historia de la Ciencia en la Universidad Autónoma de Madrid, Alberto Elena; "*El cine de ciencia ficción*"⁹ de Joan Bassa y Ramón Freixas; "*Rumbo al infinito. Las 50 películas fundamentales del cine de Ciencia-Ficción*"¹⁰ de Pablo Herranz; y adentrándonos ya en las primeras décadas del cine, muy especialmente la obra de Jordi Costa "*Hay algo ahí afuera. Una historia del cine de Ciencia-Ficción Vol. 1 (1895-1959). De la Tierra a la MetaLuna*"¹¹, quien analiza en un ensayo crítico este período apoyándose en la filmografía que aporta Phil Hardy en "*The Aurum Film Encyclopedia. Science Fiction*"¹², la cual también aquí nos ha resultado ser indispensable como instrumento primario en el punto de partida y a lo largo de la tesis. Otra publicación más reciente que puede resultar de interés es "*El cine de ciencia ficción*"¹³ de J. P. Telotte, que está más dirigido o especializado en la trayectoria de la filmografía americana del género. Uno de los trabajos de investigación más relevantes de los últimos tiempos que nos desvela las trampas que se esconden tras las falsas apariencias de la física cuando esta intenta inmiscuirse en la cinematografía de la ciencia ficción, es sin duda el recogido en la obra "*De King Kong a Einstein. La física en la ciencia ficción*"¹⁴, por los profesores de Física e Ingeniería Nuclear de la Universidad Politécnica de Cataluña, Manuel Moreno Lupiáñez y Jordi José Pont, miembros también de la Sociedad Española de Astronomía (SEA), que desde aquí

⁷ "*Nosferatu*", nº 14/15: "*Ciencia Ficción USA, años 50*". Patronato Municipal de Cultura, Donostia. Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.

⁸ "*Nosferatu*", nº 34/35: "*Ciencia Ficción Europea*". Donostia Cultura, enero 2001.

⁹ Elena, Alberto. "*Ciencia, Cine e Historia. De Méliès a 2001*". Alianza Editorial. Madrid, 2002.

¹⁰ Freixas, Ramón. Bassa, Joan. "*El cine de ciencia ficción*". Paidós Studio, Barcelona, 1997.

¹¹ Herranz, Pablo. "*Rumbo al infinito. Las 50 películas fundamentales del cine de Ciencia-Ficción*". Midons. Valencia, 1998.

¹² Costa, Jordi. "*Hay algo ahí afuera. Una historia del cine de Ciencia-Ficción (1895-1959). De la Tierra a la Metaluna*". Ediciones Glénat. España, 1997.

¹³ Hardy, Phil. "*The Aurum Film Encyclopedia. Science Fiction*". Aurum Press, London, 1995.

¹⁴ Telotte, J. P. "*El cine de ciencia ficción*". Cambridge University Press. Madrid, 2002.

¹⁵ Moreno Lupiáñez, Manuel y Pont, Jordi José. "*De King Kong a Einstein. La física en la ciencia ficción*". Ediciones UPC, Barcelona, 1999 (2002, 2ª edición).

recomendamos. Otra obra que nos ha aportado importante información para el apartado introductorio del capítulo III ha sido “*La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*”¹⁵ de Pablo Francescutti, uno de los insólitos ensayos últimos que más se acercan al tema tratado en esta tesis, aunque para nuestra fortuna, este estudio no se centra en el cine de las primeras décadas, del cual prácticamente pasa de largo.

- Búsqueda y selección de la filmografía que, dentro de la ciencia ficción atendiendo preferentemente a las primeras décadas, recogen una visión sobre la vida futura.

Como anteriormente expresábamos, en esta fase previa nos hemos ayudado de la obra recopilatoria de films de ciencia ficción elaborada por Phil Hardy en “*The Aurum Film Encyclopedia. Science Fiction*” la cual ha constituido la fuente principal para guiarme durante el proceso de selección y contrastación entre films a lo largo de la tesis.

- Antes de proceder a cualquier tipo de decisión pertinente a las limitaciones del campo en el cual debía centrar la investigación, era necesario obtener una visión generalizada, a través ya no de la lectura, sino del propio análisis interpretativo de lo percibido. Así pues, y por último, dentro de la fase previa procedí al visionado, y anotaciones de lo observado en unas fichas, de las principales películas que fueron seleccionadas, así como también de otras posteriores y contemporáneas que iban apareciendo en el mercado.

3.) Metodología de trabajo:

En la tesis que presentamos, se han seguido principalmente varias líneas de investigación paralelas con objeto de contrastarlas, conjugarlas, descubrir y finalmente definir lo conclusivo. Partir de un modelo interpretativo basado en el pensamiento lateral y divergente, para luego ser puesto en común, nos permitía encontrar los puntos de convergencia, aquello que era coincidente, de manera que pudiésemos valorar la magnitud de las interrelaciones creadas.

Aclararemos primeramente que, para dirigirnos a lo que comúnmente se entiende por “realidad”, cuando hablemos del entorno contextual que no pertenece a la ficción, nosotros utilizaremos términos como “contexto sociocultural”, “entorno sociocultural”..., o en algunos casos “fuera de la ficción”; ya que cualquier ficción u obra artística en general formaría parte también de una realidad. Del mismo modo que un cuadro pictórico donde se representa a un paisaje claramente identificado como tal, y no sea por tanto abstracto, lo correcto es referirse a él como cuadro figurativo, y no como cuadro realista, puesto que una obra abstracta también es real¹⁶.

¹⁵ Francescutti, Pablo. “*La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*”. Cátedra, Signo e Imagen. Madrid, 2002.

¹⁶ Es este un aspecto sobre el cual varios de mis profesores, incluido mi tutor, a lo largo de mi faceta estudiantil, siempre me han recalado. Así pues, siguiendo sus consejos, intentaremos no errar en dicha cuestión.

La metodología que se ha seguido se basa en:

- Un procedimiento de actuación, que parte de la divergencia y lateralidad en busca de los puntos de convergencia donde unos respecto a los otros puedan verse reflejados como homónimos, el cual puede sintetizarse en el orden siguiente: 1º Instruirnos, 2º Concretar, 3º Contrastar, 4º Descubrir y 5º Definir.
- Pasamos por dos fases de un proceso que en su conjunto es reversible: El primer y segundo punto siguen un modelo que parte de la visión general, en cuanto a lo instruido, con objeto de determinar el asunto particular que será objeto de estudio. Y el tercer, cuarto y quinto punto, se recogen en el análisis descriptivo y comparativo de los ejemplos concretados para ser interpretados, desde la ejemplificación, con objeto de intentar definir unas directrices generales que puedan ser conclusivas.
- Se ha escogido, en cuanto a temáticas a conjugar en paralelo, una metodología transdisciplinar. Puestas distintas disciplinas en comunión, una frente a otra, nos permitía obtener unos resultados menos predecibles y por tanto puede que más relevantes. La gran dificultad con la que me enfrentaba era, sin duda la falta de formación en áreas como la física o la historia general..., pero valorando los pormenores, no descuidando la materia de estudio primaria asentada en el cine, las escapadas a otros ámbitos de las ciencias prometían la recogida de una cosecha mucho más fértil a nivel de resultados. No se podía eludir de ninguna de las maneras la transversalidad de otras disciplinas, cuando lo que estábamos investigando hacía referencia a las visiones de futuro, donde por lo menos las ciencias, en su especulación, vienen con ellas adheridas y en general, menos aun, si debíamos de atender al resto de las principales vertientes contextuales de la filosofía de la creación humana (arte, sociedad...) ¹⁷. Otra de las cuestiones conflictivas que el propio modelo de interpretación transdisciplinar acarrea consigo, sin duda era que a mayor diversidad de contenidos pertenecientes a diferentes disciplinas abordáramos, mayor sería la dificultad a la hora de establecer los nexos de unión entre ellos, aumentando el riesgo de sufrir una pérdida de la directriz u orientación en la toma de decisiones sobre lo que es o no es pertinente analizar o investigar. Se requería una gran capacidad asociativa que quizás no llegase a complementar satisfactoriamente, por lo que ello podría ir en detrimento de la propia tesis. Motivo por el cual, anticipamos que el lector tendrá la impresión de inmiscuirse en varias tesis a un mismo tiempo. El mayor esfuerzo, por tanto, consistió en intentar aunar en un mismo grupo, los resultados obtenidos en las valoraciones conclusivas al final de esta investigación, siendo muy consciente de que dicha labor hubiese sido mucho más sencilla, más llevadera y, puede que para algunos, más acertada, si hubiésemos escogido otro modo de proceder continuo y lineal. Este modo de operar responde, en parte, a una visión posmoderna del mundo, donde lo percibido se ofrece fragmentado, obligando

¹⁷ Es posible que en determinados momentos, el lector tenga la sensación de que nos estamos escapando demasiado, pero si tiene paciencia, observará más tarde que dicha escapada sirvió para aportar algún contenido sustancial con el cual anteriormente no habíamos contado.

constantemente a deliberar a partir de elementos aislados que deben conjeturarse y, en cierto sentido, también lo investigado puede ser relacionado a partir de fracciones cognitivas de forma intercontextual. Así pues, asumimos el riesgo principalmente, gracias a dos medidas preventivas que actuarían de varemos limitadores, sin que fuesen estas condicionantes ni determinantes para no cerrarnos posibilidades, pero que nos ayudarían a no perder el horizonte. Estas medidas fueron dos, la primera se tuvo en cuenta desde el primer momento; y la segunda, tras los primeros capítulos, una vez iniciada la investigación:

- Asegurarnos una buena cimentación de base desde el trabajo previo llevado a cabo, según ya se ha expuesto, para dejar, a priori, claramente establecidas unas orientaciones o directrices.
- Dejarnos llevar en cierto grado, como podrá observarse a lo largo de la tesis, por el sentido de la intuición a la hora de decidir sobre lo que es o no pertinente estudiar, analizar o qué camino tomar.

Justificaremos, la segunda de las dos medidas, que vimos como preventiva, ya que es muy posible que no sea así comprendida. A medio camino de nuestras investigaciones, pude percibir que existía una especie de lógica que comulgaba con algunos aspectos que había primeramente intuido. Así como también nos advertimos de la existencia de algunas imágenes simbólicas que surgían de forma inconsciente en el proceso creativo individual y acababan siguiendo a un modelo general, pues se seguían repitiendo, a veces de forma “sincrónica” en distintos lugares al mismo tiempo, o a veces a posteriori como si hubiesen quedado arquetipadas. Así nos topamos de pleno con los planteamientos expuestos desde el campo de la psicología (o filosofía y estética) por Carl G. Jung. Por lo que consultamos dos de sus obras fundamentales con cuyos discursos nos sentimos, en gran medida, identificados, y que son: *“El hombre y sus símbolos”*¹⁸ y *“Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia”*¹⁹, las cuales desde aquí recomendamos. Según Jung, el pronóstico o presentimiento puede aparecer en los sueños y también en las obras de arte como si el inconsciente estuviese ya informado y hubiese elaborado sus propias conclusiones. *“El inconsciente realiza sus propias deliberaciones instintivas (...) parece estar guiado principalmente por tendencias instintivas representadas por sus correspondientes formas de pensamiento, es decir, los arquetipos (...) Algo que es de naturaleza más o menos conocida fue captado intuitivamente por el inconsciente y sometido a una elaboración arquetípica. Esto indica que, en vez del proceso de razonamientos que el pensamiento consciente habría aplicado, la mente arquetípica ha intervenido y emprendido la tarea de pronosticación. Los arquetipos tienen, de ese modo, su propia iniciativa y su energía específica. Esas potencias los capacitan, a la vez, para extraer una interpretación con significado (en su propio estilo simbólico) y para intervenir en una situación determinada con impulsos y formaciones de pensamientos propios”*²⁰. Para Jung, los

¹⁸ Jung, Carl G. *“El hombre y sus símbolos”*. Caralt, Biblioteca Universal Contemporánea, Barcelona, 2002 (7ª edición, publicación original 1964)

¹⁹ Jung, Carl G. *“Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia”*. Trotta, Madrid, 2002.

modelos intuitivos del pensamiento colectivo de la mente humana son innatos y heredados, son iguales a todos y en todo el mundo²¹. Sus siguientes palabras avalaban aquello de lo que nos habíamos percibido a medio camino de nuestras investigaciones respecto al carácter relevante de lo intuitivo:

*“La imaginación e intuición son vitales para nuestra comprensión. Y aunque la opinión popular corriente es que son valiosas, principalmente, para poetas y artistas (que en cuestiones de <<juicio>> no serían de fiar), de hecho, son igualmente vitales en los escalones más elevados de la ciencia. Ahí desempeñan un papel cada vez más importante que suplementa el del intelecto <<racional>> y su aplicación a un problema específico (...). Incluso la física, la más estricta de todas las ciencias aplicadas, depende en un grado asombroso de la intuición que actúa a modo de inconsciente (aunque es posible demostrar después el proceso lógico que hubiera conducido al mismo resultado que la intuición). La intuición es casi indispensable en la interpretación de los símbolos...”*²²

Pero confiar en las intuiciones también tiene un riesgo, debe saber interpretarse como complemento, conjuntamente con el intento de demostrar y verificar, pues *“la base segura del verdadero conocimiento intelectual y de la comprensión moral se pierde si nos conformamos con la vaga satisfacción de haber comprendido por <<sospechas>>. Sólo podemos explicar y saber si reducimos las intuiciones a un conocimiento exacto de los hechos y de sus conexiones lógicas. El investigador honrado tiene que admitir que no siempre puede hacer eso, pero no sería honrado no tenerlo siempre en cuenta (...) Es una ilusión común creer que lo que sabemos hoy día es todo lo que se puede llegar a saber. Nada es más vulnerable que la teoría científica, la cual es un intento efímero de explicar hechos y no una verdad eterna”*²³.

Es para Jung una necesidad del hombre moderno el demostrar la veracidad de cualquier concepto u idea que se base en una creencia, *“sin embargo –dice- hay una poderosa razón empírica en por qué habríamos de fomentar pensamientos que jamás pueden ser demostrados. Es que se sabe que son útiles. El hombre, positivamente, necesita ideas y convicciones generales que le den sentido a su vida y le permitan encontrar un lugar en el universo (...) ¿Y cómo sabemos que esas ideas no son*

²⁰ Jung, “El hombre y sus símbolos”, o. c., págs. 75-76.

²¹ Dicha teoría, que no es objeto de estudio en esta tesis, al menos no estaba contemplada, es fácil de demostrar científicamente. En una de las unidades didácticas que suelo aplicar a mis alumnos adecuada a la creación de logotipos, realizamos unos ejercicios previos, basados en dibujos automáticos (instintivos y no meditados) respondiendo a distintos conceptos, donde les pido que no usen la figuración, sino la abstracción, de manera que se pueda dejar aun más en evidencia la existencia de estos patrones comunes que surgen de forma impulsiva. Ya que los resultados suelen ser mucho más similares de lo que nos podemos imaginar. De este modo, cuando se crea un logotipo (recurriendo al procedimiento expuesto) se puede llegar a generar aquellas formas arquetípicas, que aun siendo abstractas, van a comunicar aquello que deliberadamente deseamos que expresen. La cuestión que yo no he podido comprobar es de si estos mismos ejercicios se hiciesen entre alumnos de Asia, por ejemplo, o de África donde la cultura fuese claramente distinta, si los resultados serían tan parecidos a los de mis alumnos, o bien serían parecidos entre ellos pero siguiendo a otros modelos.

²² Jung, “El hombre y sus símbolos”, o. c., pág 89.

²³ Jung, “El hombre y sus símbolos”, o. c., pág. 89.

verdad? (...) la negación es tan imposible de <<demostrar>> como la afirmación...”²⁴.

La intuición pues, también de algún modo ha intervenido indirectamente en la elaboración de la presente tesis, pero siempre sometida a razonamientos lógicos. Y al entrar en contacto, temáticamente con otras disciplinas, era natural prever que pudiésemos toparnos con procesos o incluso conclusiones que entraran en otros terrenos ajenos a la propia formación o experiencia profesional. De este modo entramos en la psicología del inconsciente, en la matriz del universo colectivo de los arquetipos, los instintos, las intuiciones o los impulsos innatos... Y hasta con la física cuántica, ya que parte de la aceptación de que no hay verdades eternas y muchas posibles “realidades”; su visión es divergente, va en la misma línea de la perspectiva bajo la cual se ha abordado esta tesis.

Por otro lado el referente local juega un papel importante en el sentido de la intuición del propio observador. Algo que debemos tener en cuenta, puesto que en el análisis interpretativo puede este factor determinar que se adviertan algunos aspectos que otros, no partiendo de los mismos referentes, no hubiesen advertido; así como también dejen de advertirse otros elementos que estos hubiesen podido detectar desde los propios entornos contextuales a los que pertenecen. Un claro ejemplo, lo constituye el apartado que dedicamos a la investigación sobre el origen de la profesión de azafatas en España, desprendido de las apreciaciones observadas en el análisis del film “Viaje a la Luna”, donde establecemos una conexión entre este y el entorno sociocultural de un tiempo posterior en relación al escuadrón de mujeres uniformadas que acompañan la salida de la nave a la Luna. El hecho de que en la localidad de la que partimos esté situado uno de los aeropuertos más importantes de Europa, además del hecho mismo, que no es de obviar, de que dicha profesión estuviese relacionada directamente con mi experiencia profesional anterior, convierte en relevantes, al tipo de apreciaciones que a partir de los referentes contextuales individuales puedan surgir. Así, concretar el estudio a investigar a partir de un universo particular, puede dar lugar a revelaciones de las que de otro modo quizás no nos hubiésemos percatado. Y a ello es a lo que se añade verdaderamente “el sentido de la intuición”.

Por supuesto, en dicho sentido de la intuición de lo percibido que evalúa aquello que puede ser objeto de análisis, y el propio tratamiento de su interpretación y de lo que de esta resulte, también intervienen otros muchos factores que tienen que ver con la formación académica: pautas aprehendidas de las enseñanzas de mis profesores (que algunas de ellas se verán representadas en el tipo de análisis interpretativo seguido en esta tesis); o los autores que estos profesores consideraron importantes relativos al conocimiento de la estética, historia del arte e interpretación de las obras de arte en general como para trasladarnos su estudio (de Argan, Panofsky, Francastel, Arnold Hauser, Wölfflin, Gombrich, Raimond Bayer...), así como otros específicos del ámbito de la fotografía o el cine (Walter Benjamin, Noël Burch, Newhall, Lemangny, Rouillé, Román Gubern, Sanchez Biosca, Serrano...) ²⁵. Todos ellos, aunque algunos

²⁴ Jung, “*El hombre y sus símbolos*”, o. c., pág. 84.

²⁵ Son tantos la relación de autores y textos, que constituyen una fuente indirecta y punto de partida del trabajo previo, propio de la formación académica recibida, que no vemos oportuno enunciarlos aquí, aunque algunos de ellos aparecen citados en el transcurso de nuestras investigaciones.

no son citados en la tesis que presentamos, se ha de constar que a la hora de partir de conocimientos previos adecuados a la interpretación, componen y conforman lo que de subliminal pueda haber en el sentido de la intuición al que nos referimos.

Es quizás por dicho procedimiento de acoplar el sentido de lo intuitivo en nuestras valoraciones, desde una posición divergente, lo que nos ha llevado a toparnos con una de estas ideas que podría ser acogida por el infinito abanico de posibles modos de interpretar el mundo en el que vivimos que nos abre la física cuántica. La idea especulada que exponemos al final de esta tesis constituye propiamente una creencia, aunque también por ello, de tenerse en cuenta, potencialmente una premisa a partir de la cual inmiscuirse en la lógica del raciocinio y competir con otras teorías “científicas”. Su carácter es intuitivo, su veracidad es tan difícil de demostrar como lo es su negación, motivo por el cual la idea así obtenida, a pesar de surgir fruto de esta investigación, no se puede enunciar como una conclusión. Según Karl Popper, el mundo observable no puede ser percibido de forma objetiva, sino a través de conjeturas entre muchas interrelaciones creadas desde los entornos ambientales. Es por ello que las teorías científicas nacen entonces de la presunción y están sometidas a constantes variaciones que pueden hacer que unas se mantengan sobre otras porque las refute o las desmienta; en ello se basaría el progreso de la ciencia. Según el criterio del “falsacionismo” desarrollado por Popper, en principio *“aquello que no puede demostrarse que es falso no es científico”*. Así pues, finalmente “la idea especulada” queda expuesta como una propuesta “falsable”, bajo el título *“Inconsciente colectivo y transferencia de las ideas: en el umbral de la memoria externa”*, susceptible de ser ampliada, investigada o “rechazada”.

Veamos como se ha resuelto el desglose y procedimiento metodológico aplicado en la tesis, atendiendo más concretamente a los contenidos desarrollados:

- Detectar cuales son las orientaciones de futuro que nos vienen dadas como resultado de la búsqueda de unos denominadores comunes y unos parámetros discutidos a través de la perspectiva utópica estudiada.

Para ello debíamos seleccionar aquellos textos utópicos que nos interesase estudiar en mayor profundidad, por lo que elegimos a siete de ellos comprendidos entre “La República” de Platón, donde queda fijado el punto de partida y “Una utopía moderna” de Wells, donde termina y comienza una nueva etapa (era la primera utopía que situaba al lugar escogido como el ideal en el Cosmos y era además contemporánea a los primeros años del cine). Las otras cinco utopías fueron elegidas en función de dos aspectos: la primera condición era que recogieran un espectro ampliado del mundo ideado; y la segunda que por el planteamiento dado, creara un discurso dialogado donde se mantuviera el debate con el resto de las utopías, de manera que pudiésemos perfilar más fácilmente una trayectoria o trayectorias lineales respecto a todo el conjunto utópico. El capítulo I (y anexo), es el referido a este apartado.

Atendiendo a un punto de vista global, nos ha servido de gran ayuda, para situarnos mejor en la antesala del objetivo utópico y de las aspiraciones de la imaginación, el estudio de la obra de Marcuse. Ya que dicho autor, recuperando *“El malestar en la cultura”*²⁶ de Freud, asienta y amplía desde la distancia temporal una visión

²⁶ Sigmund Freud. *“El malestar en la cultura”*. Alianza, España, 2001 (publicado en 1930).

generalizada de la perspectiva utópica, fundamentalmente desde su texto “*Eros y civilización*”²⁷, y de entre algunos otros que comentamos también en dicho apartado.

- Como resultado del trabajo previo, atendiendo sobre todo a partir de las directrices proporcionadas tras la visión general obtenida sobre la ciencia ficción como marco global y a partir de los objetivos utópicos señalados, elegimos unos marcadores que sean potencialmente aunadores, en el sentido en el que sean capaces de dirigir nuestra investigación hacia la interacción de las tres vertientes principales de la filosofía de la creación humana (arte, ciencia y sociedad), por lo que los proponemos como máximos:
 - La conquista del espacio.
 - El debate sobre la mecanización.
 - El arte y ciencia como vehículos en la imitación de la naturaleza.
- Acotación del tema en un período temporal: Escogimos “el cine de los primeros tiempos”, por constituir su aparición un verdadero salto en el progreso en cuanto al logro de reproducir la vida misma en movimiento mediante imágenes.

El tercer marcador: “el arte como vehículo en la imitación de la naturaleza”, también producto de los nuevos descubrimientos tecnológicos, nos llevaba a situarnos sobre el nacimiento del cine y en el cine primitivo. Debíamos acercarnos hasta ese momento desde un ángulo de amplitud suficientemente abierto como para poder valorar el fenómeno de su acogida en la sociedad. Pues lo que verdaderamente nos interesaba era conocer el tipo de consecuencias sorprendentes y cambios en el modo de proceder o efectos que pudieran ocasionar entre los individuos frente a la aparición del nuevo y revolucionario medio de expresión y representación, como acontecimiento vivido. Ya que los primeros films con visiones de futuro, también de algún modo incluían en sus contenidos visuales argumentativos la vivencia de algún tipo de acontecimiento. Sobre el contexto introductorio de referencia universal que recoge un ángulo de visión histórico ampliado hasta situarnos sobre el nacimiento del cine, nos ocupamos en el capítulo II y III.

- Una vez acotado el tema, debíamos proceder a la selección de las películas, de entre las tres primeras décadas del S. XX, que nos resultasen más representativas en cuanto a sus visiones de futuro, teniendo en cuenta los marcadores definidos, de los cuales partíamos. Y en un principio, las películas escogidas fueron las cinco siguientes:
 - “Viaje a la Luna” (1902) de George Méliès.
 - “El Hotel Eléctrico” (1908) de Segundo de Chomón.
 - “Aelita, Reina de Marte” (1924) de Jacob Protazanov.

²⁷ Herbert Marcuse. “*Eros y civilización*”. Ariel, Barcelona, 2002 (primera edición de 1965).

- “Metrópolis” (1926) de Fritz Lang.
- “La Vida Futura” (1936) de William Cameron Menzies.

Dicha selección, fue fruto de un estudio muy meditado, tras el visionado de una larga lista de películas de todos los tiempos que previamente habíamos considerado por su carácter visionario o futurista. La decisión de limitar el campo preferente de estudio hasta los años treinta, y no los años veinte por ejemplo, fue el film “La Vida Futura” realizado por William Cameron Menzies, que en un principio había dado origen al primer título de esta tesis: “La vida futura vista desde el cine clásico”. Ya que además, el guionista de esta película fue H. G. Wells, el autor de la utopía con la que también habíamos cerrado nuestro listado de textos utópicos seleccionados. Dicha paradoja casuística debíamos de aprovecharla, pues sin duda alguna, prometía aportar importante información a nuestra investigación. El número de films escogidos, debía preferentemente ser mínimo. El motivo era que el planteamiento metodológico que habíamos estipulado seguir, requería un estudio analítico muy profundo, y que además iba a ser comparativo en su interrelación con varias líneas paralelas de investigación. Ello nos obligaba a desestimar cualquier otro tipo de estudio que hubiese podido abordar a un mayor número de films y que necesariamente habría tenido que ser mucho más superficial, con la consecuente posibilidad de perder expectativas en el tipo de los resultados conclusivos a los que aspirábamos. Así pues, nos decantamos por la primera opción y las películas que nos parecieron más significativas en cuanto a sus visiones de futuro, sin tener en cuenta el año de entre las tres primeras décadas en las que fueron realizadas, fueron las cinco arriba expuestas.

El primer film, “Viaje a la Luna” se correspondía con el primer marcador: “la conquista del espacio”, que por otro lado encajaba perfectamente con “Una utopía moderna”, escrita tres años más tarde y cuyo mundo imaginado se situaba en otro planeta. El salto se producía en vertical, abandonándose la búsqueda de los paraísos perdidos terrenales; el viaje no era aéreo, sino que se estaba representando a un viaje espacial, y lo hacía un año antes de que naciera la aviación.

El segundo film, “El Hotel Eléctrico” se correspondía con el segundo marcador: “el debate sobre la mecanización”, discurso troncal de la perspectiva utópica. En el film, la automatización llega a desafiar a la gravedad bajo la excusa de la electricidad, y todo al final acaba en un caos provocado por la inadecuación relacional entre el hombre y la tecnología; por lo que consideramos que esta era la película más idónea del cine primitivo que podía representar el debate interno, respecto a las máquinas, acarreado desde el objetivo utópico.

Cubrimos los tres marcadores, que sintetizamos aquí con:

- Conquista del espacio: “Viaje a la Luna” (el acontecimiento representado era el viaje al espacio)
- El debate de la mecanización: “El Hotel Eléctrico” (el acontecimiento representado en la ficción proviene de la automatización lograda gracias a la electricidad)

- Arte y ciencia en la imitación de la naturaleza: El nacimiento del cine (que supuso un acontecimiento vivido en el contexto sociocultural).

En cuanto al tercer marcador, la presente tesis contemplaba el fenómeno que ha llevado al hombre a la imitación de la naturaleza en algunos ámbitos donde la evolución tecnológica le ha podido acompañar en sus propósitos. El cine, fue en este sentido, uno de los estadios más significativos donde culmina la larga trayectoria utópica que persigue la conquista de la reproducción del mundo visible, que comienza a despuntar con la pintura renacentista, y se va acabando de afianzar con el nacimiento de la fotografía y con la consecución de las imágenes en movimiento. Como ya expresaba Román Gubern, “*en el siglo del progreso, aparece el realismo como una exigencia artística y filosófica, a la que la tecnología ofrece sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine*”²⁸. El nacimiento del cine supuso un punto de inflexión en la evolución de la humanidad, no solamente por los cambios que se introducirían en el campo de las representaciones artísticas, sino también por sus repercusiones culturales, científicas, sociales, económicas y políticas de todo el mundo. Por esta razón, con objeto de valorar y ubicar este gran acontecimiento en su momento histórico en el que aparece, decidí recoger una síntesis sobre como se fue produciendo su llegada a la Península y a las principales poblaciones catalanas, basándonos principalmente en las últimas investigaciones aportadas, entre otras, por los historiadores Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin en su obra “*Los orígenes del cine en Cataluña*”²⁹, publicada en el año 2004. Los autores, en su estudio, desenmascaran algunas de las leyendas que han hecho historia erróneamente entorno a la llegada del cinematógrafo a Barcelona, y aportan valiosa información sobre su acogida en las grandes ciudades de Cataluña, invitando a otros investigadores a continuar su labor en otras poblaciones más pequeñas no contempladas en su trabajo. Así pues, puesto que El Prat de Llobregat no había sido objeto aún de investigación en este terreno, con la presente tesis aportamos un documento inédito sobre los inicios del cine en El Prat, como se introdujo y como se adecuó al tejido socio-cultural de dicha localidad, con sus características humanas y estructurales, durante las primeras tres décadas. Dado además que desde esta tesis se seguía una mirada paralela marcada por las referencias de la localidad escogida, que daban un punto de vista concreto sobre el hilo conductor planteado de manera universal, una especie de contraste copulativo entre la cita singular (de un lugar) y la universalización de las temáticas tratadas (que partían de los mundos utópicos, del “ningún lugar”). Con la concreción del elemento particular, el referente propio, nos acercaríamos de lleno a la “vivencia de dicho acontecimiento”.

El procedimiento seguido, en primer lugar fue el de continuar las mismas directrices marcadas por los autores Letamendi y Seguin en su obra. Consecutivamente, me dirigí al archivo comarcal del Baix Llobregat con objeto de recuperar todos los estudios existentes de poblaciones circundantes. Sólo me encontré con unas cuantas publicaciones que hubiesen abordado estas temáticas de forma específica,

²⁸ Gubern, Román. “*Historia del Cine*”, V. I, ediciones Danae, Barcelona, 1971 (primera edición 1969), pág. 13. Esta obra ha sido de gran utilidad, a la hora de orientarnos, por ser bastante ilustrativa y servirnos para obtener un punto de vista universal, sobre los orígenes del cine y sus inicios en las primeras décadas, con el cual complementar algunos conocimientos o aclaraciones relativas a la filmografía exhibida en el referente local.

²⁹ Letamendi, Jon y Seguin, Jean-Claude. “*Los orígenes del cine en Cataluña*”. Euskadiko Filmotegia y Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals. Barcelona, 2004.

pertenecientes a estudios realizados en las poblaciones de Martorell, Sant Feliu, Hospitalet y Sant Boi. No eran muchas, pero eran suficientes, juntamente con las informaciones aportadas por los investigadores Letamendi y Seguin sobre la mayoría de las grandes ciudades catalanas, como para poder realizar un juicio comparativo sobre el estudio centrado en El Prat de Llobregat.

En primer lugar procedí a la recopilación de toda la información existente a través de documentos pertenecientes al archivo local, archivos privados, antiguos panfletos, de noticias de prensa locales...; sobre los inicios del cine, sobre las salas de proyección, sobre las dificultades ilegales e inspecciones que tuvieron que superar, sobre la competencia que había entre estas, el tipo y procedencia de las películas exhibidas...; entrevistas a personalidades vinculadas al cine directa o indirectamente... Con todo ello, inicié un trabajo de recomposición histórica, como si de un puzzle se tratase, a partir de las piezas encontradas y procuré respetar en todo momento que se reflejase el espíritu de un pueblo, que pasó, por ejemplo, por citas tan destacadas como cuando después de algunos años de censura y control sobre los films proyectados debido a las órdenes de la gobernación imperante, finalmente los pratenses pudieron ir a ver al cine algunas películas de exaltación liberadora.

Hemos de añadir que, posteriormente a esta investigación he podido encontrar alguna que otra fuente de información más, sobre todo, de algunas películas que se llegaron a proyectar y que ya no se han podido recoger en el apartado de anexos correspondiente a este capítulo, de la filmografía exhibida en El Prat durante el período concretado entre 1907, año en el que tienen lugar las primeras exhibiciones y 1936, coincidiendo con el inicio de la Guerra Civil Española (y también con la realización del último film seleccionado “La Vida Futura”). Es una propuesta de futuro inmediato personal, retomar este tema para ampliar la presente investigación con estas informaciones reveladas posteriormente a la finalización de esta tesis u otras posibles que puedan surgir todavía en un nuevo escrutinio.

Se da la circunstancia de que a finales de este mismo año 2007, se cumplen los cien años de la llegada del cine a El Prat de Llobregat, según se revela en el artículo que rescatamos del pratense Ramón Roigé Calzada aparecido en el nº 0 de la revista local “Delta” en diciembre de 1977, titulado “*Ya hace 70 años que se inauguró el primer cine local*”. De todo ello es de lo que nos ocupamos en el del Capítulo IV, punto I como corpus de investigación específico de referencia local. Por lo que aquí se ha creído conveniente incluir un preámbulo donde hemos trasladado, entre otras cosas, las fuentes consultadas para elaborar dicho documento inédito que hemos titulado “*Los inicios del cine en El Prat de Llobregat (1907-1936)*”.

El corpus central, de referencia universal y de análisis fílmico comparativo, que es objeto de investigación en esta tesis es la materia que nos ocupa en los capítulos V y VI. Se corresponden con los dos primeros marcadores, es decir que en el capítulo V nos encontraremos con el “Viaje a la Luna” de Méliès, el Cosmos como temática soporte de fondo, y sus respectivas interrelaciones contextuales y fílmicas estudiadas en el análisis comparativo. En el capítulo VI, nos encontraremos con “El Hotel Eléctrico” de Segundo de Chomón, la electricidad y la mecanización como marco de fondo, y sus respectivas interrelaciones contextuales y fílmicas estudiadas. Una obra básica, que nos ha servido de guía prácticamente a lo largo de toda la tesis, y especialmente en las cuestiones introductorias al contexto cósmico (y por tanto, respecto al primer marcador), ha sido el catálogo realizado para la exposición (en el

2000, Barcelona) “*Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*”³⁰ bajo la dirección de Jean Clair, donde se recogen relevantes artículos escritos por diversos especialistas en la materia que nos han resultado de una gran valía como podrá evidenciarse en las numerosas citas que han sido introducidas. Cabe destacar, muy especialmente, las últimas investigaciones aportadas al film del “Viaje a la Luna” por Thierry Lefebvre en su capítulo “*Le Voyage dans la Lune, film composite*”, incluido en el catálogo de la exposición “*Méliès. Magie et Cinema*”³¹ (París, 2002). El apartado sobre antecedentes del film de ninguna manera hubiésemos podido completarlo con igual cura sin conocimiento previo del estudio realizado por Lefebvre. Por otro lado, su modelo expositivo se aproximaba al que habíamos determinado seguir, por lo que nos servimos de dicho modo de proceder, para aplicarlo más tarde al ejercicio de investigación de “El Hotel Eléctrico” en lo que respecta a la búsqueda de antecedentes. Respecto al Capítulo VI dedicado a este último film, las investigaciones aportadas por Vicente Sanchez Vidal³² y Joan Gabriel Tharrats³³ sobre Segundo de Chomón, nos han resultado imprescindibles para conocer su obra y su trabajo en general. En cuanto al film en cuestión, no existía ningún estudio profundo previamente y todo lo que ambos autores ya exponían en sus textos, que no era poco (teniendo en cuenta que ellos tratan toda la filmografía de Chomón) se ha dejado registrado como tal, dejando constancia de la procedencia de dicha información.

Nos quedaba encajar las otras tres películas enunciadas anteriormente. Las dos primeras, eran cortos, mientras que las otras tres eran largometrajes, y “La Vida Futura” además ya no era muda. Estaba claro que, si bien habían sido seleccionadas tras las primeras deliberaciones, no podía otorgar el mismo tratamiento a estas tres películas que a las dos primeras. Así pues, la fórmula más acertada a nuestros intereses era partir de estas dos películas cortas, que verdaderamente constituían un documento germinal en la gestación de un imaginario futurista que era intrínseco a la propia génesis del cine, al naciente medio de expresión artística. El resto de películas, preferentemente las tres enunciadas, pero dejando el campo abierto a otras posibles (como “Una mujer en la Luna”) las necesitábamos para acoplarlas a los asuntos desprendidos de los elementos emergentes de las dos primeras, y de los que fuésemos ocupándonos en su momento. Es decir, debían de formar parte de las interrelaciones fílmicas que serían contrastadas en nuestro análisis descriptivo y comparativo. Así pues, en este mismo corpus, además abordamos algunas referencias pertenecientes a films que no fueron primeramente seleccionados, pero que se han incluido debido a que el propio análisis efectuado en los primeros tanteos, o en los capítulos anteriores, nos ha conducido hasta ellas. Se ha procurado preferentemente que estas películas pertenecieran al período concretado hasta los años treinta (como es el caso de “La Casa Eléctrica”), aunque finalmente nos hemos concedido abordar algún que otro

³⁰ Clair, Jean (dirección). “*Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*”, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 1999.

³¹ Lefebvre, Thierry. “*Le Voyage dans le Lune, film composite*.” Incluido en el catálogo “*Méliès. Magie et cinema*”. Paris Musées Fondation Electricité de France. Espace EDF ELECTRA, comisarios de la exposición Jacques Malthête y Laurent Mannoni. 26 abril-sep. 2002.

³² Sanchez Vidal, Agustín. “*El cine de Chomón*”. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1992.

³³ Tharrats, Joan Gabriel. “*Los 500 films de Segundo de Chomón*”. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988.

ejemplo posterior (como es el caso del film “El Guateque”³⁴, o las diversas alusiones al film “2001, Una odisea en el espacio”), ya que dichos referentes fílmicos también pueden ser entendidos como “realidades” integradas en el contexto (arte, ciencia, sociedad) posterior, relativo al asunto a relacionar. Dichos films constituyen, de por sí, una buena muestra donde se evidencia las correspondencias que se establecen entre estos y los films estudiados pertenecientes al cine de los primeros tiempos³⁵. Ello nos permitía observar, y sobre todo mostrar, la capacidad de sobrevenir en la ficción fílmica, de los elementos germinales con visión de futuro registrados en el cine primitivo, y continuados en el cine clásico, que era uno de los puntos que nos habíamos señalado como objetivo a investigar.

Contrariamente al tratamiento dado al estudio de los films de Méliès y Chomón escogidos, se advertirá, que en lo que respecta al resto de películas, se ha procurado eludir en lo posible el recurrir a investigaciones que de estos se hayan podido realizar, sobre todo a nivel interpretativo³⁶. Ya que dada la popularidad de estas películas, podrían por sí solas cada una constituir una tesis, y principalmente para que ello no interfiriera en las posibles observaciones propias que pudiesen ser detectadas. Dicha labor fue efectuada a posteriori, es decir, en una segunda vuelta (y tercera), al estudio mas profundo dedicado a las dos películas que fueron encajadas en los dos primeros marcadores, para las cuales sí se han recopilado las fuentes existentes o encontradas, como ya explicamos, de la información aportada por otros investigadores. Ello nos permitía obtener una visión general antes de abordar las debidas interrelaciones fílmicas a conexionar. El motivo por el cual no se han aislado todas ellas en un capítulo a parte, ha sido precisamente, nuestra exigencia, por lo general, en mantener el paralelismo perceptivo e interpretativo de los puntos objeto de estudio a confrontar, con el fin de facilitar así la visualización de las posibles correlaciones. Por tanto de todo ello también nos ocupamos a lo largo de los Capítulos V y VI.

³⁴ Dicho ejemplo fílmico, cuyo análisis comparativo, podríamos perfectamente haber omitido, se ha preferido integrarlo aquí por constituir una muestra clave, clasificada además en el cine cómico (por lo que raramente otras investigaciones la hubiesen tenido en cuenta si se quedan en un estudio limitado al cine de ciencia ficción) donde se evidencia la correspondencia y perdurabilidad de los elementos emergentes con visión de futuro primitivos que se han volcado, en una fecha también clave (finales de los años sesenta del S. XX) donde estos reflotarán ejerciendo nuevamente una gran influencia. Es por ello que el film debe ser entendido como una obra artística comprendida dentro de un contexto histórico sociocultural posterior al cual hemos recurrido, por permitirnos observar como sobreviene el modelo germinal futurizado. Por otro lado, el “Guateque” constituye además un popular documento que nos ha ayudado a conectar el cine primitivo con visión de futuro con el cine clásico en su identificación entre “porvenir” y “modernidad”, que ha quedado colectivizado en la memoria universal, sirviéndonos de ejercicio puente para posteriormente conectar con el film futurista de la referencia local “Peraustrinia 2004” prácticamente desconocido y que por tanto se mantiene aún fuera de dicho ámbito universal y colectivo.

³⁵ En algunas ocasiones excepcionales, cuando el motivo desprendido de nuestras investigaciones así lo ha requerido, se han ejemplificado de forma integrada en los capítulos anteriores para facilitar la visualización de los registros coincidentes encontrados.

³⁶ En algún caso excepcional, se ha trasladado dichas observaciones ajenas citando la fuente. No obstante, hemos de nombrar algunas fuentes que posteriormente hemos consultado y que consideramos indispensables para todo aquel investigador que desee profundizar en el estudio centrado en algunas de estas películas, como son las siguientes obras:

Elsaesser, Thomas. “Metropolis”. BFI Film Classics. London, 2000.

Frayling, Christopher. “Things to come”. BFI Film Classics. London, 1995.

En dichos capítulos también nos situamos sobre algunas de las conexiones surgidas entre dichas filmografías y el contexto sociocultural general o bien de referencia local, que se han considerado más significativas. En este sentido debemos citar al menos, a dos de las diversas obras que nos han resultado claves como guía instructiva general en dos de los ámbitos que más se han destacado en este apartado: una recoge el aspecto del diseño y la otra el arquitectónico. Estos estudios son los pertenecientes a Leonardo Benevolo en su “*Historia de la arquitectura moderna*”³⁷ y la obra del profesor Bernhard E. Bürdek “*Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*”³⁸. Por lo que respecta a las fuentes de las que nos hemos servido en los enlaces puente de la referencia local, resaltaremos de entre todas, las aportadas por Josep Ferret Pujol, en sus numerosos artículos (además de otras muchas publicaciones consultadas y entrevistas que hemos realizado) que en su mayoría pueden encontrarse en los números de la revista local “*Delta*”³⁹.

- Dentro del marco objeto de estudio fílmico de la referencia local escogida, efectuamos el análisis comparativo entre el corpus objeto de estudio fílmico universal y el singular, a través del film “*Peraustrinia 2004*” (1990), para valorar a modo concluyente cual es la capacidad de permanencia de los elementos germinales del cine primitivo, y continuados en el cine clásico.

Hasta aquí, habíamos previsto establecer todas las conexiones que nos resultasen oportunas, tanto a nivel contextual respecto al entorno sociocultural universal y al particular, devenidas de los dos films estudiados en mayor profundidad, como en lo que respecta a las visiones de futuro de la ficción fílmica. Pero aun nos quedaba otro factor a tener en cuenta que sería fundamental para cerrar coherentemente nuestra tesis. Al tomar la decisión de incluir a la localidad de El Prat de Llobregat como variable que actuase de contrapunto, el desafío consistía en establecer una relación de contrapartida tanto a nivel contextual general (social y cultural, artístico...) como a nivel de “imaginario futurista” centrado en la ficción. El primer nivel quedaba resuelto, y del segundo, era menester ocuparnos en el siguiente capítulo. Como ya se ha comentado, la única razón a priori, por la que se escogió dicha población, había sido que en mi caso, es a la que pertenezco. Ahora bien, el hecho de que existiera un documento fílmico, un largometraje de animación futurista, realizado en dicha población, lo convierte en una elección significativa y que puede considerarse acertada para cumplir dicho objetivo comparativo y demostrativo. Pero este factor que, indiscutiblemente, puede verse como un golpe afortunado⁴⁰, es un factor casual, que me vino dado tras la elección, o en todo caso surge de forma inconsciente. Por lo que habría que discutir si lo de “casual” pudiera no haber sido tal, fuera del ámbito de la

³⁷ Benevolo, Leonardo. “*Historia de la arquitectura moderna*”. Gustavo Gili, Barcelona , 2005 (última de 8 ediciones desde la 1ª en 1974).

³⁸ Bürdek, Bernhard E. “*Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*”. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

³⁹ Una relación de sus artículos, dedicados a la historia pratense, que han sido publicados en esta revista, puede consultarse por títulos y en orden cronológico, desde el año 1978 hasta la actualidad, en el Archivo Municipal de El Prat de Llobregat.

⁴⁰ Ya que no deben existir muchos films futuristas realizados de forma independiente, enteramente en ciudades españolas, pues hasta el estudio “*Peraustrinia*” situado también en El Prat se montó expresamente para su producción.

consciencia, puesto que yo conocía la existencia de este film, pero no recordaba (si es que algún día lo supe) que se situaba en un tiempo futuro, ni tan siquiera había llegado a visionar el film aunque pueda parecer extraño. En el capítulo VII, tratamos este factor que pone el punto de contrapartida “propio” al “impropio” desde la vertiente del “imaginario futurista” creado por personalidades de El Prat de Llobregat, muchas décadas después del nacimiento mismo del cine. Y la película pratense de dibujos animados, a partir de la cual realizamos esta labor en el Capítulo VII y que no analizaremos en sí misma, sino en conexión con las anteriormente estudiadas, es “Peraustrinia 2004” (1990), realizada por Angel García, guionizada por Joan Marimón y producida por Fermí Marimón. Su nombre, se debe a una distorsión del catalán de los términos “per Austria” (por Austria), lugar donde se quiso situar la ciudad imaginaria futurista que se representa en el film, por considerar a esta zona de Europa de las más avanzadas.

Podremos ver como muchos elementos emergentes tenidos en cuenta en las primeros films estudiados, son capaces de perdurar en el tiempo, si se han perdido de la memoria colectiva o qué procesos mutables han seguido, siendo o no retomados desde la perspectiva histórica contextual del lugar singular concreto, cuya producción animada constituye un hito aislado y marginal que no forma parte de la filmografía universal popularmente conocida. Ello además, nos va a permitir detectar, hasta qué punto influye en los individuos la cultura cinematográfica universal adquirida, ya sea consciente o inconscientemente, y hasta qué punto puede interferir, a la hora de crear y concebir un imaginario futurista, el entorno circunstancial sociocultural local y particular al cual pertenezcan los que participen de dicho proceso. Estos son algunos de los aspectos que nos van a resultar fundamentales, ya que nos servirán, al partir desde una base científica-demostrativa y tras una evaluación, para ayudarnos a elaborar las conclusiones generales.

No obstante, prácticamente al final de todos los capítulos que hemos descrito, se ha dedicado una pequeña recensión también conclusiva donde el lector podrá hacer una valoración relativa a los aspectos más destacados y específicos tratados en cada apartado.

4.) Productos resultantes de la tesis:

El último capítulo de esta tesis está dedicado a las conclusiones generales donde hemos intentado aunar de manera sintetizada los contenidos conclusivos desde una perspectiva global. En este capítulo además se han incluido dos secciones, una de índole artística y otra conceptual, según la idea intuita a la que anteriormente nos referíamos. Por tanto, aparecen tres tipos de documentos:

- Un documento escrito conclusivo: *“Orientaciones de futuro desde el objetivo cinematográfico primitivo y clásico. Descripción del modelo arquetipo”*.
- Un documento escrito sobre una idea intuita: *“Inconsciente colectivo y transferencia de las ideas: en el umbral de la memoria externa”*.

- Un ensayo creativo recogido en un documento videográfico⁴¹ junto a un catálogo publicado: de la exposición multimedia “Transfer”.

El formato en el que se presenta la exposición, titulada “Transfer” es un DVD que adjuntamos en la contraportada donde se recoge un documento videográfico del acto inaugural que tuvo lugar el 2 de junio del 2006, fecha en la que el Ayuntamiento de El Prat de Llobregat me adjudicó la sala de exposición. Conjuntamente, en el apartado de anexos, pueden encontrar el catálogo que ha sido publicado por este ayuntamiento en mayo del 2007.

Así pues, la investigación acaba, como no podía acabar de otra manera, con un “ensayo imaginario futuro”, representado en la exposición “Transfer”, título que intenta aludir directamente al “proceso creativo” y recogerlo en una sola palabra. Por ello he de decir que el título fue fruto de una meditación intensa que estuve deliberando durante varios meses. Sobre dicha exposición que no es más que una introspección artística personal paralela a la temática tratada en la tesis, es menester no realizar, por mi parte, ninguna interpretación y dejar que sea el espectador el que interprete libremente. Tan sólo precisaré una cuestión, que cabe señalar, referente al nombre dado al maniquí que aparece en la segunda sala, ya que aunque pueda parecer lo contrario, su elección fue fruto del azar: cuando me dispuse a encontrar un nombre apropiado con el cual denominar a la “diosa” del espacio escenográfico de la sala dos: “*Las puertas se abren a la modernidad*”, lo encontré tan sólo con abrir el diccionario apareciéndome la palabra Numen (cuyo significado he de admitir desconocía). La palabra en sí me resultó enormemente atractiva y al leer su definición (la primera: cualquiera de los dioses adorados por los gentiles; la segunda: inspiración) me pareció absolutamente apropiada, por lo que adjudiqué al maniquí ese nombre de inmediato. Poco tiempo antes de finalizar la tesis y un año después de la exposición, releendo a Carl G. Jung, autor con el cual debido al oportunismo coincidente en algunas deducciones resultantes de la tesis me veo obligada a consultar, tan sólo con abrir uno de sus textos por cualquier página de forma azarosa empiezo a leer:

*“El arquetipo en sí no es bueno ni malo. Es un numen moralmente indiferente que sólo tras colisionar con la consciencia se decanta en un sentido o en otro, o bien se transforma en una dualidad antagónica. Esta decantación hacia lo bueno o hacia lo malo depende, a sabiendas o no, de la actitud humana”*⁴².

El cuadro que aparece tras Numen, y tal y como en el texto del catálogo me expresaba hace algo más de un año, representa al inconsciente colectivo común de los individuos⁴³, inconsciente que, en un plano imaginario afirmaba, “ella conoce mejor

⁴¹ No debe interpretarse el documento videográfico sobre la exposición “Transfer” como un producto audiovisual artístico, sino como un formato que sirva de herramienta para ilustrar el contenido de las obras expuestas en las salas y ayude a suplantar el acto de presencia del observador que acude a una exposición a contemplar la obra artística. Aunque el documento ha sido editado para ayudar a aligerar su visualización, se han omitido efectos especiales que en postproducción hubiesen sido interesantes si nos hubiésemos propuesto realizar un video como producto artístico; pues en su lugar, escogimos la sala de exposición, por lo que he intentado respetar que el espectador se haga una idea similar a la obtenida si hubiese acudido a ella.

⁴² Carl Gustav Jung, “Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia”. Trotta, 1999, 2002, Madrid, pág. 96.

que nosotros mismos”. Jung, en el fragmento de texto que hemos extraído, ha denominado al “arquetipo” con el nombre de “numen”, el cual describe como “moralmente indiferente”, ya que parte también del inconsciente (y este no se rige por lo moral). Y respecto a la actitud humana, también en mi catálogo explico que Numen puede cerrarnos las puertas (de la inspiración) ante una maléfica aplicación por parte del hombre de aquello que ella nos ha transferido. A ello sólo puedo añadir que, no alcanzo a entender ni por tanto a explicar, dicho azar casuístico tan estrechamente ligado. Es como si Numen, la diosa de la inspiración hubiese obrado por cuenta propia antes de nacer en la obra artística. De esta idea me sirvo para llegar a una última reflexión arriesgada, que un año antes había esbozado en un texto. El hecho de que fuese una idea que de ningún modo podía demostrar, la cual suponía no obstante un paso más, aunque ciego, y de continuidad a las teorías de Jung (que quizás este no hubiese compartido, o quizás sí), me llevó a guardarla en un cajón. Pero no la desestimé totalmente, y puede que la colocase camuflada y prácticamente de forma inconsciente en el hilo conductor de la exposición a través del personaje de Numen y de la experiencia colectiva “Art Bio”, aunque ni yo misma me había dado cuenta. Por otro lado, nuestra investigación nunca se propuso recoger este tipo de proposiciones, sin embargo, a medida que iba concluyendo la tesis, esta idea seguía cobrando, cada vez mas fuerza en mi pensamiento e iba pareciéndome menos descabellada, puesto que encajaba con algunas cuestiones desprendidas de los resultados que iba obteniendo y tenía capacidad para dar respuestas a muchas otras preguntas de las que damos por “no contestables”. Y después de todo, era tan imposible demostrar que pudieran ser ciertas mis intuiciones como demostrar su negación. Así que finalmente y con una gran reserva, se ha incluido dicho ensayo conclusivo-intuido, que encontrarán bajo el título *“Inconsciente colectivo y transferencia de las ideas: en el umbral de la memoria externa”*, como propuesta a investigar que otros expertos en la materia, podrán tener en cuenta, obtener nuevas luces o bien desestimar con argumentos que nosotros, no siendo filósofos, ni psicólogos, ni físicos, tampoco podríamos discutir con rigor.

Por nuestra parte, dejaremos que el arte cumpla su función, y en todo caso, las libres interpretaciones que se puedan desligar de la exposición “Transfer” es nuestra mayor aportación, que no responde más que a una obra de ensayo artística en el esfuerzo de entablar una “conversación” con un utópico escenario, o puede que distópico en algunos aspectos, del “imaginario futurista” llevado a cabo, por quien escribe esta tesis, desde el referente local escogido, El Prat de Llobregat.

4.) Intereses y propuestas:

a.) Interés científico colectivo:

- Si verdaderamente encontráramos unas orientaciones de futuro desprendidas del tipo de análisis fílmico en las relaciones contextuales efectuadas, que resultaran ser susceptibles de volcarse desde la ficción

⁴³ Incluso en el cuadro incluí algunos de los dibujos “arquetipo” resultantes comunes de algunos ejercicios practicados con mis alumnos en clase, como por ejemplo, cuando les pedía transcribir la palabra “participación” con un dibujo abstracto de forma automática en menos de 15 segundos, muchos de ellos coincidían en dibujar un círculo central y varios círculos más pequeños a su alrededor respetando también su organización circular. Sin duda, dicha respuesta gráfica de mis alumnos corroboraba la existencia de “arquetipos” subliminares a nivel inconsciente.

cinematográfica al mundo real fuera de la ficción, ello significaría que a partir de lo reflejado en dicho modo de proceder analítico, podríamos formular aproximaciones predictivas sobre la vida futura. Aunque no es objeto de esta tesis la “cientificación” del acto mismo sobre el cómo se podría llegar a lo “predecible”, ni tan siquiera plantearnos la cuestión de si es posible o no visualizar el futuro partiendo de los datos obtenidos, ni tampoco su justificación, sí resaltamos el interés científico que de esta cuestión otras personas puedan sustraer.

- El documento *“Inconsciente colectivo y transferencias de las ideas: en el umbral de la memoria externa”* se ofrece en sí mismo como una propuesta de estudio de interés universal.
- Podría ser interesante contemplar la posibilidad de que en los centros de investigación específicos a cualquier disciplina, biología, física, ingeniería, medicina, etc., se introdujese la colaboración de artistas, aficionados al arte o creativos en general, quienes podrían aportar otros puntos de vista que quizás sirvan de pistas a los estudios realizados por dichos especialistas. En todo caso, esta es una propuesta que se podría llevar a cabo como una experiencia piloto.

b.) Interés científico particular:

- Las aportaciones recogidas en el capítulo dedicado a *“Los inicios del cine en El Prat (1907-1936)”*, junto con la relación de la filmografía exhibida en las salas de proyección cinematográficas durante este período, constituyen una contribución a la divulgación sobre el fenómeno de la acogida del cine en la sociedad. Dicho documento, por ser inédito, puede ser de gran interés tanto a historiadores locales, así como también a aquellas personalidades que deseen o se encuentren investigando sobre los orígenes del cine y sus inicios en la comarca del Baix Llobregat o en Cataluña.
- Las observaciones generadas del análisis de los films estudiados, sobre todo del “Viaje a la Luna” y de “El Hotel Eléctrico”, y los otros muchos aspectos desprendidos de las interpretaciones dadas e interrelaciones creadas con el resto de la filmografía a la que se ha hecho referencia en esta tesis, pueden resultar muy útiles tanto a quienes estén investigando temáticas relacionadas con el cine con visiones de futuro o futurista, como a quienes deseen centrarse concretamente en alguna de las películas tratadas.

c.) Interés pedagógico y creativo:

- Como propuesta a profesionales del ámbito educativo, puede resultar de gran utilidad el material que presentamos en esta tesis, por constituir una fuente diversa e importante de contenidos que pueden conducirse a través de unidades didácticas adaptadas a distintas disciplinas, como son el área del Diseño o de la Imagen Audiovisual principalmente, y también a

distintos niveles educativos, como bachilleratos⁴⁴, módulos formativos profesionales o cursos universitarios.

- La exposición “Transfer” es un gran almacén de referencias conceptuales y estéticas por descubrir que se dan a la libre interpretación. Aunque internamente seguro que existen muchos aspectos que se mueven a nivel del inconsciente, otros muchos lo hacen siguiendo una lógica que es sugerida. Todos ellos conforman un conjunto de ingredientes que se dan con facilidad al debate, tanto personal como compartido por quienes participen de la misma experiencia estética. Así mismo, dicha práctica analítica reflexiva que recomendamos, la proponemos para llevarla al aula, ya que “Transfer” deja al descubierto algunos modos de operatividad y de funcionamiento del “proceso creativo”, a través de los cuales el alumno podrá percibir algunas estrategias que le sirvan en el aprendizaje del desarrollo de la imaginación.

⁴⁴ Si se planteara el proyecto de escenificar la representación de un espacio imaginario futurista, sería una muy buena introducción contextual mostrar dichas unidades didácticas adaptadas a este objeto de estudio para posteriormente proceder al proceso creativo en la praxis del alumnado. Lo mismo sería aplicable a otras cuestiones de indumentaria, complementos, artilugios..., o a la creación de guiones futuristas, etc. Otro tipo de tratamiento pedagógico interesante puede ser trasladar a la representación gráfica y tridimensional un espacio ya ideado en los textos. Como ejemplo comentaré una experiencia llevada a cabo en mi aula donde acotando el tema a “escenarios utópicos”, adapté una unidad didáctica a mis alumnos de Diseño del Bachillerato Artístico en el IES Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramenet, durante el curso 2004-2005. La experiencia consistió en que a partir de unos fragmentos de texto extraídos de obras utópicas literarias clásicas, donde se describían diversos espacios escénicos, tenían que representarlos, primero en bocetos y luego en maquetas, tal y como ellos se los imaginaban según lo leído. Las maquetas, que atrajeron la atención de muchos alumnos y profesores curiosos, fueron expuestas en el vestíbulo junto a algunas anotaciones que aludían a diversos aspectos culturales (costumbres...) y a la función o al servicio que cumplía cada uno de los lugares que habían sido proyectados.

1. MARCO INTRODUCITORIO

I. ORIENTACIONES DE FUTURO DESDE LA FINALIDAD UTÓPICA.

I. I. El objetivo utópico o las aspiraciones de la imaginación

“la fantasía es la actividad creadora de la que salen las respuestas a todas las preguntas contestables”

Carl G. Jung

Nos remitiremos a la obra de Marcuse, *“Eros y civilización”*¹, donde se establecen algunos principios básicos, a partir de la terminología freudiana, que nos ayudarán a comprender mejor al ser humano como ser individual, en su relación social, en su búsqueda de la felicidad y en sus manifestaciones de fantasías o utopías como proyección ilusoria hacia el futuro.

Freud se refirió al *“principio del placer”* para designar el mecanismo desencadenado en el ser humano que le lleva a buscar la felicidad mediante el cumplimiento y la satisfacción de aquellos deseos e impulsos que le son innatos. El *“principio del placer”* se corresponde con una actitud egoísta, que puede destruir al prójimo, en ausencia de otro principio que haga de represor. Por otro lado, el ser humano huye del dolor para preservar su felicidad, por lo que tiende a evitar los peligros de la realidad: nuestra caducidad (no somos eternos), la prepotencia de la naturaleza, y las dificultades del hombre en sus relaciones de vida en sociedad. Como medida de protección, se establece el *“principio de realidad”* que obedecerá fundamentalmente a imponer unas leyes, derechos y justicia, y una moral que reprima los deseos primarios del hombre a través del sentimiento de culpabilidad. La felicidad que nos exige el *“principio del placer”* es imposible de conseguir, por un lado, pero por el otro, el hombre no puede renunciar a ella. El ser humano acepta, a cambio de protección, una vida en sociedad reprimiendo sus impulsos, equilibrando y mediando entre ambos principios, el del placer y el de realidad. De este modo alcanzar la felicidad limitada sí es posible. El *“principio de realidad”* por tanto, nos ha distanciado del estado animal de nuestros antecesores, es el responsable del origen de la cultura y la civilización.

Para Freud, según se expresa en su obra *“El Malestar de la Cultura”*² el término “cultura” reúne a la suma de producciones e instituciones que sirven para proteger al hombre de las tres fuentes de su sufrimiento antes señaladas (de la supremacía de la naturaleza, de nuestra propia caducidad y de la dificultad de adaptarnos a la vida en sociedad). La cultura nos exigirá que proveamos los medios para dominar a la naturaleza, medios para regular nuestras relaciones de vida en comunidad, medios para alcanzar el orden, la limpieza, la belleza... Las dos primeras fuentes de sufrimiento, el hombre las acaba aceptando como inevitables, pero en referencia a la tercera, la cultura se ve volcada contra nosotros, y reaccionamos con hostilidad y frustración. El motivo, según Freud, es que las mismas instituciones que el hombre ha creado para ayudarnos a vivir en sociedad, cumplen la función de reprimir nuestros deseos más instintivos que el *“principio del placer”* nos viene exigiendo para ser felices. La cultura acaba atacando a nuestro ego. Se crea el problema de cómo reconciliar la “felicidad” (aunque la hayamos aceptado como una felicidad limitada) con la “cultura”, ya que esta supone una renuncia del placer individual. Los instintos quedan sublimados también en la cultura, como evasiva de nuestras frustraciones, proyectamos nuestras ilusiones en un porvenir, en mundos

¹ Herbert Marcuse. *“Eros y civilización”*. Ariel, Barcelona, 2002 (primera edición de 1965). Es de especial interés para nuestro apartado el capítulo VII dedicado a *“la fantasía y la utopía”* (págs. 137-152).

² Sigmund Freud. *“El malestar en la cultura”*. Alianza, España, 2001 (publicado en 1930).

imaginarios que se escapan del control represivo por un lado, y del dolor o sufrimiento por el otro, de modo que es posible que subyazcan así los impulsos más innatos y deseos primarios del inconsciente en las artes, en las ciencias y en otras manifestaciones intelectuales.

Dicha ilusión que satisface de otro modo al “*principio del placer*”, ya que busca la satisfacción de un deseo que prescinde de su relación con la realidad, puede proyectarse en cualquier tipo de porvenir, sea un porvenir utópico, sea un porvenir llevado a la pantalla cinematográfica...; busca en la fantasía la reconciliación, acercándonos ya a Marcuse, entre la “felicidad” y la “civilización”. Y aunque ninguna utopía parece escaparse de tener que concebir una barrera cultural que se encargue de sostener los deseos primarios del hombre en pro del progreso de la civilización, mientras que para Freud lo que en ella subyace son siempre respuestas del inconsciente primario del individuo antes de convertirse en un ser social, para Marcuse, estas respuestas que vienen del inconsciente, también nos hablan subliminalmente de las aspiraciones que deseamos alcanzar en la vida futura, ya fuera del contexto imaginario.

Según Marcuse (empleando los términos de Freud), en el cambio del sistema de valores que rigen al “*principio del placer*” por el sistema de los valores que rigen al “*principio de realidad*” se basa el origen de la civilización y su progreso. El sistema de valores del primero se corresponde con “*satisfacción inmediata*” que se mutaría por “*satisfacción retardada*” del segundo, “*placer*” por “*restricción del placer*”, “*gozo*” (juego) por “*fatiga*” (trabajo), “*receptividad*” por “*productividad*” y “*ausencia de represión*” por “*seguridad*” (Marcuse, o. c., pág. 26). Marcuse señala que “*de acuerdo con Freud, la historia del hombre es la historia de su represión. La cultura restringe no sólo su existencia social, sino también la biológica, no sólo partes del ser humano sino su estructura instintiva en sí misma. Sin embargo, tal restricción es la precondition esencial del progreso (...). La civilización empieza cuando el objetivo primario –o sea, la satisfacción integral de las necesidades- es efectivamente abandonado*” (Marcuse, o. c., pág. 25). En este sentido, el término “libertad” contiene una arma de doble filo, por un lado nos llevaría hacia la consumación y gratificación de los impulsos primarios, pero por otro lado, ello mismo convertiría al hombre en un ser antisocial. La civilización y la cultura supone coaccionar esta libertad, pero más que destronándola de su sentido primario, lo hará desviándola de manera que se entienda con el nuevo sistema de valores que hacen del ser humano un ser social organizado para su protección, su seguridad y en su búsqueda de lo que es útil y necesario. Pero tanto Marcuse como Freud, aseguran que los objetivos que se proponen desde el “*principio del placer*” no serán nunca totalmente desplazados, este “*no sólo sobrevive en el inconsciente, sino también afecta de muchas maneras a la misma realidad que ha reemplazado al principio del placer. El retorno de lo reprimido da forma a la historia prohibida y subterránea de la civilización*” (Marcuse, o. c., pág. 29). Para Freud, explica Marcuse, los cimientos de una civilización se forjan reprimiendo la libertad individual a cambio de una libertad dependiente de su compromiso para con el conjunto del resto de individuos. “*El hombre es valorizado de acuerdo con su habilidad para hacer, aumentar y mejorar cosas socialmente útiles. La productividad designa así el grado en el dominio y la transformación de la naturaleza: el reemplazamiento progresivo de un ambiente natural incontrolado por un ambiente técnico controlado*” (Marcuse, o. c., pág. 150). Sin embargo, continúa Marcuse, a mas se dirija la actuación individual hacia el aparato productivo establecido, más tenderá la productividad a contrariar el principio del placer y mayor será su represión. Pero, según Marcuse, “*más allá de este dominio, la productividad tiene otro contenido y otra relación con el principio del placer: este contenido y esta relación se anticipan en el proceso de la imaginación que se conserva libre del principio de actuación y mantiene la aspiración de un <<nuevo>> principio de realidad*” (o. c., pág. 50). Un estado

óptimo, donde todas las necesidades básicas estén cubiertas y todo el trabajo se haya automatizado, para Freud, puede significar el agotamiento de la energía que promueve las actividades productivas intelectuales y artísticas de mas alto nivel, ya que la reorganización del trabajo ofrece gratificaciones que reconcilian al individuo con el estado del bienestar, siendo valorizado por cuanto es útil a las necesidades de la comunidad. Marcuse explica que para Freud “*la idea de un principio de realidad no represivo es un asunto de retrogresión*” ya que “*la liberación de la represión es un asunto del inconsciente, del pasado humano subhistórico e inclusive subhumano, de procesos primarios biológicos y mentales*” (o. c., pág. 143). Simplificando, para Freud, alcanzar una civilización no reprimida sería una utopía. Marcuse, difiere de este argumento, ya que para él, precisamente el objetivo utópico, que sería alcanzar una sociedad civilizada y madura no reprimida, es posible, ya que la naturaleza de los instintos queda afectada por los factores externos (se puede producir así un cambio “biológico” en el ser humano), y vienen solicitando ya otro tipo de gratificaciones. El “*principio de actuación*” basado en una productividad dominadora y controladora vinculada al mundo del trabajo puede variar, aunque para ello, se tengan que atender a necesidades más básicas, en lugar de aspirar a la ostentación (se trata de que la tecnología se oriente hacia la “economía” de las necesidades básicas de una sociedad). Una sociedad óptima, debe dirigir la productividad hacia la liberación del individuo del trabajo obligado, de manera que no tenga por qué conformarse respondiendo a una gratificación sustitutoria (que le distrae) de la propia satisfacción atendiendo a cuanto es útil a una sociedad valorizada por su esfuerzo (forzoso)³. Así, para Marcuse, puede surgir una alternativa al “*principio de realidad*” (que va “*más allá*” del propio principio) que se fundamente en una reorganización del trabajo (“*la automatización total sería el resultado óptimo*”) que sirva para “*liberar el tiempo y la energía necesarios para el libre juego de las facultades humanas <<fuera>> del campo del trabajo enajenado*” (o. c., pág. 151). En este cambio de actuación, según Marcuse, está el requisito para mantener el progreso⁴.

³ Vemos que coincide en algunos aspectos con los planteamientos de Henry David Thoreau, desarrollados, partiendo de una experiencia vivida, en su obra “Walden” (1854). Thoreau aprende a vivir en una cabaña construida por él junto al lago Walden en el condado de Concord, en plena naturaleza. Allí escribirá su diario en clave de utopía. Parte de la economía del esfuerzo reduciendo las necesidades vitales a las mínimas (vive de la agricultura), así su finalidad es ganar tiempo para ejercer una mayor libertad en las actividades individuales que desea realizar, como la lectura, el descanso, las conversaciones, disfrutar de la soledad y del contacto con la naturaleza. La verdadera riqueza no es el dinero, sino que está en el tiempo que reste al necesario estrictamente para nuestra supervivencia. No obstante su mayor aportación, cuya lectura recomendamos como un clásico de gran importancia, radica en su obra “*Del deber de la desobediencia civil*” (págs. 283-304, incluida en la obra que citamos) donde sugiere que ante el descontento de los individuos frente a un estado dominador y controlador que limite sus libertades, se puede responder o protestar, con una “revolución pacifista” (que él ejerció y le llevó a la cárcel), basada por ejemplo en no contribuir en la labor del gobierno, como sería no aceptar trabajos de funcionariado o no pagar los impuestos reglamentarios. Es decir que está a favor de la desobediencia de estado, cuando este no cumple con lo justo, ya que se tardaría demasiado en convencer a la mayoría para que mediante la democracia, por votación por ejemplo, las cosas cambien. Si el hombre no está de acuerdo con su conciencia no debe actuar obediente, como una máquina, como una herramienta del estado haciendo aquello que cree injusto (“*La autoridad del gobierno... no puede ejercer más derecho sobre mi persona y propiedad que el que yo le conceda*” – pág. 304, o. c.-). En este punto, establece Thoreau su ideal de progreso sobre el estado, aquel que trate con justicia y respecto al individuo, y lo acepte como alguien independiente, incluso si decide marginarse, siempre y cuando cada uno respete al prójimo y al vecino. Entiende que el progreso de un estado autoritario a otro libre supone un “*avance hacia el verdadero respeto por el individuo*” – pág. 304-). Ambos textos se pueden consultar en la siguiente obra donde se han recopilado y de donde hemos extraído las citas anteriores:

Henry David Thoreau. “*Walden. Del deber de la desobediencia civil*”. Parsifal. España, 1997 (segunda edición; destacamos también el prólogo de Henry Miller).

⁴ En el prólogo del libro “*Cultura y sociedad*”. Sur, Buenos Aires, 1967 (traducción castellana), Marcuse lo expresaba así: “*Liberación del quehacer servil del hombre, ésta es la ley de la racionalidad tecnológica*” (cita

Para Marcuse, “*la fantasía y la utopía*” no sólo miran al pasado, sino también al futuro, no es un ejercicio de retrogresión, es una ilusión que no rechaza de la civilización más que la actual condición de su presente. Pues desde la imaginación surgen las reclamaciones intrínsecas que invocan alcanzar esa libertad oprimida por un “*principio de realidad*” que se ha vuelto inútil. Desvelan, como nueva necesidad, la búsqueda de la recuperación de los deseos instintivos y su gratificación en el porvenir de una civilización madura no represiva. Según Marcuse, esta nueva relación entre un “*más allá del principio de la realidad*” y el “*principio del placer*” no opresora, que solicita de la sociedad una productividad capaz de valorizar las libertades individuales, es lo que se anticipa en los procesos de “la imaginación”⁵.

recogida por Antonio Escotado en su obra “*Marcuse. Utopía y razón*”, Alianza. Madrid, 1969, pág. 92, que comentamos más adelante).

⁵ Es de especial interés, para quien le interese profundizar, las deliberaciones que hace Marcuse respecto al concepto de “utopía” y la relación con algunos movimientos culturales o artísticos (como el movimiento estudiantil, el pop o los hippies) de los años sesenta, así como las discusiones mantenidas junto a otros profesores referente a asuntos diversos de la política de los estados, la moral, la violencia, etc. en la obra “*El final de la utopía*” (Ariel. Barcelona, 1968), cuyo texto ha sido elaborado por Horst Kunitzky y Hans Martin Kuhn, a partir de las intervenciones que tuvieron lugar durante el 10, 11, 12 y 13 de julio del año 1967 en la Universidad Libre de Berlín. Marcuse deja entrever que desde algunas manifestaciones intelectuales, culturales o artísticas, se evidencia que “*el final de la utopía*” ha llegado, en el sentido de que “*el concepto de utopía es un concepto histórico. Se refiere a los proyectos de transformación social que se consideran imposibles*”, y que Marcuse piensa que ya no lo son: “*toda forma del mundo vivo, toda transformación del entorno técnico y natural es una posibilidad real; y que su topos es histórico (...) ...las nuevas posibilidades de una sociedad humana y de su mundo circundante no son ya imaginables como continuación de las viejas, no se pueden representar en el mismo continuo histórico, sino que presuponen una ruptura precisamente con el continuo histórico, presuponen la diferencia cualitativa entre una sociedad libre y las actuales sociedades no-libres...*” (pág. 7). En referencia a la “nueva” sociedad respecto a la “vieja”, Marcuse propone más “ruptura” que “continuidad”, más “negación” (la “*Gran Negativa*”) que “positivismo y reformismo”, más “diferencia” que “progresividad”. Siempre que la técnica y la ciencia permita la aplicación de aquello que se reivindique desde la condición utópica, para Marcuse no se trata de una utopía, pues debe intentar su práctica. Para él sería “utopía” cuando se están solicitando deseos verdaderamente imposibles como “*la arcaica idea de la eterna juventud del hombre* (tema este curiosamente nada arcaico en nuestra actualidad), o *la del regreso a una supuesta edad de oro*” (pág. 9). Uno de los problemas con los que se enfrenta Marcuse, y el cual le discuten es el de que no hay garantías de que las aportaciones científicas y cambios políticos resultantes de dicha proclamada transformación en la sociedad no vaya a volverse nuevamente represiva o destructiva según qué tipo de personas las dirijan.

También consideramos de gran utilidad para la comprensión de la obra completa de Marcuse, el siguiente libro de:

Antonio Escotado, “*Marcuse. Utopía y razón*”, Alianza. Madrid, 1969.

Escotado recoge una síntesis muy aclaratoria de los textos fundamentales del autor (“*Eros y Civilización*”, “*Hegel, Marx y el marxismo soviético*”, “*El hombre unidimensional*”, “*Más allá del hombre unidimensional*”) y es de especial interés el capítulo del “*Epílogo crítico*” (págs. 153-187) que dedica Escotado a esclarecer algunas de las deficiencias encontradas en los planteamientos del pensamiento marcusiano: destaca por ejemplo que Marcuse, se aprovecha de la terminología utilizada por Freud sacándola de su contexto natural, de manera que él le adhiere un sentido no propio o no fiel al freudiano, empezando por la distorsión que atribuiría al término del “placer” del cual abusa (en Freud vinculado a los “*procesos primarios*”, y en “*Eros y Civilización*”... “*se habla del hombre en cuanto tal y de su cultura, y en ese elemento la referencia al placer como reivindicación de la felicidad y la libertad, resulta conceptualmente insostenible*” –Escotado, pág. 163-, “*Falta en Marcuse este deslinde de la noción del placer, por una parte, y los conceptos de la vida libre y feliz, por la otra*” –pág. 169-). “*Un pensador como Marcuse, vinculado a Hegel y a Heidegger, parecería predestinado a iluminar los fundamentos de la obra de Freud a través de esas categorías filosóficas que (...) faltan en ella, no obstante la informan implícitamente. (...) Esto cabía esperar de Marcuse, una conceptualización de lo simplemente intuido por Freud...*” (pág. 172-173). No obstante Escotado finaliza reconociendo que “*con todo, su reflexión sobre la sociedad contemporánea es probablemente el primer signo o indicio, rudimentario aún, de lo que puede y debe hacer el pensador del tiempo presente (...) El simple hecho*

El autor recalca la “presencia” de este carácter premonitorio de contenido significativo en el arte, que se descubre a partir de una mirada observante y reflexiva en *“la fantasía y la utopía”*. Para avalar su tesis busca refuerzos en el pensamiento de Jung, de quien dice que *“con más énfasis que Freud, él ha insistido en la fuerza cognoscitiva de la imaginación. De acuerdo con Jung, la fantasía está unida <<de una manera indistinguible>> con todas las demás funciones mentales (...) es <<la madre de todas las posibilidades, en la que todos los opuestos mentales tanto como los conflictos entre el mundo externo y el interno están unidos>>”*. Y continúa Marcuse citando a Jung, *“la fantasía es por encima de todo la <<actividad creadora de la que salen las respuestas a todas las preguntas contestables>>”*⁶ (Marcuse, o. c., pág. 143).

I. II. Algunas de las principales manifestaciones de la trayectoria utópica: de “La República” de Platón a “Una Utopía Moderna” de H. G. Wells

Intentaremos averiguar cuales son los parámetros, los denominadores comunes, de la trayectoria utópica entre los que el ser humano se mueve a la hora de concebir el ideal de un mundo perfecto (que se puede entender también como una mirada al futuro), en la aspiración de alcanzar la óptima felicidad y cómo es mostrada su adaptación como ser social en el imaginario de dicho porvenir. Aunque en algún caso, esta adaptación suponga una proyección distópica; ya que también aquí la refutación del objetivo utópico (que suele identificarse con la negativa de su presente, la no aceptación del contexto histórico circunstancial en el cual nace la utopía) se establece entre las mismas coordenadas. Para ello hemos seleccionado las siete utopías que presentamos en orden cronológico y las hemos desgranado por bloques temáticos para facilitar su contrastación. Los apartados temáticos son los siguientes:

1. Paisajes urbanos de los “ningún lugar”
2. Sobre la organización del estado, el valor de cambio, la justicia, trabajo y ejército.
3. Sobre la educación, las artes y las ciencias.
4. Sobre la familia: el papel del hombre y la mujer.
5. Sobre los hábitos y costumbres: alimentación, vestuario, medicina, ocio...
6. Sobre las religiones y filosofía: sobre el concepto de amor, muerte, felicidad...
7. Observaciones: Datos varios y contrastaciones.

Y las utopías de las cuales se ha realizado el vaciado de su contenido atendiendo a los anteriores apartados son:

1. *“La República”* de Platón (Atenas, S. IV a. c.).
2. *“Utopía”* de Tomás Moro (Inglaterra, 1515).
3. *“La Ciudad del Sol”* de Tomaso Campanella (Stilo, 1602).
4. *“La Nueva Atlántida”* de Francis Bacon (Inglaterra, 1624).
5. *“Erewhon. Un mundo sin máquinas”* de Samuel Butler (Inglaterra, 1872).
6. *“Noticias de ninguna parte”* de William Morris (Inglaterra, 1890).

de actualizar la aportación de Hegel y Freud a la filosofía de la cultura en un momento como el presente, donde el hombre común parece empeñado en matar de aburriendo a la vida, basta para reconocer en Marcuse a un espíritu libre y fértil” (pág. 187).

⁶ De la obra de Carl Jung. *“Psychological Types”*. Trad. H. Godwin Baynes, Nueva York, Harcourt, Brace, 1926, pág. 69.

7. “Una utopía moderna” de H. G. Wells (Inglaterra, 1905).

La tabla utópica, donde puede consultarse cada una de estas utopías desglosada por los bloques temáticos mencionados, la presentamos en el apartado de anexos, correspondiéndose al anexo nº 1 del presente capítulo.

I. II. I. Orientaciones de futuro resultantes de la finalidad utópica

Concluimos como resultado tras el presente estudio y generalizando en lo posible a partir de los ejemplos expuestos que mostramos en el apartado de anexos que, las “orientaciones de futuro” que se apuntan desde la perspectiva utópica y a lo largo de su trayectoria, entorno a las cuales el ser humano (siguiendo unos parámetros de actuación en busca de la supuesta “felicidad”) parece proyectar su mundo imaginario “ideal”, quedarían esbozadas principalmente en las cuatro categorías siguientes con sus respectivos apartados:

A.) Atención al individualismo y al colectivismo. Lo cual se traduce fundamentalmente en un tipo de atención espiritual, la primera; y otro tipo de atención, la segunda, ejecutiva:

1. La necesidad de diseñar una moral intrínseca al cuerpo utópico, como doctrina de adecuación mediadora y resolutoria del conflicto creado entre la libertad individual (atención a intereses particulares) y su sociabilización para con el conjunto de individuos de la comunidad (atención a intereses colectivos).
2. Aplicación de un aparato de control, reflejo de la doctrina moral diseñada, que establezca los deberes y obligaciones del individuo para con el conjunto del sistema de orden establecido.

B.) Conquista y descripción del espacio.

1. La conquista del espacio se manifiesta a través del deseo de encontrar el “paraíso ideal” primero en la Tierra, y con la modernidad saltará al espacio cósmico (con H. G. Wells); ya que como es “ideal”, este se ubicará oníricamente siempre en un lugar aún no descubierto por el hombre (que Tomás Moro denomina como el “ningún lugar”, significado de “utopía”, y que el protagonista de toda utopía acaba descubriendo).
2. Descripción de un entorno espacial que tiende a reunificar la naturaleza con el urbanismo y la arquitectura; los cuales por otra parte se adaptan y ayudan a fortalecer el orden del sistema y disposición ciudadana, moral y ejecutiva, diseñados en la utopía.

C.) Debate a lo largo de la trayectoria utópica entre dos modelos de civilización de polaridad opuestas cuyo centro de discusión son las máquinas:

1. Se proyecta un mundo mecanizado (centralizado y controlado por el modelo de estado diseñado, único responsable, y no en grupos privados de minorías) y científicamente evolucionado como vía “redentora” de la humanidad: se persigue la conquista del tiempo libre, ahorrar el esfuerzo en el hombre, y en última instancia alargar la esperanza de vida.
2. Se proyecta un mundo rural y artesanal que vuelve al pasado en prevención de los peligros o riesgos de un mundo mecanizado: la mecanización no libera al hombre del

trabajo, le oprime (porque cae en el poder privado de seres egoístas), es la causa de la pérdida de la noción de estética y en última instancia (en Erewhon) se teme que en un futuro hipotético las máquinas lleguen a constituirse como una “especie” superior capaz de sublevarse y destruir a la humanidad.

El debate alcanza la madurez y se “medio resuelve” en “Una utopía moderna” (y con este también el conflicto creado entre la libertad del individuo y su integración en la sociedad civil). Se visualiza un nuevo ideal de alcance universal que reclama su extralimitación utópica, la del mundo ilusorio, al contexto sociocultural del mundo real: del hombre “moderno” integrado en un estado mundial “moderno” con miras a un futuro “esperanzador” para toda la humanidad⁷.

D.) Imitación de la Naturaleza: se persigue la idea del ser humano como creador, de igualarse a Dios. Ello puede verse manifestado a través de las dos polaridades anteriores:

1. Identificación del hombre con la naturaleza, imita un modelo de vida natural, es decir que, vive de ella y de su proximidad. La vuelta al mundo rural supone este estrecho acercamiento: el hombre se alía con la naturaleza.
2. Observa y aprende de la naturaleza intentando parecerse a ella en cuanto a sus capacidades, el hombre imita a la naturaleza, no en sí misma, sino a sus mecanismos de actuación. Los modelos de sociedades que recurren a la ciencia y la técnica para conseguir estos logros, son los que se posicionan en este punto. Así mismo, son estos modelos utópicos los que asumen mayores riesgos y peligros ante un posible devenir destructivo: ya que el hombre, que no es perfecto, se coloca de igual a igual frente a la naturaleza.

No obstante, como medida de prevención, los modelos de sociedades que constituyen propiamente la orientación hacia un futuro utópico, intentarán reconciliar el primero con el segundo. Aquí radica el verdadero concepto respecto a la modernidad: asumiendo que la naturaleza es la mayor fuente de conocimiento, la ciencia se servirá de esta, y el hombre de la naturaleza y de la ciencia a su vez, sin que las consecuencias deban repercutir en detrimento ni de la humanidad ni de la naturaleza: el hombre en definitiva es, su discípulo aprendiz, acepta que no puede igualarse ni superarla. Aquí se establecerían los límites de hasta donde, o mejor dicho, hacia donde la ciencia debe “lícitamente” cumplir su cometido.

Se ha realizado un esfuerzo por intentar aunar todo el contenido expuesto y consultado en unas pautas, que entendemos como categóricas. Estas son, orientaciones del objetivo utópico, que nos servirán como punto de partida, como antecedentes principales, y como marcadores a la hora de detectar e interpretar el imaginario futurólogo proyectado en la naciente ficción cinematográfica. Por otro lado, estas pautas, nos van a ser de una gran utilidad, para ayudarnos

⁷ Aunque con algunas reservas atípicas, propiamente distópicas, que desde nuestra perspectiva contemporánea consideraríamos como muy retrógradas o nada pertinentes, y que son sintomáticas de la tradición utópica y también de las circunstancias socioculturales de la época, por lo que no lo tenemos en cuenta aquí. Por otro lado, este sentido global de abordar a toda la humanidad hacia un destino esperanzador de paz, donde ya no exista la miseria y el hambre en el mundo y se devuelva al individuo su libertad, será compartido por Marcuse, quien se dirigirá también con optimismo, gracias a la técnica orientada a los nuevos valores, a toda la humanidad en los mismos términos, aunque todo ello sea planteado desde una muy distinta perspectiva histórica.

a escoger y visualizar los puentes que van a ser quizás más significativos entre dichos documentos fílmicos y los posibles contextos sociales, culturales, artísticos o científicos (sean anteriores, contemporáneos o posteriores) con los que serán supuestamente conexionados. Así, en adelante, vamos a tener en cuenta las categorías que se han señalado como las que nos han resultado más relevantes, y lo haremos cuando proceda, en su conjunto, en sus posibles interrelaciones o de manera aislada.

2. MARCO CONTEXTUAL UNIVERSAL

II. EXPLORACIÓN DEL GLOBO TERRESTRE: LOS LUGARES ESCOGIDOS Y LA REVOLUCIÓN DE LAS IMÁGENES.

Con objeto de situarnos entorno a los albores del siglo XX, dado que esta investigación trata de visualizar en la representación cinematográfica fundamentalmente el aspecto cosmogónico y tecnológico de la vida futura, debemos antes aproximarnos desde el pasado a cómo acontece el conocimiento y cierre del planeta en el camino del hombre hacia el encuentro con nuevos mundos por descubrir, en esa búsqueda de la verdad, que primero se ocupará del territorio terrestre, y más tarde saltaría al espacio cósmico. Para ello, en el presente capítulo hemos sintetizado y a su vez interpretado, a partir de la información recopilada y estudiada, aquello que se ha considerado más destacable para comprender mejor la evolución de unas conductas y actitudes del ser humano respecto a su entorno social, cultural y natural tal y como este se va descubriendo, y viendo representado en imágenes, tanto bajo una objeción de mero registro como contemplativa en su artisticidad, o de ambas.

La fuente principal en la cual nos hemos basado para documentarnos, tanto en este capítulo como el siguiente, ha sido el catálogo de la exposición dirigida por Jean Clair que lleva por título “*Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*”. La exposición fue organizada por el Museo de Bellas Artes de Montreal, donde se presentó entre el 17 de junio y el 17 de octubre de 1999, y fue coproducida por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona donde se presentó entre el 23 de noviembre de 1999 y el 20 de febrero del 2000¹. En la exposición, se presentaron una colección de obras de arte sobre todo pictóricas, junto a algunos proyectos arquitectónicos, y documentos gráficos o fotográficos, que hacían referencia al Cosmos durante los dos últimos siglos, para lo cual, en el catálogo, dedican de sus seis capítulos, los tres primeros a situarnos sobre el cierre del planeta, con “*Naturaleza y Cosmos*”, “*La Tierra Prometida*”, “*Los Viajes a los Polos*”, antes de llegar a un cuarto capítulo, cuyo título es ya “*Más allá de la Tierra: la Luna*”, seguido del quinto capítulo dedicado a “*El Imaginario de las Cosmologías*” y un sexto a “*Hacia el infinito (Ida y Vuelta)*”. Algunos de estos capítulos que se conforman a partir de varios artículos escritos, cada uno de ellos, por destacadas personalidades especializadas en las materias referidas,

¹ Catálogo de la exposición “*Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*” organizada por el Museo de Bellas Artes de Montreal, donde fue presentada entre el 17 de junio y el 17 de octubre de 1999, y ha sido coproducida por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona donde se presentó entre el 23 de noviembre de 1999 y el 20 de febrero del 2000. Exposición organizada por Pierre Théberge (Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa), y de comisario general a Jean Clair (Museo Picasso, París). La edición del catálogo original en inglés y francés ha sido realizada por el Museo de Bellas Artes de Montreal. Producción y adaptación al castellano por Angle Editorial SL. Edición castellana por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona junto con la Diputación de Barcelona, 1999.

Adviértanse del detalle en el subtítulo de la exposición y catálogo referido a la fecha de alcance: “*Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*”, cuando el catálogo se publicó en 1999 y las exposiciones tuvieron lugar antes del 2001. Debieron de prever que terminarían más tarde o bien les debió interesar adelantarse a este año, sin embargo conservaron el subtítulo con una fecha que aún no había llegado. Podemos suponer que a Jean Clair, o a este y al resto de los organizadores, les debió interesar hacer coincidir la exposición sobre el Cosmos, con una fecha tan emblemática como 2001, dada la popularidad de la película “*2001, Una Odisea en el Espacio*”, de Stanley Kubrick. Recomendamos en paralelo, la lectura y visionado de las obras que se presentan en este catálogo, que consideramos fundamental para quien desee profundizar.

son los que nos han servido para trasladar aquí una breve síntesis recensiva; y sobre todo, me han ayudado como guía para establecer un orden a la hora de abordar la temática inicial de la presente tesis.

II. I. El inventario del planeta

El gran hombre universal, que iniciara el inventario del planeta a gran escala, sería Humboldt. Nacido en Berlín, estudioso a fondo de todas las ciencias, y adinerado gracias a una herencia familiar, decidió explorar medio mundo, en una expedición que duraría cinco años. Él, junto con un amigo cirujano aficionado a la botánica, cargaron con instrumentos geodésicos de última tecnología comprados en París, y emprendieron, a finales del S.XVIII, su aventura hacia el continente Americano desde Gran Canarias. Recogieron toda serie de datos, tanto físicos como culturales, de los territorios con los que se iban topando. De regreso a París, donarían más de 5000 especies vegetales al museo y Humboldt se instalaría en esta ciudad, durante los sucesivos veinte años, para escribir los diarios de sus viajes y elaborar los atlas de las regiones descubiertas². Los esbozos recogidos atraerían a numerosos artistas, y sus escritos fueron fuente de inspiración y apoyo al mismo Julio Verne para la narración de sus relatos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se acabaron de completar gran parte de los trazados del mapa topográfico que quedaba pendiente en nuestro planeta. Los diarios de los exploradores, los atlas, los dibujos, las acuarelas y por último las fotografías de los artistas que acompañaban a las expediciones, ya habían suplido toda curiosidad de intromisión, toda sed espiritual y gran parte del ansia de colonización, tanto por parte de los colectivos gubernamentales como de los intereses individuales que conforman el conjunto de la humanidad.

No obstante, los Polos magnéticos serían todavía la excepción, y en especial en la zona Ártica, los esfuerzos del hombre se centrarían en el Polo Norte, el cual, sin embargo, siguió resistiéndose a ser descubierto. A pesar de ser un lugar que se mantiene fijo mientras el mundo gira a su alrededor, se caracteriza por su elevada inestabilidad, pues su helada silueta se desdibuja al paso de cada estación, con lo cual, las dificultades para acceder a él se incrementaban aún mas a las propias de su extremado clima, y por tanto, resultaba casi imposible la consecución de su conocimiento cartográfico.

Mientras que los descubrimientos hacia el sur en un principio se correspondían en gran parte con un interés comercial, como era la explotación foquera, los descubrimientos hacia el norte se sucedían por motivaciones muy diversas, que fundamentalmente eran de mayor índole espiritual, como podía ser “la búsqueda de la verdad”; motivación que jugó aquí un papel muy importante, pues fue la que verdaderamente dio aliento al hombre en la compleja travesía.

El Polo Norte reunía todos los ingredientes necesarios que convierten a todo aquello que constituye un peligro, en un misterio de lo mas atrayente. Un misterio porque, fueron

² Günter Metken. Del artículo “*El corazón de los Andes. Del Cosmos de Humboldt a la pintura de Frederic Edwin Church*” (Clair, Jean. O. c., pág. 55).

muchas las especulaciones que se abrieron en torno a él. Entre otras, se pensó que en su punto central podía existir un paraíso terrenal de clima cálido entre los hielos; u otras como la imaginada por Julio Verne en su novela *“Viajes y aventuras del Capitán Hatteras”* (1866), que describe a este punto vislumbrado por su capitán, como un lugar ocupado por un volcán en erupción que imposibilitaba llegar hasta él.

- **“Los lugares escogidos”**

Anteriormente a la procesión que dio lugar a la conquista del Polo Norte, las expediciones se habían centrado en el nuevo continente. Muchos fueron los geógrafos, sociólogos, exploradores y utopistas que de forma independiente vieron en el Oeste Americano un lugar donde fundar nuevas sociedades. Sociedades más justas que las desarrolladas en el mundo occidental. Influenciados en parte por la gran afluencia de textos que trataban sobre la posibilidad de crear mundos casi perfectos; influenciados por otra parte en la acumulación de desánimo proporcionado por las fechorías imperialistas de sus gobiernos.

Mientras tanto, también se sucedieron las expediciones enviadas desde Occidente y desde el mismo continente americano con la finalidad de cubrir espacios en blanco del puzzle topográfico, explotar o encontrar nuevas riquezas, y como no, proseguir con la carrera colonial, fruto de un entusiasmo por el poder que dominaba las pautas de actuación de los estados mas fuertes de la época. Pero tenemos que destacar, que a estas expediciones se solían enviar a expertos profesionales que pudieran registrar con su lápiz, pincel o posteriormente fotografiar, los nuevos lugares encontrados. A cambio ellos, satisfacían sus inquietudes artísticas y aventurescas.

El siglo XIX, significó en este ámbito una extraña unión entre numerosos artistas y los gobiernos de sus respectivas naciones. Y es que además de la “importante” labor desarrollada en muchos sentidos, sin duda, también supieron plasmar “divinamente” en grandes cuadros e imponentes fotografías algunos de los escenarios con los que se iban sorprendiendo durante estas misiones de tipo, digamos que “oficial”. De tal modo fueron visionados, que esos espacios pasarían durante mucho tiempo a formar parte del grupo de “los lugares escogidos” o “jardines del Edén”, entre los cuales podemos citar como los mas admirados al valle de Yosemite, a las cataratas del Niágara, o a Yellowstone. Luego entonces y como grata consecuencia, mucho mas “importante” resultó ser la labor del artista que la primeramente concebida, pues, ante tales sublimes imágenes, no se podía otra cosa que solicitar para esos parajes, el máximo respeto por parte del hombre.

Y así fue como “el valle de Yosemite”, en 1864, para su preservación, obtuvo la categoría de estado. El presidente Lincoln no se pudo negar a firmar el proyecto de ley de Yosemite, que intelectuales y políticos le reclamaron tras contemplar el hermoso paisaje que se revelaba en el cuadro de Albert Bierstadt o en las fotografías de Carleton E. Watkins³.

³ Mayo Graham, *“América en el siglo XIX: Las nuevas fronteras”*, del capítulo dos *“La Tierra Prometida”* (Clair, Jean. O.c., pág. 68).



El Valle de Yosemite (hacia 1875-1880), de Albert Bierstadt⁴.



Las Cataratas Vernal, Yosemite. (1861), de Carleton Watkins⁵.

Otro de los lugares donde tampoco se pudo eludir sus inminentes condiciones místicas fue Yellowstone. Esta vez fueron las obras del pintor paisajista Thomas Moran, quien había llegado por primera vez a este lugar en 1871 con una expedición encargada de realizar los mapas de la región. Sus dibujos y acuarelas junto con las fotografías de Henry Jackson

⁴ Imagen integrada en el artículo citado de Mayo Graham (Clair, Jean. O.c., pág. 68).

⁵ Integrada en el artículo de François Brunet, “*Un arte social: la visión geológica. Exploradores y fotógrafos en el Oeste americano (1859-1879)*”, del capítulo dos “*La Tierra Prometida*” (Clair, o. c., pág. 83).

dejaron boquiabiertos a los miembros del Congreso de los Estados Unidos. Nombraron a Yellowstone parque natural, convirtiéndose este en el nuevo símbolo del paraíso terrenal⁶.



Fuentes Termales Mammoth, Pulpit Terraces, Yellowstone (hacia 1883), de William Henry Jackson⁷.

Otros muchos reconocidos artistas alimentaron el deseo de cruzar la frontera de lo desconocido para encontrar una nueva “tierra prometida” que retratar. Entre otros, a Frederic Edwin Church, discípulo del maestro Tomas Cole, se le llegó a considerar, hacia mediados de siglo, como al mejor paisajista del mundo. Church se acabó instalando en Inglaterra junto a su obra maestra “El corazón de los Andes”. Allí conoció al controvertido pintor Turner, de quien aprendió a controlar los efectos de la luz, y al reformista y crítico de arte John Ruskin, quien apoyaba enérgicamente esta alabanza espiritual que se le otorgaba al entorno natural. Con ellos, la pintura de paisaje alcanzó su máximo acercamiento a lo sublime, el arte era algo místico, armónico y espiritual, en orden con el deseo del hombre y la naturaleza.

A modo de reflexión, observamos que con la ascensión de la pintura de paisajes paradisiacos, también se daría la ascensión de la figura del artista; en este caso además, un artista héroe, que se arriesga y se adentra en los lugares mas peligrosos para mostrar el camino hacia el nuevo mundo. Se produjo una especie de trueque entre el estado y la sociedad: el primero, lo reclamó como artista “oficial”; pero la segunda, lo devolvió como artista “divino” o “genial”. El fenómeno se podría explicar, a partir de la carga emocional que se desprende de un contenido pictórico fundamentalmente trascendental y que en cierto modo, acaba recayendo sobre su autor, personificándose así, el mito. Es decir que, a medida que estos lugares escogidos iban llegando al resto de individuos y se iban vulgarizando, lo que de sublime se iba recogiendo de las obras que los representaba, a su vez se iba

⁶ Mayo Graham, a. c. (Clair, o. c., pág. 64).

⁷ F. Brunet, a.c. (Clair, o. c., pág. 95).

traspasando al creador de las mismas. Y del mismo modo, los límites del más allá se iban alejando también, a otros puntos cardinales del continente.

- **A la conquista del Polo Norte**

A mediados de S.XIX, el escrutinio del Globo terrestre se estaba cerrando hacia el norte y el sur. Los límites de lo conocido se situaban ahora alrededor de ambos extremos. Como ya hemos avanzado, el Polo Norte, fue el lugar que se impuso como el mayor desafío del hombre. La carrera por su conquista, se iniciaría sobre todo, a partir de la desaparición del comandante John Franklin. Este había partido con dos embarcaciones en busca de la verdad, al mismo tiempo que la del comandante John Ross. Pero si la expedición de este último tuvo regreso, la de Franklin y su tripulación se quedaría atrapada por los bloques de icebergs en la bahía de Baffin, siendo vistos allí por última vez en julio de 1845⁸.

La desaparición de Franklin, provocó una procesión de misiones que acudirían a su rescate. Misiones, que fueron apoyadas por numerosos gobiernos que no se resistieron a dejarse vencer por los peligrosos obstáculos que el medio polar interponía. Pero quien mas insistiría en su búsqueda, sería la propia mujer de Franklin: Lady Jane Franklin, quien recaudaría fondos y realizaría varias expediciones, aunque, sin conseguir éxito alguno. A ella le siguieron artistas, exploradores y oficiales de la Marina, quienes se sumarían al reto de atravesar territorios desconocidos. La Marina Británica también enviaría barcos hacia el Polo Norte con el objetivo de encontrar un paso navegable hacia el Pacífico.

Los relatos polares con grabados inspirados en los diarios y esbozos recogidos in situ empezaron a proliferar. Una de las narraciones de mayor aceptación fue la del doctor americano Elisha Kent Kane: “*Exploraciones árticas*”, que escribió al regreso de una expedición que hiciera en 1850 en busca de Franklin y el mar abierto imaginado⁹. Julio Verne se inspiraría en los diarios de Kane para dar más intensidad y veracidad a sus aventuras polares.

II. II. Del contacto místico al contacto científico

En el último tercio de siglo, la magia que envolviera a los “paraísos terrenales” en un principio, y al “artista de paisajes” seguidamente, empezaría a decaer. Al margen de los numerosos factores que pudieron confluír en que se produjera la transmutación de una verdad buscada entorno al contacto místico, hacia una verdad buscada entorno al contacto científico, podríamos valorar a dos elementos, como los provocadores de mayores variaciones en los destinos del hombre a recorrer. Estos dos elementos, que consideramos marcarían incluso un antes, de lo “divinamente glorificado” que acaba desencantando, y un

⁸ Eleanor Jones Harvey. “*La conquista artística del lejano Norte*”, del capítulo tres “*Los Viajes a los Polos*” (Clair, o. c., pág. 98).

⁹ E. J. Harvey, a. c. (Clair, o. c., pág. 99).

después, como consecuencia de ello, de lo “razonablemente desmitificado” que encuentra refugio en una naturaleza más empírica, son:

- Las teorías de Darwin.
- La reproductividad técnica de las imágenes.

Sin duda, el primer factor influyente en este sentido sería Darwin, quien a sus veintidós años, hacia 1831, se involucra como naturalista en la expedición del Beagle, que se encargaría de cartografiar las costas sudamericanas. A su regreso a Inglaterra, recopila en sus cuadernos las conclusiones obtenidas a partir de la observación geológica, interpretación de fósiles y demás muestras de especies animales y vegetales que fuera obteniendo de los territorios explorados. Como resultado de sus estudios, en 1859, Darwin lanza al mercado el famoso tratado sobre *“El origen de las especies por medio de la selección natural”*, que se agotaría en el primer día de su publicación. Aunque sus teorías no cobraron validez hasta el nacimiento de la genética moderna, unos ochenta años después, con las “leyes de Mendel”, sí incitaron desconcierto entre la sociedad, y las reacciones al darwinismo no se hicieron esperar. Recordemos, que la teoría de la evolución por selección natural sostiene que las especies animales luchan entre ellas por conseguir el alimento, sobreviviendo sobre las demás, aquellas que sean capaces de incorporar pequeñas ventajas que se transmitirán hereditariamente a las siguientes generaciones, haciendo que estas sean mas fuertes. Ello involucraba a los seres humanos, que habrían evolucionado también, a partir de los mismos procesos naturales. Lógicamente, la teoría de la evolución negaba la creación divina del hombre, colocándolo al mismo nivel de los animales, alterando a un tiempo las viejas premisas sobre las cuales se sostenía religiosamente el discurso que daba lugar al origen de la vida y a la búsqueda de la verdad.

En el ámbito artístico, este hecho perturbador, se haría eco rápidamente, sobre todo en el pincel de los considerados hasta el momento, héroes genuinos del paisaje mítico y trascendental. Los mismos que representaron los reveladores parajes que conducían al paraíso, plasmarían mas tarde escenarios cargados de un romanticismo melancólico, que nada tenían que ver con la grandeza recogida de los “lugares escogidos” en el momento de ser descubiertos. El artista acaba perdiendo cierto protagonismo, al cuestionarse la magnificación de la iconografía representada en las obras pictóricas, y por otro lado, al agotarse las posibilidades de encontrar en la Tierra, otras de igual valor simbólico.

El otro factor que contribuye a acelerar de forma generosa el proceso de desvanecimiento “místico”, es sin lugar a dudas el avance tecnológico que se produce en el último tercio del siglo XIX en el campo de la fotografía. Hablamos ahora del descubrimiento del negativo. Hecho este, que no debemos pasar por alto, pues se traduce en importantes repercusiones: si con el daguerrotipo, imagen positiva que no admite copias, se seguían prefiriendo a los pintores para esbozar los paisajes; a partir del momento (coincidiendo además con un aligeramiento del peso de los dispositivos fotográficos) en el que aparece el negativo, capaz de reproducir una imagen tantas veces como se desee y mantener en todas sus copias la misma calidad, la figura del fotógrafo se vuelve imprescindible. Sustancioso cambio que acaba vulgarizando al tan alagado paisaje “trascendental”, por pasar de una “obra única e inédita”, a la cual se accedía con visitas a museos o galerías, a un número ilimitado de

“copias”, a las cuales se puede acceder vía la adquisición o consulta de cualquier catálogo, y ya no hablamos de “obra única”, y por tanto visionar en cualquier lugar público o privado, como podía ser la misma casa de un particular.

- **La revolución de las imágenes**

Los avances científicos en el campo de la fotografía que revolucionarían al mundo de las imágenes al lograr su reproductividad técnica, se sumarían ahora a la joven revolución industrial que ya reproducía artefactos y objetos. Uno de los ejemplos típicos, es el de la máquina de coser “Singer”, de la cual, en 1879, ya se habían distribuido más de 400.000 unidades en el mercado. Y otro, que también obtuvo un gran éxito, fue la silla nº 14 de madera curvada de los hermanos Thonet, presentada en la 1ª Exposición Universal de Londres en 1851 y adaptada posteriormente a una forma simple para garantizar los millones de copias que llegarían a fabricarse, marcando esta una de las más polémicas directrices que se impondrían en los primeros tiempos del diseño: “*un gran número de unidades con una estética reducida*”¹⁰.

En este contexto de cambio marcado por la ciencia tecnológica, la ciencia de la naturaleza y biológica, habría quedado también amalgamada, al asumirse conceptualmente la lucha de clases en términos de supervivencia y competencia social. El mismo Darwin, en 1871, aplica su teoría de “la selección natural” de las especies animales, sustentada por “la ley del mas fuerte”, al colectivo de los seres humanos en su obra “*La descendencia del hombre y la selección con relación al sexo*” (*The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*), introduciéndose así en los grupos de clases sociales, y acentuando que la evolución de los hombres se da a través de la competencia entre estos¹¹.

La adaptación darwiniana se acabaría concretando en una adaptación social hacia los nuevos modelos que visionaban un mundo, ahora ya, replicado y multiplicado en casi todos sus elementos “inorgánicos”, por no decir todos y por llamarlo de alguna manera, que incluirían a objetos u artefactos, y a las imágenes¹². Ni que decir tiene, que un buen ejemplo que ilustra esta consideración, lo constituirían las numerosas entidades expedicionarias que anteriormente cumplían misiones exploradoras por los rincones mas remotos del planeta, como se verían después convertidas en importantes agencias distribuidoras de fotografías.

¹⁰ Bernhard E. Bürdek. “*Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*”. Gustavo Gili, Barcelona, 1994, pág. 23.

¹¹ El sociólogo inglés Herbert Spencer también acabaría pronunciándose en términos similares, al trasladar las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies desde el plano biológico al social, formulando el principio sobre la “*supervivencia de los más aptos*”, quienes conseguirían alcanzar mayor poder y riqueza sobre los menos capacitados para ello, los cuales se quedarían en las clases más bajas. Esta teoría sirvió como fundamento para el capitalismo y posteriormente, sirvió de justificación junto con las teorías de Darwin al mismo Hitler, para llevar a cabo su propia selección a favor de la que sería para él la “raza superior”.

¹² La replicación “orgánica” (o biológica), fue la primera en alcanzarse con el nacimiento de la agricultura, pero no se tiene aquí en cuenta, por no considerarse tecnológica, al menos en sus orígenes.

Y por si fuera poco, pronto se pasó de fotografiar parajes recónditos poco conocidos, a fotografiar escenarios propios de las grandes ciudades y poblaciones, y que mejor fórmula se encontró para su distribución y darse a conocer, que las tarjetas postales ilustradas. Con estas se garantizaba la circulación de “los lugares publicitados” y su entrada directa al particular bajo puerta o a golpe de buzón. Para hacernos una idea, la primera postal ilustrada que se conoce en España circulaba en el año 1892, aunque se sabe, que la aprobación postal tuvo lugar en el año 1886. Tan sólo se han podido recuperar entre unas 2500 y 3000 tarjetas postales españolas que circularan antes del año 1900¹³. Pero posteriormente a esta fecha, se pusieron de moda y empezaron a circular a millones, con lo que no se dejaron vistas sin retratar y no sólo de las grandes ciudades sino de cualquier población independientemente de su tamaño. Si especificamos en la localidad de El Prat de Llobregat, próxima a la ciudad de Barcelona, durante el período anterior a la guerra civil española, entre las décadas de los 10 a los 30, se conocen que fueron editadas al menos seis colecciones, de unas 14 fotografías por cada una, realizadas por las firmas barcelonesas “Fototipia Thomas” y “L.Roisin”¹⁴, donde se representan desde paisajes agrícolas del delta, hasta calles, edificios emblemáticos, puentes, fábricas... Las tarjetas postales, aunque en un principio quisieran parecerse a las pinturas, acabaron constituyéndose como un cartel promocional para cualquier núcleo urbano y sus entornos. Y es que a parte de ser este uno de los motivos de su gran éxito, la persona que enviaba una postal, también indicaba que había estado allí; pequeña reminiscencia esta, que identificaría de rasgada al viajero de a pié con el héroe explorador de antaño.

Estos son algunos de los "lugares escogidos" durante el período señalado de El Prat de Llobregat, que se trasladaron a las tarjetas postales.



¹³ Datos publicados en el artículo de Andrés Trapiello, “*Tarjetas de felicidad*”, del Magazine de La Vanguardia de Barcelona. 20 junio 2004.

¹⁴ Datos extraídos del archivo personal del historiador local Josep Ferret i Pujol. El Prat de Llobregat.



El primer puente construido en El Prat en el año 1873, sobre el río Llobregat, fue el Pont de Ferran Puig. Este, donde vemos como cruza una tartana, era tan estrecho que cuando aparecieron los vehículos, no podían pasar.

Con las fotografías de los “lugares escogidos” ya en órbita por medio mundo y con las tarjetas postales de los “lugares publicitados” al acceso de cualquier turista, la curiosidad del hombre por indagar en la Tierra se desvanece. El Polo Norte, no era del todo desconocido, y aunque este no fue alcanzado hasta 1906, cuando Roald Amudsen encuentra un paso navegable al Noroeste; para finales de siglo XIX, la esperanza de que pudiera ser atravesado se vio perdida ante los numerosos intentos frustrados, por lo que el mito del paraíso cálido entre los hielos acaba por disiparse. Pero no por ello el ser humano perdió aliento, ni mucho menos, en la carrera hacia la búsqueda de la verdad, sino que, muy al contrario, tan sólo tuvo que inclinar su mirada unos grados hacia arriba para recuperarlo, al darse cuenta que las fronteras de lo desconocido se hallaban fuera de nuestro planeta. Tal y como describiera el doctor Kane en uno de sus relatos árticos, parece que en las cercanías al último punto emblemático por descubrir, las estrellas estaban más cerca:

“Es difícil imaginar la intensa belleza del firmamento ártico. Parecía hallarse justo encima de nuestras cabezas, con sus estrellas aumentadas en esplendor y los mismísimos planetas centelleando tanto que desbarataban las observaciones de nuestro astrónomo”¹⁵.

Tan sólo cabía esperar a que la ciencia tendiera su mano.

II. III. Proyecto “Globe Élisée Reclus”

La culminación de la exploración del globo terrestre no se quedó en mero ejercicio topográfico plasmado en diarios y atlas, sino que también tuvo su homónimo a nivel conceptual entre algunos intelectuales de la época y más en concreto en un proyecto llamado el “Globe Élisée Reclus” que no llegó a llevarse a cabo, por lo que su construcción se quedaría en una utopía.

Para la Segunda Exposición Universal de París, en 1900, el geógrafo y sociólogo anarquista Élisée Reclus había ideado un monumento que hiciera mención y homenaje a todos los expedicionistas, geógrafos y hombres de ciencias que habrían contribuido al cierre del planeta. El edificio esférico de 40 metros de diámetro, llevaría inscrito en su superficie el mapa terrestre más o menos ya completado. El visitante podría acceder a cualquier punto geográfico del globo a través de unas escaleras exteriores en espiral, o bien aproximarse a él mediante ascensores desde su interior. Una vez finalizada la Exposición Universal, la obra arquitectónica continuaría fijada como museo permanente en la plaza del Trocadero, lugar donde se tenía previsto el emplazamiento.

Reclus empezó la campaña para la construcción del Globo Terrestre en 1895. El proyecto se le encargó a Louis Bonnier, que por aquel entonces era el arquitecto oficial de la ciudad de París, y que más tarde se encargaría de supervisar las obras de la Exposición Universal. Para el año 1898 el edificio del Mundo ya estaba diseñado y representado por planos. Sin embargo, y según parece, no se encontraron patrocinadores, ni estatales, ni privados para llevar a cabo su ejecución. Llegados a este punto, la curiosidad nos lleva a conocer algo más sobre Élisée Reclus: ¿Qué pretendía este gran hombre con este proyecto, cual era su verdadero objetivo de fondo y por qué no logró convencer a nadie que lo subvencionara?

Lejos de encontrar cuales pudieron ser las causas, intentaremos acercarnos a ellas a través de la propia filosofía de Reclus¹⁶. Entre las numerosas aportaciones, que tampoco podemos

¹⁵ Elisha Kent Kane, *Arctic Explorations*. Vol. 1, p. 425. (Filadelfia: Childs and Peterson, 1856). Citado en el artículo de Rosalind Pepall, “Icebergs, osos polares y la aurora boreal”, del capítulo tres “Los Viajes al Polo” (Clair, o.c., pág. 107).

¹⁶ Información cotejada y completada a partir de diversos artículos disponibles en Internet: Élisée Reclus, por H. Hidalgo, en www.lifeguadajoz.org/cauces/art-riada/arroyo; Élisée Reclus: Aportes para un “Geoanarquismo”, en www.geocities.com/organización-libertaria-ja/Reclus; Ensayo “Una Ecología Social” por Juan Clark, en Anarquista y ecología social radical de Texts de www.library.nothingess.org/articles/anarquistas; y especialmente: “Élisée Reclus and Patrick Geddes: Geographies of the Mind, the Regional Study in the Global Vision” por Tom Steele. University of Glasgow.

aquí dedicarle como se merecería¹⁷, debemos destacar que a él se le considera precursor de lo que otros sociólogos seguidores denominarían “ecología social”. Estableció las bases y los fundamentos para el desarrollo de una ciencia ecológica que previniera el impacto negativo que el ser humano podía ocasionar en el espacio físico; llegando a analizar los efectos destructivos causados por la tecnología moderna y la industria que se movían en beneficio del capital y del estado. Entendía que la labor del geógrafo debía de ser la del inventario del Planeta en todo su contexto cultural, político, sociólogo, económico y ecológico. En el mundo había recursos suficientes para abastecer a todos los hombres, pero para poder proceder a una distribución equitativa de estos recursos que acabaran con la miseria, era necesario descentralizar los estados del capital. El hombre estaba sometido a una represión continua debido al sistema jerárquico imperante, al cual le debía su esfuerzo y obediencia. Su eterna lucha consistía en liberarse de esta opresión para poder alcanzar la libertad y una mayor calidad de vida.

- **La descentralización de los estados en pro de una globalización que atienda a la unidad geográfica: la región.**

Los estudios de Reclus se centraron en lo que se llamó “geografía social”, y para contrarrestar todo lo anterior, propone tener en cuenta primeramente, lo que significaría para él la unidad geográfica natural, que no era otra que la “región”. Así pues la región como unidad era el punto de partida para concebir una globalización en sintonía con la naturaleza y el individuo. Para que el mundo evolucione hacia un futuro libre, próspero, más humano y ecológico, era necesario atender a la diversidad cultural, reconstruyendo instituciones democráticas capaces de promover y dar continuidad a una vida local activa arraigada a la tierra; y por otro lado se debían de analizar las necesidades reales de cada centro regional para que estas puedan ser cubiertas, en vez de atender a las necesidades de los gobiernos obcecados por los límites de sus fronteras.¹⁸

Otro geógrafo, Patrick Geddes, amigo de Reclus, también dedicó sus investigaciones al estudio regional. Este, influenciado además por John Ruskin, pues había participado junto a él en la Reforma Social, reclamaba la organización de grupos de comunidades económicamente autónomas, asociadas en federaciones que pudieran estar en contacto mutuo para poder beneficiarse las unas de las otras. Tanto para Geddes como para Reclus, anarquía significaba, ante todo, orden. El orden era esencial para garantizar el bienestar y la

¹⁷ Reclus llegó a escribir hasta 19 volúmenes que formarían parte de una enciclopedia de geografía universal, en la que aportó toda serie de datos no sólo sobre mapas y croquis geográficos o condiciones climáticas, fauna y flora, sino también sobre grupos humanos, lenguas, razas y costumbres. También escribió algunos artículos para la casa Hetzel, la misma editorial que tenía contratado a Julio Verne. Se sabe que Verne, quien no salía apenas de París, consultaba también la obra de Reclus para ambientar sus novelas. Reclus nació dos años antes que Verne y ambos morirían en el mismo año. Además de ser coetáneos, también Reclus se haría amigo de Nadar.

¹⁸ Reclus llegó a viajar hasta Nueva Granada, la actual Colombia, para fundar una colonia siguiendo su utopía, pero como sucedía con la mayoría de todos los utópicos que intentaban la práctica, no obtuvo éxito y tuvo que volverse. Sin embargo, posteriormente, influenció y animó a otros a que lo intentaran.

igualdad de condiciones entre los hombres, independientemente de su lengua, raza, cultura o lugar de procedencia.¹⁹

- **El museo como escuela del pueblo**

Ambos pensaban que los mayores males del mundo eran complacidos debido al bajo nivel cultural existente, por lo que el primer objetivo planteado era encontrar instrumentos con los que educar al pueblo. El incremento de conocimientos, sería la mejor baraja para librarle de la opresión.

Es en este contexto donde Geddes decide llevar a cabo la construcción de un museo laboratorio llamado “The Outlook Tower”, situado en la ciudad de Edimburgo y el cual se puede visitar en la actualidad. El edificio se distribuye por plantas de mayor a menor dimensión y que se corresponden, de abajo hasta arriba, con la muestra de información geográfica, económica, ecológica y cultural de los lugares geográficos que van desde el planeta en su conjunto, pasando por Europa, el país, hasta llegar al piso superior donde la exposición se centra en la localidad. En ella encontramos una cámara oscura del tamaño de una habitación, que funciona como laboratorio fotográfico, y en la cual podemos observar imágenes del exterior proyectadas en sus paredes.

Élisée Reclus, compartiendo con su amigo esta obsesión por instruir al pueblo, quiso también proyectar el museo-monumento que aportaría al mundo toda la información disponible hasta la fecha sobre todas las culturas variadas y diversas existentes, cuyo conocimiento, serían la clave para lograr una civilización futura más próspera, libre y justa. Y que mejor manera para concienciar a la sociedad, que el visitante pudiera percatarse, durante el recorrido por el Globe, de la gran metáfora representada: El “Globe Élisée Reclus” era un símbolo que mostraba a la “Tierra Madre” con todos sus hijos hermanados, independientemente de sus semejanzas y sus diferencias.

Por otro lado, hemos de destacar, que para finales de S.XIX, se estaban produciendo grandes reformas en las Universidades entorno a la especialización de las enseñanzas, y parece ser que las ideas de Reclus y Geddes, no acababan de encajar demasiado en la forma en la que se estaban llevando a cabo. El problema principal partía de que la especialización estaba atendiendo más a objetivos de estado que a necesidades reales de la sociedad.

¹⁹ Tanto Geddes como Reclus mantenían una posición sobre como organizar los estados muy en acorde con lo que actualmente la política de izquierda en España está intentando llevar a cabo, que no es otra cosa que entender que el concepto de “Estado” es algo simbólico y de hecho lo que le mantiene son las partes o unidades geográficas, cada una con su propia identidad, con sus semejanzas y con sus diferencias, y es el conjunto de estas lo que da sentido al estado. Por ello se piensa que es preciso atender antes a las necesidades reales de cada unidad (por no entrar en conflictos nominales, algo que debería de ser indiferente, pues región, comunidad, nación... simplemente son palabras), que a las necesidades del propio estado, pues en definitiva un estado en sí mismo no existe sin las partes. Sin entrar en valoraciones de juicio, ambos sociólogos son hoy en día fundamentales y totalmente modernos en sus razonamientos por entender un particular proceso de globalización que trata de solucionar conflictos a nivel mundial, partiendo precisamente del conocimiento, estudio y respeto de todas las culturas en su localidad, y sobre todo que tiene en cuenta un modelo de estado que no sirva para acumular beneficios sino para organizarlos y distribuirlos.

Algunas universidades llegaron incluso a independizarse. Para nuestros sociólogos geógrafos, como es de imaginar, las enseñanzas debían revertir en beneficio del pueblo y no del estado o de intereses privados. Además, entendían que las instituciones educativas, que tendían cada vez más a la reglamentación del sistema pedagógico para el mismo fin, no estaban cumpliendo una labor de integración cultural apropiada, sino que se estaban produciendo distanciamientos entre clases sociales aun mayores.²⁰ Es por este motivo, que deciden buscar alternativas fuera del marco educativo institucional.²¹



Una clase de “educación mecánica”, donde vemos a un profesor introduciendo los libros de textos en una máquina (que más bien parece una trituradora para reciclar papel) desde la cual accionando una manivela, los conocimientos se transmitirán mediante unos cables por unos auriculares directamente a la mentes de sus alumnos.

No sabemos con certeza si Reclus pudo no encontrar patrocinadores para subvencionar su proyecto, ó si por el contrario los encontró, pudo ser él quien no consintiera ser patrocinado por estos. El caso es que hoy en día, no podemos visitar el museo “Globe Élisée Reclus”, aunque sí, tal y como aquí hemos hecho, podemos hablar de él. Sin embargo, a nadie se le escapa que, en él encontramos un gran antecesor de lo que hoy es el Forum de las Culturas 2004, que ha tenido lugar en Barcelona por vez primera, y no en París, ciudad que pudo estar preparada para ello un siglo antes. Si de Reclus hubiese dependido, quizás ahora, tampoco se habría llevado a cabo, pues la mayor parte de las críticas negativas que este Forum ha recibido, vienen provocadas por el rechazo a las casas que lo han patrocinado; lo cual le hubiese podido condicionar por un igual, tanto si Reclus hubiera pertenecido a nuestro presente, como al que fuera el suyo de entonces.

²⁰ A finales de S.XIX, la obsesión por reglamentar el sistema pedagógico junto con la industrialización y la energía eléctrica, llevó hasta visionar futuros sistemas mecanizados para el aprendizaje sin esfuerzo (el sueño de todos). Podemos verlo reflejado en la siguiente imagen que exponemos que ilustra una clase de “educación mecánica”, obtenida de una colección de cromos de finales del S. XIX (según se cita en el libro donde aparece la imagen, pero luego hemos sabido que una colección de postales con el mismo título “En el año 2000” se repartieron en la Exposición Universal de París de 1900; posiblemente, las postales pudieran haber salido de estos cromos que serían anteriores). Imagen extraída de la obra:

Clute, John. *Enciclopedia ilustrada de Ciencia Ficción*. Grupo Zeta, ed. española, Barcelona, 1996, pág. 10.

²¹ El personaje de Emilio en la obra de Rousseau, también se instruiría fuera del marco institucional, con un preceptor que le hiciera de educador, profesor particular y padre adoptivo; también Campanella en la Ciudad del Sol, encuentra un sistema alternativo para instruir al pueblo, mediante de la exposición de conocimientos en los muros de la muralla de la ciudad, dando lugar a que sus ciudadanos realicen el aprendizaje educativo durante sus paseos.

III. LA INTERPRETACIÓN DEL COSMOS Y LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO VISIBLE.

“Finalidad utópica: encontrar mas allá los orígenes de la vida, igual que en el Jardín del Edén (...) Porque la trasgresión simbólica del espacio resulta, en un último análisis, la trasgresión simbólica del Tiempo y de la Muerte”

De este modo nos señala el historiador de arte francés Jean Clair en su artículo *“De Humboldt a Hubble”*¹, la importancia que supone la exploración del espacio en la búsqueda de los verdaderos orígenes del hombre, lo cual a su vez se ha convertido en una de las principales causas motoras que mueve a la civilización hacia el progreso. Y es “finalidad utópica” porque cualquier “nueva” meta espacial que se pretenda alcanzar, antes de que sea un hecho, pasa por el acto de “imaginar”, y nunca una vez alcanzada, la “finalidad utópica” tiene “fin”, sino que vuelve a generarse como tal para seguir siendo utópica con alguna “otra nueva” distancia que conquistar. Idea esta que según Jean Clair se ve reflejada en la película de Kubrick *“2001, Una Odisea en el Espacio”*, al afirmar textualmente que *“está realizada en base a este mito”*. Una escena que nos revela la observación de Clair, la encontramos en el instante en el cual el “australopitecos”, en un acto de erguirse sobre dos patas, lanza un hueso a cielo abierto (en vertical), conectando con la siguiente escena del hombre ya en el espacio, igualando así comparativamente ambos momentos como un gran salto hacia el progreso.

Nos encontramos en ese punto donde el hombre sueña con un futuro en el que viajar por el Universo no sea un imposible. Dejamos a un lado los intentos fallidos por establecerse en el Nuevo Continente, socialmente mejor organizados que en los estados de Occidente de los cuales procedían nuestros hombres “esperanzados” del S. XIX, entre ellos Reclus; atrás queda el maravilloso paraje de naturaleza salvaje de Walden donde se estableciera Thoreau, atrás las aventuras y viajes al Ártico, atrás prácticamente quedan las islas perdidas en el Gran Océano. Ahora se trataba de algo mucho mas ambicioso, en el cambio de siglo, la conquista del Cosmos se encaraba como nueva finalidad utópica.

En posteriores capítulos veremos como el tema espacial será ampliamente tratado en los inicios de la cinematografía. Y dado que, prácticamente desde las primeras imágenes que este medio diera a luz, el Universo será representado, es conveniente que nos situemos también, sobre el origen del cinematógrafo. Pues, sin duda alguna, este resultó ser el formato ideal, por otro lado tan esperado, que reflejara en sus proyecciones, la nueva finalidad utópica, la conquista espacial, que el “hombre” de principios del siglo XX comenzaría a enhebrar en su mente como objetivo posible de alcanzar. Por tanto aquí debemos de distinguir entre dos aspectos que conciernen a categorías distintas, pero que igualmente estarían dentro de “los objetivos” que el ser humano se propone como “metas” sobre el modelo de progreso utópico que se va generando:

¹ Clair, Jean en el artículo: *“De Humboldt a Hubble”* del catálogo de la exposición *“Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001”*, o. c., pág. 21.

A) Dentro de la categoría que persigue la “conquista del espacio”, se produce un cambio en la dirección de la trayectoria, que pasará de ser “horizontal” a “vertical”: Se proyecta en la mente del hombre la conquista del Cosmos.

B) Dentro de la categoría que persigue al objetivo de “Imitar a la naturaleza”, se da un paso gigante: “La reproducción visual de la vida misma”, gracias al reciente descubrimiento de las imágenes en movimiento, que junto con la facultad de ser proyectadas en pantalla, darán lugar a la aparición del cinematógrafo.

La primera categoría la veremos reflejada en el celuloide, es decir, en la segunda categoría. Ahora bien, si en el capítulo anterior, vimos como se cerraba el globo terrestre, coincidiendo con el cambio de siglo, nos quedaremos con el proyecto cumbre de la Exposición Universal de París de 1900, el “Globo Élisée Reclus” (aunque nunca se realizase), que nos servirá, a modo simbólico para dar por completada, prácticamente, la exploración de la Tierra, y para dar paso, en este capítulo, a la exploración del Universo.

III. I. CATEGORÍA A: Conquista del espacio en “vertical”

Desarrollaremos la categoría A, a modo contextual para entender mejor su posicionamiento en la categoría B. Nos interesa señalar, cuales han sido los principales factores que han posibilitado la obertura de las puertas al espacio tanto en el medio cinematográfico como fuera de él. Tras un estudio previo, hemos encontrado que algunas de las variables más importantes que confluirán en esta dirección son las siguientes, diseminadas aquí por grupos para una mejor claridad expositiva:

1. Desde el punto de vista literario:

- Por un lado tenemos la “literatura utópica clásica” que huye de su presente para encontrar la felicidad en un mundo imaginario; la cual vemos reflejada en los viajes de los exploradores al encuentro de los “lugares escogidos” o en los intentos de empadronar nuevas civilizaciones con fines de establecer comunidades utópicas (temática ya tratada en capítulos anteriores). Este mismo espíritu sobrevivirá en la literatura utópica moderna y en las novelas de aventuras precursoras de la ciencia ficción (de Julio Verne y H. G. Wells), alentando al ser humano a seguir indagando con nuevas misiones, ahora ya, fuera de los confines de la Tierra.

- Por otro lado tenemos la “literatura fantástica y onírica” que sitúa a la narración y a sus personajes fuera de la Tierra, en un “entorno cósmico”, hereditaria, podríamos considerar, de la mitología de Ícaro. Simbólicos personajes y escenarios que veremos representados también en algunos de los primeros metrajes fílmicos (apartado que por su complejidad, necesitaría de un tratamiento individual, y que por no ser esta vertiente objetivo de estudio en esta tesis, apuntaremos brevemente de modo tangencial como referencia a tener en cuenta).

2. Desde el punto de vista científico y técnico:

- La posibilidad de surcar los cielos supone un acercamiento físico al espacio: Los nuevos inventos que han hecho posible los vuelos en globos, los dirigibles y en general

han contribuido a animar el desarrollo de la ingeniería mecánica que dará lugar al nacimiento de la aviación.

- La ampliación del campo perceptivo visual del Universo: Gracias sobre todo a las nuevas lentes de los grandes telescopios por un lado, y por otro a los avances en fotografía que permiten registrar mayor profundidad de campo y mayor definición de imagen, y que unidos (telescopios y fotografía) incrementa infinitamente la capacidad del “ojo natural”. Ello también supondrá un ejercicio de aproximación espacial y el descubrimiento de nuevas teorías sobre el Universo, es decir, también supondrá un mayor conocimiento de las leyes cósmicas.

3. Desde el punto de vista filosófico:

- En base a lo anterior y sobre todo, a partir de la confrontación creada entre las nuevas teorías científicas y la religión, algunos pensadores se pronunciarán con predicciones sobre el Cosmos y el Universo en clave filosófica, que en algunos casos se podría interpretar más como una “ciencia parafilosófica”.

4. Desde el punto de vista de las artes:

- De la misma manera, derivado de todo lo anterior, las artes en general, pero sobre todo las escénicas en particular, también se manifestarán en sentido “vertical”, es decir, con el punto de mira hacia el Universo espacial (temática troncal que desarrollamos propiamente en el capítulo dedicado al estudio del film “Viaje a la Luna”, y a lo largo de esta tesis puntualmente cuando sea de conveniencia).

Según los puntos señalados anteriormente, estableceremos una breve relación entre estos y algunos de sus antecedentes, que puedan servir para situarnos mejor en el cambio de dirección espacial que se ha indicado, sin pretender en absoluto realizar una enumeración de obras u teorías correlativas en tiempo y en importancia, pues no es objeto de esta tesis profundizar en este terreno; en cambio, sí hay una segunda intención que hace conveniente que el presente apartado quede, al menos, esbozado.

Esta segunda intención mencionada, es la que tratará de buscar entre los referentes, si estos pudieron desembocar conjuntamente en un cine que se acogiese con brazos abiertos al “Cosmos” a modo circunstancial o casual, o bien si pudiera este haber desembocado por separado en un cine que acabaría acogiendo de un brazo a la “fantasía” y del otro a una tendencia en la representación más “visionaria”, “utópica” o “pseudo-científica”.

Definiremos de forma sintetizada el asunto con una pregunta, a la que trataremos de responder al final de este apartado:

¿El Cosmos, fue escogido en las primeras filmaciones como fondo escenográfico de base fantástica para permitir la exhibición de trucos y de las infinitas posibilidades del nuevo medio cinematográfico, o pudo haber tras las apariencias, una primera intención digamos que, “científica-especulativa”, donde el fondo cosmogónico fuese escogido como manifestación de una nueva “finalidad utópica”?²

² Méliès, quien había sido considerado por los propios hermanos Lumière como “el creador del espectáculo cinematográfico”, afirmaba en la presentación de uno de sus catálogos, que lo suyo eran “escenas fantásticas o artísticas, que reproducen escenas de teatro, configurando un género enteramente distinto de las vistas

III. I. I. Acercamiento físico al Cosmos: La conquista del espacio aéreo

Vemos necesario una breve presentación de los primeros medios de transporte aéreos que el hombre desarrolló en su afán de surcar los cielos, para entender mejor, no sólo su posterior acercamiento físico al Cosmos, si no también la representación de este en el celuloide, y con objeto de poder contextualizar en paralelo a los ejemplos fílmicos que señalemos en relación a los logros alcanzados en este sentido.

Es por todos conocido que desde antaño, el ser humano posiciona una mirada observante y científica (pues intenta analizar y descubrir) sobre el movimiento de las aves durante el vuelo. En la mitología griega hallamos una de las primeras fantasías sobre vuelos espaciales cuando Ícaro intentara salir del laberinto con las alas de cera que le había fabricado su padre Dédalo y se acercara demasiado al sol por lo que al derretirse estas, caería al mar. En el año 1638, el obispo John Wilkins afirmaba en su novela *“A Discourse Concerning a New World and Another Planet”* lo siguiente:

“Sin embargo, afirmo seriamente, y por buenas razones, que es posible construir un carro volador en el que pueda sentarse un hombre, y proporcionarle tal movimiento que el carro se desplace por el aire. Y quizá pudiese hacerse lo bastante grande para transportar a varios hombres al mismo tiempo, junto con alimentos para su Viaticum y mercancías para el tráfico. Pese a todas las aparentes imposibilidades, es bastante probable que se inventen medios de viajar hasta la Luna. ¡Y qué felices serán los que logren triunfar por primera vez en esta empresa!”³

ordinarias del cinematógrafo, escenas de la calle o la vida tomada del natural”. Sanchez Vidal, Agustín. *“El cine de Chomón”*. Biblioteca de la Filmoteca. Barcelona, pág. 27. Méliès, había entendido el espectáculo cinematográfico como un sustituto del teatro, donde poder aplicar sus números de ilusionismo, como más adelante veremos. Pero para hacernos una idea de la adecuación que la fantasía podía satisfacer a sus propósitos, adelantaremos aquí la lista de trucos que Vidal recoge, y que Méliès revelaría en 1925 a Coissac, para su *“Histoire du Cinématographe”*. *“Según su propia clasificación, los trucos eran, básicamente, de seis grandes clases: por parada de cámara, por trucaje fotográfico, mediante maquinarias teatrales, de prestidigitación, de pirotecnia y de química. De ahí se derivan las sobreimpresiones (fotografías <<espiritistas>> se las llamaba), las <<disolvencias>> para introducir o eliminar una imagen gradualmente, el uso de maquetas, la exposición múltiple, la utilización de fondos negros sobre el decorado o de caches –mascarillas– ante la película para impresionar sólo parte del fotograma, la toma a través de un acuario para dar la impresión de vistas submarinas, el color manual y, en general, todo tipo de maquinarias teatrales puestas al servicio del cine, como trampillas, telones giratorios, raíles a modo de travellings...”* y a continuación Vidal nos comenta que *“aunque en estos recursos (muchos de ellos precedentes de la fotografía fija) estaban latentes elementos gramaticales de primer orden, Méliès los utilizó como procedimientos de ilusionismo.”* (Sanchez Vidal, o. c., pág. 28-29). Con ello, es obvio pensar, que “el elemento gramatical” estaba en un principio subordinado, en Méliès, a una intención primaria: la exhibición del número de ilusionismo. Y así lo muestran, todos aquellos primeros films de Méliès, que se abren con telón, donde hay un personaje presentador (casi siempre él mismo), que da paso al espectáculo. Sin embargo, no resalta este aspecto por igual el historiador George Sadoul, quien en su *“Histoire Generale du Cinema”*, compara en este sentido a Méliès con Segundo de Chomón: *“Chomón era muy diestro en los trucajes, pero su gran defecto fue el no ver más que el trucaje en sí mismo, sin buscar demasiado, combinarlo con un asunto divertido para presentarlo al estilo Méliès...”*. Cita recogida por Tharrats, J.Gabriel. *“Los 500 films de Segundo de Chomón”*. Biblioteca de la Filmoteca. Barcelona, pág. 86. Al parecer, Sadoul no valora el aspecto gramático del asunto o discurso cinematográfico de Chomón, y sí lo haría en cambio, con respecto a Méliès. Punto de vista este, con el que Tharrats no estaría para nada de acuerdo.

³ Recogida por Sam J. Lundwall. *“Historia de la Ciencia Ficción”*, de la serie *“Nueva Dimensión”* nº 75. Ediciones Dronte, Barcelona, 1976, pág. 11.

Las buenas razones a las que se refería el Obispo John Wilkins en su escrito al afirmar seriamente que sería posible construir un aparato más pesado que el aire, debían ser las mismas que las que diera origen al mito de Dédalo, y no son otras que las derivadas de esa actitud insistente de emular a la naturaleza que nos acompaña desde la existencia de nuestra especie. Actitud que incluso se ve reflejada en nuestros sueños. Con esta persistencia, la hora del “hombre-ave” llegaría algún día.

En la antigua China había un juguete llamado “trombo volador” que al hacerlo girar se producía su ascenso, y en el siglo V, ya se habían inventado los cometas. Un monje inglés del S. XIII llamado Roger Bacon, llegó a la conclusión de que el aire podría soportar un aparato de la misma manera que el mar soporta un barco. Y a principios del S. XV, el polifacético Leonardo Da Vinci tras dedicarse al estudio y observación del movimiento de las alas de los pájaros, dejó en este campo su montaña de arena, al anticipar varios diseños mas pesados que el aire, además de la hélice y el paracaídas, como el ornitóptero y el planeador que contribuirían en gran medida al desarrollo de la aviación. A lo largo del S. XIX se produjeron innumerables experimentos con ornitópteros y planeadores que reproducían el movimiento de las grandes aves y que fueron impulsados tan solo con la fuerza muscular, pero malogradamente algunos de sus pilotos, si lograron hacerlos volar, murieron en el intento, como es el caso del alemán Otto Lilienthal que se chocó contra el suelo desde 20 metros de altura en 1896.

El nacimiento de la aviación se ha datado en 1903, cuando por vez primera, los hermanos Wright consiguen hacer volar uno de sus aparatos al que le habían acoplado, una vez perfeccionado, un motor de gasolina. *“El hombre lograba realizar uno de sus sueños, Volar (...). El día 17 de diciembre de 1903, el aeroplano “FLYER I” construido con madera y tela, equipado con un pequeño motor de 12 CV que impulsaba dos hélices mediante cadenas de bicicleta, despegaba a los mandos de Orville Wright en la colina de Kill Devil Hill al sur del pueblo de Kitty Hawk (Carolina del Norte), en los Estados Unidos de Norteamérica. Este vuelo fue el resultado de cuatro años de investigación y trabajo de los hermanos Wilbur y Orville Wright, quienes después de innumerables pruebas de cometas y vuelos con planeadores, realizaban con éxito << El primer vuelo motorizado y controlado en una máquina más pesada que el aire>>”⁴.*

- **Globos**

En cuanto a los aparatos más ligeros que el aire, los primeros en hacer volar un globo lleno de aire caliente fueron los hermanos franceses Jacques Étienne y Joseph Montgolfier en 1783 llevando como pasajeros a un gallo, una oveja y un pato. En ese mismo año se realizó el primer viaje en globo por las cercanías de París con humanos a bordo, eran el físico francés Jean François Pilâtre de Rozier y el marqués de Arlandes. El gran entusiasmo suscitado hizo que prosiguiesen los experimentos, ahora con hidrógeno en lugar de aire caliente. En uno de estos viajes, Pilâtre perdió la vida al incendiarse el globo cuando intentaba cruzar el canal de

⁴ Pallarés Camas, Enrique. Publicación para la Exposición “Centenario de la Aviación. Exposición Gráfica dedicada a la memoria de Wilbur y Orville Wright”. Fundació Parc Aeronàutic de Catalunya i Ajuntament de El Prat de Llobregat. Diciembre de 2003, pág. 3. Pallarés comenta que Wilbur y Orville Wright “con un juego de palabras inventan el nombre de su máquina voladora, <<Airplane Flyer>>, aeroplano volador, pues no quieren asumir la palabra <<avión>> inventada y patentada por el francés Clement Ader en 1890” (Pág. 9). Recomendamos esta publicación para quien le interese conocer detalladamente la trayectoria de los hermanos Wright en relación a los primeros años de la aviación.

la Mancha. En la guerra franco-prusiana de 1870, los globos libres fueron utilizados para la observación del campo enemigo por ambos ejércitos; e incluso sirvió de escapatoria al ministro francés Léon Gambetta y a parte de los miembros de su gobierno republicano cuando consiguieron salir huyendo en globo del París sitiado por las tropas de Guillermo I de Prusia⁵.

Las primeras exhibiciones y ascensiones de globos en Cataluña tuvieron lugar durante las últimas décadas del S. XIX. Durante la Exposición Universal de Barcelona del 1888, una de las principales atracciones consistió en subirse a un globo cautivo. Para hacernos una idea de cual podía ser la sensación registrada por un “pasajero” de aquella época, hemos recopilado un escrito del médico pratense Josep Pujol i Capsada, que así la describía:

“L’any 1888 em vaig elevar en una <<bomba>>, un globus captiu que hi havia a l’exposició darrera del Palau de Belles Arts; en pujar per una rampa cap a la cistella, vaig sentir un afluixament de les articulacions, com si em fessin figa i una cosa al cor com se se’m parés; però vaig fer un esforç, em vaig ficar dins la cistella amb 10 o 12 persones més i a la poca estona ens vam enlairar un sis-cents metres i em va passar tota la por”⁶.

⁵ Valery Bridges, “Transportes aéreos”. V. III. de la “Historia de las comunicaciones”. Salvat, Pamplona, pág. 20.

⁶ Fragmento extraído de su dietario (en 1888, por entonces estudiante de medicina), incluido en el artículo del historiador local Josep Ferret Pujol, “La navegació de Globos i dirigibles pel cel d’El Prat (1921-1933)” expuesto en el ciclo de conferencias dedicado al “VII curs d’Historia Local”, que organiza la entidad Amics d’El Prat, abril 2002, El Prat de Llobregat. Los escritos y notas del dietario del doctor Josep Pujol, están recogidos en la obra de:

Ferret i Pujol, Joan Lluís. “Josep Pujol i Capsada. Escrits 1908-1944” (pròleg Josep Ferret i Pujol). Colecció textos locals. El Prat de Llobregat, 2003 (el fragmento citado se encuentra en pág. 75. El Doctor Pujol también narra sus impresiones de la primera vez que subió a un aeroplano sobrevolando los campos de El Prat en un vuelo pilotado por el piloto Josep Canudas; fue el 10 de agosto de 1930 en el campo de aviació “Canudas”).



Globo "El Cautivo". Esplugas. Exposición Universal de Barcelona del 1888.⁷

El globo cautivo, a partir de entonces, se convirtió en un fenómeno científico-recreativo, popularizándose por las fiestas mayores de algunas de las ciudades más importantes de nuestro país.



El globo con motivo de la Fiesta Mayor de Igualada, 24 de agosto de 1906. Vemos que en este tipo de actos las banderas y uniformes están presentes. La gente se subía a las terrazas refugiándose del sol con sus paraguas⁸.

⁷ Imagen extraída de la obra: Salvador Obiols. "*Catalunya en Blanc i Negre*". Espasa, Madrid, 1999, pág. 57.

A los mandos de la tripulación se les llamó capitanes, quienes no tardaron mucho en alcanzar la fama, y es que normalmente realizaban sus exhibiciones en las plazas de toros, como el famoso capitán Budoï a quien le reservaban la plaza de toros de la Barceloneta⁹. No obstante, las primeras referencias que tenemos de la presencia de globos libres en Barcelona datan del concurso celebrado en mayo de 1908 en el barrio de Poble Nou que contó con la participación de algunos tripulantes extranjeros, la mayoría de ellos franceses.



Concurso de globos Copa Cataluña, en la Compañía del Gas. Barrio de la Barceloneta¹⁰.

- **Las fotografías aéreas**

Merece la pena señalar aquí, la importancia que tuvieron los globos para el registro de las primeras fotografías aéreas. El fotógrafo francés Nadar (cuyo nombre original es Gaspard-Félix Tournachon) fue el primero en obtener una fotografía aérea desde un globo cautivo en 1858. Nadar había sido uno de los fotógrafos que más había contribuido en convertir a París en un centro de interés mundial artístico y literario a partir de los innumerables retratos que realizó a la élite intelectual parisina. Su estudio alcanzó pronto una prestigiosa fama internacional, el cual sirvió además de lugar de reunión a las personalidades de la bohemia más liberal. También fue uno de los primeros en fotografiar con luz eléctrica y produjo una

⁸ Imagen extraída de la obra de Obiols, o. c., pág. 246.

⁹ Según expone J. Ferret en su libro *“Josep Pujol, metge, polític i humanista”*. Imprenta. El Prat de Llobregat, 1989, pág. 13. Me pregunto si el tipo de público que acudía asiduamente a las corridas de toros sería el mismo que asistía a este tipo de actos o sería diferente... En cualquier caso, no es lo mismo “actuar” en una plaza de toros que en un descampado, digamos pues, por buscar alguna relación, que tanto el torero como el capitán comparten riesgo y vértigo por un igual y ello en parte les convierte en heroicas figuras de un mismo escenario.

¹⁰ Imagen extraída de la obra de Obiols, o. c., pág. 137.

documentación del París subterráneo con sus catacumbas y cloacas. No es de extrañar que tras plasmar el mundo bajo la superficie de a pie, quisiera ahora explorarlo desde las alturas, teniendo en cuenta que Nadar estaba muy interesado por la aeronáutica. Tanta fue su obsesión que mandó construir uno de los mayores globos del mundo: “Le Géant”, de dos plantas para una mayor acogida de pasajeros. Pero cuando en uno de los viajes estuvo a punto de perder la vida en un momento de descontrol del globo, se daría cuenta de que el futuro del transporte aéreo estaba en vehículos impulsados por algún tipo de energía. Desde ese momento, Nadar centró su interés en esta idea y formó una asociación de ayuda a este fin.

Los globos libres también fueron utilizados para fines militares en la 1ª Guerra Mundial y las fotografías aéreas disparadas desde globos resultaron ser un arma muy eficiente para la localización y registro de actividades del campo enemigo.

En Cataluña, los primeros ensayos de fotografía aérea fueron movidos por fines monetarios para ayudar a sostener económicamente el grupo comercial de empresas de la aeronáutica. Se pensó que podrían obtener un importante beneficio si lograban hacerse de una clientela que aun no existía en Barcelona y que pudiera interesarse en la compra de estas fotografías. Para empezar a abrirse camino, contaron con un fotógrafo por aquel entonces de primera fila, Josep Gaspar, que tenía una merecida fama entre la prensa ilustrada de Barcelona, Madrid y París como reportero futbolístico. Además Gaspar también era un gran aficionado de la aeronáutica. Se pensó que si el asunto a retratar era fábricas industriales y luego las enseñaban a los propietarios, estos no se podrían negar a su adquisición. Así que tras una serie de pruebas, Gaspar consiguió los primeros resultados con éxito desde el aire. Hicieron ampliaciones a metro por sesenta y aunque su precio era elevado, dependiendo de la distancia entre la base del aeródromo de El Prat y el objetivo, el ego ocasionado en el industrial era mayor, con lo que el negocio comenzó a funcionar. De este modo fue como las empresas aeronáuticas catalanas, allá por el año 1926, se dieron un respiro.



Josep Gaspar, el gran fotógrafo de prensa deportiva y de la aviación catalana, junto a su hijo¹¹.

¹¹ Josep Canudas. “*Historia de la aviación Catalana (1908-1936)*”. Ediciones de la Magrana. Barcelona, 1986, pág. 136.



Vista aérea de Sitges. Fotografía tomada por Josep Gaspar¹².

- **Dirigibles**

Los dirigibles llegaron como evolución del globo libre, desarrollándose de tres tipos: los no rígidos, los semirígidos y los de estructura rígida. Los primeros vuelos tuvieron lugar en la segunda mitad del S. XIX en Francia, imponiéndose como prototipo, de todos los modelos posteriores, el dirigible de estructura rígida inventado por el alemán Ferdinand von Zeppelin en 1900.

Al comenzar la I Guerra Mundial, Alemania y Francia contaban con una importante flota de dirigibles. Pero la mayoría de ellos, entre unas cosas y otras se perdieron durante la guerra; eran demasiado vulnerables ante el ataque de los aviones enemigos. La función de los dirigibles fue por este motivo, restringida a los servicios de escolta, patrulla y localización de objetivos enemigos, por su capacidad de quedar suspendidos en un punto, función esta última que sería después encargada a los helicópteros. Al finalizar la guerra, Gran Bretaña, Italia y Estados Unidos se sumaron a la fabricación de dirigibles, algunos de ellos inflados ahora con helio, un gas no inflamable. El Shenadoah, nave estadounidense, tras dos años de largos viajes, sufrió un accidente en septiembre de 1925 por una tormenta de viento en el que además de quedar destruido, murieron catorce miembros de la tripulación. Años más tarde, el Italia, a su vuelta del Polo Norte sufrió otro accidente donde se perdieron ocho vidas.

¹² Imagen extraída de la revista “*Aviación*”, Nº 1. Imprenta Polígrafa. Barcelona, 11 de septiembre 1930, pág. 7 (y que Canudas también la incluye en su obra).



El dirigible "Norge" a su llegada al campo base de una expedición polar, en la bahía del Rey¹³.

El Graf Zeppelin

A pesar de estas y algunas que otras pérdidas, todo pareció quedar en el olvido cuando llegó la gran esperanza alemana, el “Graf Zeppelin”, con el que pretenderían resolver el futuro del transporte aéreo de pasajeros. Esta “ballena del espacio”, como se le ha llamado, medía mas de doscientos metros de longitud, era hinchada con hidrógeno e impulsada por cinco motores, volando a una velocidad de 130 kilómetros por hora. En su interior, disponía de un salón, comedor, cocina y diez camarotes con dos camas cada uno.

El primer vuelo inaugural tuvo lugar el 19 de septiembre de 1928. Pero la prueba decisiva, que dejaría escrito el nombre de Alemania en casi todos los puntos del planeta, sería la vuelta al mundo que consiguió dar en 20 días y 4 horas (en agosto de 1929), logrando con éxito sobrepasar cualquier barrera atmosférica que se le atravesara. De todos los lugares, sin duda, la entrada mas emblemática, la protagonizó en Nueva York, cuando al acercarse sobrevolando los rascacielos de Manhattan bajo un luz de aureola matutina premeditada para la ocasión, se marcó un pase de rodeo entorno a la estatua de la Libertad, para saludar a los allí presentes, cargándolos aun mas de admiración.

Sin ir tan lejos, para hacernos una idea del efecto que causaba entre los ciudadanos la aparición del “Graf Zeppelin”, nos remitiremos al 3 de octubre de 1932, día en que la radio confirmó que este, viniendo de vuelta de un viaje por América del Sur, tenía previsto amarrar aquella misma tarde en el aeródromo militar de El Prat. La noticia provocó que inmediatamente un gran número de personas, sobre todo de la burguesía barcelonesa, se desplazase al lugar en automóvil por la antigua carretera que unía Barcelona con el aeródromo militar, que entonces pasaba por el interior de la localidad pratense. La carretera quedó totalmente colapsada, fue la primera vez que ocurría algo por el estilo. Entre los vehículos, se encontraba el del presidente de la Generalitat, Francésc Masià, quien tenía previsto recibir a la tripulación de la nave. Este, ante tal embudo tuvo que terminar el recorrido a pie tardando tres cuartos de hora en llegar por una carretera que además estaba llena de barro y en muy mal estado¹⁴.

¹³ Imagen extraída de Bridges, o. c., pág. 31.

▪ El futuro del transporte aéreo: un problema por resolver

A finales de los años veinte, al parecer se pensaba, que serían los dirigibles, una vez perfeccionados, los que resolverían el problema del transporte aéreo. La prueba que deja constancia de que esto es así, la encontramos en numerosos escritos de la época, tanto periodísticos, como literarios. Rescataremos un fragmento de la novela utópica *“L’illa del gran experiment”*, escrita por el ex seminarista catalán Onofre Parés en 1927, un año antes del vuelo inaugural del Graf Zeppelin. En ella, las familias voluntarias que decidieron seguir al líder idealista Hector Brau hasta Australia en el año 1950 para formar una sociedad autosostenible e independiente, cuando tras cincuenta años de incomunicación con el resto del mundo abren sus puertas, la comisión de oficiales en representación de los países capitalistas que viajarán a su encuentro desde Barcelona para conocer los resultados del experimento, lo hará en un dirigible. Así que, llegados al año 2000, Onofre Parés da por supuesto desde su presente, que estos oficiales serían trasladados en una nave que describe de la siguiente manera:

*“El dirigible, espressament construït i batejat amb el nom del venerable Hèctor Brau, solcava els núvols a cinc-cents quilòmetres l’hora. La seva estabilitat era absoluta i estava completament immunitzat contra els vents i les tempestes i era del tot incombustible. Era l’última paraula de la tècnica...i s’estava ben segur que a les trenta hores de viatge tocaria...terres d’Austràlia...aquesta superba nau aèria, orgull de la Societat vella de l’any 2000”*¹⁵.

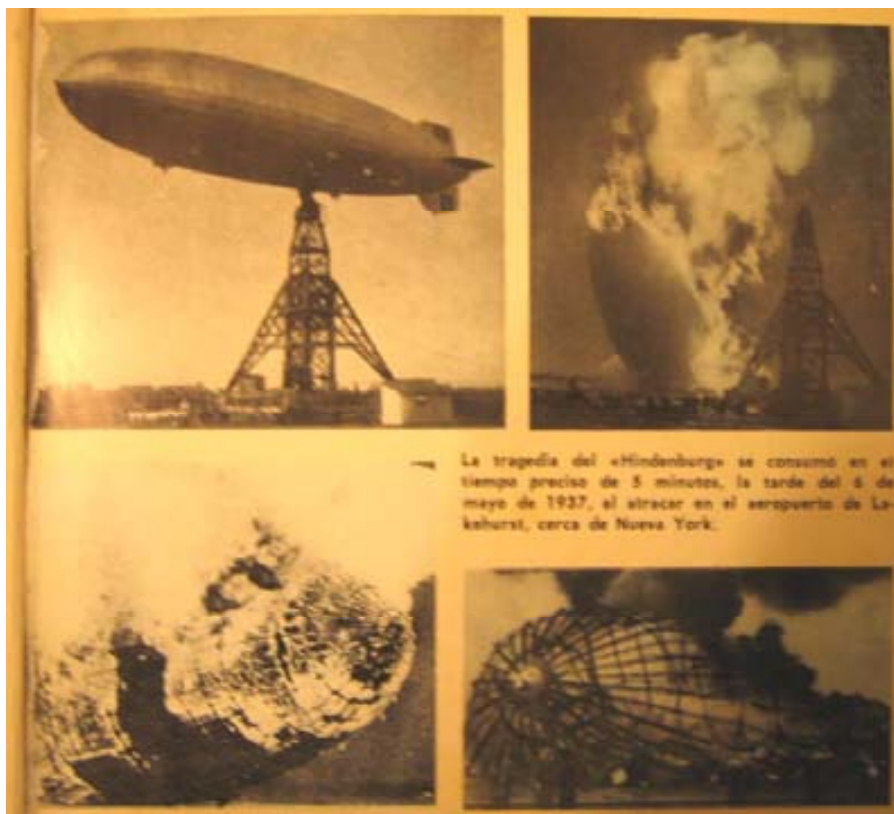
Y efectivamente por aquel tiempo, en el que se escribió esta novela, se empezaban a construir grandes dirigibles para el transporte de pasajeros intercontinentales y para el correo aéreo, así como también se empezaban a trazar proyectos para adecuar a los aeródromos al amarre y hangares para albergarlos. En El Prat hubo uno de estos proyectos que no acabó de realizarse¹⁶. Y es que, nuevamente, las tragedias se sucederían unas tras otras haciendo cambiar de opinión a los gobiernos¹⁷.

¹⁴ Según se informa en el artículo de J. Ferret, *“La arribada del <<Graf Zeppelin>> (1932)”*. Delta nº 215, octubre de 1997.

¹⁵ Parés, Onofre. *“L’illa del gran experiment. (Reportatges de l’any 2000)”*. Editado por Matriz/Matràs, Casa Alta. Tiana, noviembre de 1999. Con la colaboración de la Universidad Politécnica de Cataluña, pág. 22.

¹⁶ *“Las provisiones del ayuntamiento de Barcelona en el invierno de 1933 era instalar en el aeródromo de El Prat un palo de amarres de dirigibles. Incluso se estaba elaborando un proyecto de contrato con la casa Zeppelin, calculándose el precio de los pasajes entre la Base de Friedrichafen (Alemania) y Barcelona a 260 DM, y preparándose al mismo tiempo el programa de visitas del <<Graf Zeppelin>>”* (J. Ferret, artículo citado perteneciente al *“VII Curs d’Historia Local”*, texto original en catalán que aquí se ha traducido).

¹⁷ Anteriormente a la tragedia del dirigible alemán, el Hindenburg, que a continuación recogemos, también el R101 británico (lanzado al mercado junto con el R100 en 1929), que tenía capacidad para cien personas, la gloria nacional del momento, acabó estrellándose contra una colina francesa en 1930, muriendo 46 pasajeros y toda la tripulación. A partir de entonces el gobierno británico abandonó todo proyecto pendiente en cuanto a dirigibles y destruyó al R100.



“La mole del dirigible <<Hindenburg>>, orgullo de la aeronáutica nazi (...), al atracar en el aeropuerto de Lakehurst, cerca de Nueva York”, sufrió un accidente donde hubieron víctimas. Ocurría el 6 de mayo de 1937 (Bridges, o. c., pág. 33).

De modo que en nuestros aeropuertos hoy tenemos “aviones” en lugar de “dirigibles” y “fingers” en lugar de “amarres”. Y si no los hemos tenido antes, es porque aunque los grandes dirigibles convivieron con los primeros aviones, estos en un primer momento fueron vistos por el público como un juguete deportivo de aficionados. La eficacia de la aviación comenzaría a verse reconocida, vislumbrándose el avión como el principal medio de transporte aéreo para desplazarse en el futuro, a raíz del premio que otorgó el “*Daily Mail*” al piloto francés Blériot en 1909 al conseguir cruzar el canal de la Mancha (Bridges, o. c., pág. 50-51). Pero con la I Guerra Mundial, el avión, más que demostrar su eficacia como transporte, la demostró como artefacto bélico, por lo que su imagen no daría lugar a una evolución lineal en este sentido, y por tanto fue el fracaso de los grandes dirigibles lo que reconduciría el camino de la aviación hacia el transporte civil y de mercancías.

“L’ocell mecànic”

En España, la hora del “hombre-ave” llegó el 11 de febrero de 1910, eran los primeros vuelos de una máquina mas pesada que el aire, un monoplano modelo Blériot y el piloto, un francés llamado Lucien Mamet. La exhibición tuvo lugar en el antiguo Hipódromo de Can Tunis a cargo de la Asociación de Locomoción Aérea, de forma reservada a los socios y a la prensa¹⁸. La intensidad emocional con la que se vivió el acontecimiento quedó así reflejada por uno de los allí presentes:

¹⁸ Tal y como se informa en revista antes citada “Aviación”, nº 2, pág. 17.

“¡Volaba! Fue un momento de emoción intensa. El silencio era absoluto; nadie se atrevía a decir nada ni a moverse, ni tan sólo aplaudir, por miedo a romper aquellos momentos de encantamiento inolvidables...aquel milagro del hombre...momento sublime, de exaltación íntima. El pájaro mecánico, obediente de la mano de su amo (...) Y de repente, el inciso se rompió, estalló de entusiasmo, la ovación era ensordecedora, inacabable, dirigida al hombre y a la máquina. Todos querían identificarse con el piloto y tocar el aparato para poder convencerse que realmente existían el uno y el otro...”¹⁹.

La primera sociedad aeronáutica conocida en Cataluña fue la asociación de Locomoción Aérea creada en 1908 por iniciativa de Josep Comes i Solà. Con ella surgió el Butlletí de l'Associació que pasaría a ser la “Revista de Locomoció Aérea” publicada cada mes con regularidad entre mayo de 1909 y de abril de 1910. Esta revista, que fue también la primera en Barcelona dedicada al tema, sirvió para dar a conocer el desarrollo de la aviación que estaba teniendo lugar en Europa. A ello también contribuiría, en febrero de 1910, la primera Exposición de la aviación realizada en España y una de las primeras de Europa, que tendría lugar en Barcelona.

Dos décadas mas tarde acontecía otra fecha histórica para la aviación, el primer vuelo de un helicóptero en el Aeródromo de El Prat, construido por el ingeniero argentino Pescara afincado en Barcelona.



Helicóptero Pescara. Demostración en el campo de El Prat (27 de noviembre de 1930)²⁰.

Unos meses antes había surgido el N° 1 de la revista “Aviación”, volviéndose a vivir en los años 30 un nuevo impulso para el transporte aéreo de nuestra nación. Y para terminar, nos quedaremos con la portada de esta revista, cuyo diseño, obsérvese, nos remite directamente al inicio de este apartado; y con el saludo inaugural con el que abre la dirección su primera página, que pienso es aquí muy apropiado para cerrar la nuestra:

¹⁹ Canudes, Josep. O. c., pág. 18.

²⁰ Fotografía de Josep Branguilí (Obiols, o. c., pág. 245).



“Esta Revista aparece en el aniversario de una efeméride gloriosa. La del primer vuelo que se realizó en España. Era en 1910. Desde aquella fecha, la aviación ha crecido, se ha desarrollado, y hoy, con ufana esplendidez, se presenta triunfadora ante el mundo. La quimérica concepción de unos iluminados es un hecho real, y el hombre, en su deseo insaciable, surca los espacios en alas de una concepción humana; es un nuevo triunfo de la civilización”²¹.

III. I. II. Predicciones cósmicas de algunos pensadores

En el último cuarto de siglo XIX, la intrusión de la ciencia en lo religioso, habría producido cierto pesimismo entre los artistas y escritores, acrecentado ahora por la evidencia, gracias a las tecnologías, de un Universo aún más grande e infinito de lo que antiguamente el hombre concebía. Aunque, en realidad este cambio, ya antes está augurado en la nueva concepción astronómica de Copérnico y plenamente asumido en la visión de la física moderna de Galileo y Newton. Ahora, el tema astral, se había convertido en un centro de ensayo sobre el cual lanzar conjeturas. Pero veamos, algunos de los pensadores, que se habrían avanzado a su tiempo a través de sus teorías, ya sean estas de mayor o menor verosimilitud especulativa.

El físico Stéphane Deligeorges, en su artículo *“Las escalas del Universo. De lo finito al infinito”*, nos introduce históricamente en cómo el pensamiento filosófico ha evolucionado desde las primeras teorías sobre un Universo finito, percibido como un mundo de pequeñas dimensiones, hasta alcanzar la idea de un Universo infinito y llegar a concretar los

²¹ Revista citada , “Aviación” nº 1, texto de la página de presentación.

diagnósticos más actuales que nos han situado sobre un mayor conocimiento de este, a partir de los cuales *“sabemos a ciencia cierta que el Universo tiene una antigüedad de quince a veinte mil millones de años. Un Universo surgido de una explosión primordial, como lo testifica una reliquia cosmológica: la radiación a 3 grados Kelvin que es eco de esta deflagración. Cada año se producen nuevas observaciones, lo que significa que cada año se amplían las fronteras del Universo observable”*.²² De entre las distintas concepciones que en este artículo se exponen, destacaremos la descripción que diera Lucrecio sobre el Universo, una de las más antiguas que ya prefiguran la idea de su infinitud:

“El universo no tiene límites en ninguna de sus dimensiones; de no ser así, habría de tener una extremidad. Pero es evidente que nada puede tener una extremidad si no se encuentra más lejos que alguna cosa que lo delimita, para que aparezca así el punto más allá del cual nuestra mirada se pierde. Y como fuera del conjunto de las cosas hay que admitir que no hay nada, este universo no tiene extremidad; no tiene, por tanto, ni límite ni medida. Y no importa en qué región del universo nos coloquemos, pues siempre, cualquiera que sea ese lugar, se deja al todo extenderse de la misma manera en todos los sentidos”.²³

Y destacaremos también a Kant, quien ya nos había advertido, en su *“Historia general de la naturaleza y teoría del cielo”* de 1755, sobre la posibilidad de que las nebulosas visionadas por los astrónomos de su tiempo podían tratarse de otras galaxias lejanas en el espacio con respecto a la nuestra. De hecho unos doscientos años más tarde, se confirmaría la existencia de otras galaxias, las cuales pasarán a denominarse *“islas-universales”*. Deligeorges, nos comenta en dicho artículo que Kant *“al elaborar sus hipótesis sobre la naturaleza del Universo, impone la idea de una cosmología racional separada de toda consideración teológica. En este marco, él amplía hasta el infinito el conjunto de las consideraciones mecánicas reconocidas como válidas para el sistema Tierra-Luna-Sol. Kant pasa de lo local a lo global, un gesto que es pionero”*.²⁴ Recogeremos también un fragmento donde podemos ver la línea de su pensamiento en palabras del propio Kant:

“Para mí, toda la materia del mundo se encuentra en un estado de dispersión general que consiste en un caos perfecto. Veo a la sustancia formarse según las leyes bien establecidas de la atracción, y modificar su movimiento a partir de la repulsión. Disfruto del placer que me produce contemplar, sin ayuda de invenciones arbitrarias y bajo la acción de leyes del movimiento perfectamente establecidas, cómo se produce un todo ordenado, tan similar al sistema del mundo que tenemos ante los ojos que no puedo evitar considerar que es el mismo”.²⁵

Stéphane Deligeorges, nos advierte sobre la problemática de definir el concepto de *“Universo”*, ya que *“de todas las ideas que pueden manipularse con el intelecto, la Idea de*

²² Stéphane Deligeorges. *“Las escalas del Universo. De lo finito a lo infinito”*. Del catálogo *“Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001”*, o. c., pág. 38.

²³ Lucrecio, *De la nature*, libro I, 933-958, París, *Les Belles Lettres*, 1947, pág.39-40 (fragmento recuperado por Stéphane Deligeorges, a. c., pág. 40).

²⁴ Deligeorges, a. c., pág. 39.

²⁵ Emmanuel Kant, *“Histoire générale de la nature et Théorie du ciel”*, traducción, introducción y notas bajo coordinación de J. Seindengart, París, 1984, p. 69 (fragmento recuperado por Deligeorges, a. c., pág. 39).

Universo es, junto con la de nuestra propia finitud, una de las que nos crean más confusión. En efecto, esta Idea (que escribimos con mayúscula para seguir a Kant) a un tiempo sobrepasa infinitamente y contiene dentro de sí la diversidad de todos los seres. El Universo, objeto de la cosmología, es por tanto uno de los objetos más sorprendentes que cualquier disciplina pueda proponerse investigar. Es Único, porque lo engloba todo; es el contenedor supremo, el que determina la totalidad del espacio y del tiempo y, también, del conjunto del espacio-tiempo”.²⁶

Quien también se pronunciaría sobre el Universo, sería Edgar Allan Poe, con su ensayo “Eureka” del 1848. Obra esta considerada maldita, pues Poe vertió en ella toda su creatividad imaginativa, adentrándose en un terreno “paracientífico” en el cual introduciría leyes cósmicas de una abstracción ininteligible para la sociedad de su tiempo. Poe, fue tomado por un loco, ya que “Eureka” no encajó ni como obra literaria, ni como científica; quizás este fuera el motivo de que la obra no tuviera éxito en un principio y no se la tuviera en cuenta hasta muchos años después de su publicación. Jean Clair señala que el “conflicto entre la locura del artista y el escritor y la precisión de los datos aportados por el científico es lo que se debate en el ensayo cosmológico de Poe Eureka. No es casualidad que Poe dedique su obra al Cosmos de Humboldt. En ella hay un compendio fantástico, no sólo una exposición de las teorías cosmogónicas de la época, que toma de Laplace, sino también de las teorías sobre el magnetismo y la electricidad que toma de Faraday, Oersted, Cavendish y Franklin. El conjunto, con una reflexión a menudo cautivadora sobre la utilidad teológica de la ciencia, es una vasta teodicea moderna elaborada por él capaz de sustituir las creencias antiguas.”²⁷

Edgar Allan Poe, pese a ver tenido en cuenta algunas de las teorías que los científicos de su tiempo habían avanzado, tal como afirma Jean Clair, era consciente de que sus ideas expuestas en “Eureka” sobre el Universo, no podían sostenerse científicamente. Pues Poe también se dejaría llevar por su intuición, y como medida de prevención ante las críticas que por este motivo podrían sobrevenirle, dejó claro, en el prefacio que introduce a la obra, tras la dedicatoria a Humboldt, que la lectura debía tomarse como una verdad comprendida dentro del arte y la poesía (es decir, se ha de entender la realidad como una verdad ampliada), y no como una verdad en sí misma (cerrada). También anuncia sus deseos de que la obra sea juzgada una vez que él haya muerto. Con ello, de algún modo, está solicitando un respeto que, según el entusiasmo depositado por Poe en este ensayo, debió creer que se merecía:

“To the few who love me and whom I love; to those who feel rather than to those who think; to the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities; offer this Book of Truths, not in its character of Truth-Teller, but for the Beauty that abounds in its Truth; constituting it true. To these I present the composition as an Art-Product alone:—let us say as a Romance; or, if I be not urging too lofty a claim, as a Poem. What I here propound is true:— therefore it cannot die:—or if by any means it be now trodden down so that it die, it will "rise again to the Life Everlasting.*

²⁶ Deligeorges, a. c., pág.38.

²⁷ Jean Clair, a. c., pág. 18. Kant en su obra “Historia Universal de la naturaleza y teoría del cielo” además de anticiparse a la idea de la existencia de otras galaxias formando islas, también anticipa la hipótesis de la formación del Universo a partir de una nebulosa originaria. Esta idea, más tarde también sería desarrollada por Pierre de Laplace, quien a su vez influenciaría sobre Poe.

Nevertheless it is as a Poem only that I wish this work to be judged after I am dead.”
“EUREKA: AN ESSAY ON THE MATERIAL AND SPIRITUAL UNIVERSE”²⁸

Muchos años después, sólo cuando las tecnologías han permitido una observación mas profunda del Universo, se ha podido comprobar que “Eureka” incluía grandes aciertos de carácter intuitivos. Y aunque también tuvo errores, según nos explica Jorge Munnshe, quien ha estudiado en profundidad la obra de Poe, nos predijo la ley del Big Bang como origen del Universo; relacionó Tiempo y Espacio en un único concepto; entendió la gravedad como una fuerza capaz de llevar al colapso grandes masas hacia un centro común produciendo agujeros negros; que la materia se basaba en fuerzas de atracción y repulsión, etc...Pero además, algunas de las hipótesis expuestas por él sobre la evolución del Universo que no han sido confirmadas, son compartidas por algunos científicos en la actualidad, como por ejemplo, la teoría del Universo cíclico, que consiste en que la velocidad de expansión de las galaxias se irá reduciendo hasta detenerse debido a las fuerzas de gravedad, uniéndose el Universo de nuevo en una “superpartícula” y produciéndose otro Big Bang, dando origen a un nuevo Universo, puede que con propiedades diferentes, el cual volverá a recogerse en la unidad y así sucesivamente.²⁹

Y en la misma línea que Edgar Allan Poe, Jean Clair recoge la obra de Louis Auguste Blanqui, titulada “*La eternidad por los astros*”, la cual se asemeja a “*una fantasía astronómica, cercana a la pesadilla, o si se prefiere una ataraxia suprema, que postula que no hay en el universo y en sus fenómenos ni comienzo, ni devenir, ni final, sino que todo se repite eternamente*”.³⁰ En este caso, la idea de infinitud que otorga Blanqui al Universo, se extiende a la dimensión temporal, tal como puede comprobarse en el siguiente fragmento:

*“Nuestra tierra, igual que los demás cuerpos celestes, es la repetición de una combinación primordial, que se reproduce siempre exacta a sí misma y que existe simultáneamente en miles de millones de ejemplares idénticos (...) Cada hombre tiene en el espacio un número infinito de dobles que viven su vida del modo exacto en que la vive él. Es infinito y eterno en la persona de otros que son él, no solamente de su edad actual, sino de todas las edades. De manera simultánea, tiene miles de millones de sosias que nacen, otros que mueren, y otros con distintas edades, durante cada segundo de su vida, desde su nacimiento a su muerte (...) Todas las cosas que uno hubiese podido ser aquí abajo, las es en efecto en alguna otra parte (...) Todas las cosas hermosas que sucederán en el globo, nuestros futuros descendientes ya las han presenciado, las están presenciando en este momento y las presenciarán para siempre”.*³¹

²⁸ La obra “Eureka” se puede encontrar íntegra en versión original en la página web: eserver.org/books/poe/eureka

²⁹ Publicado en El Boletín Semanal “Noticias de la ciencia y la tecnología”, Vol.I, No.22. De la revista: Ingenierías, Julio-Septiembre 2000, Vol. III, No.8.

El documento se encuentra disponible en:

ingenierias.uanl.mx/8/pdf/8_Jorge_Munnshe_El_universo_segun.pdf -

Información cotejada con el crítico, especialista en Edgar Allan Poe, John Astin, quien analiza la obra de “Eureka” en: “Caxtonian Journal of the Caxton Club of Chicago”. Volume VI, No. 5 May 1998. “Poe’s Magnum Opus, Eureka: A Prose Poem”. www.astin-poe.com/eureka.html - 9k - 14 Jun 2005 -

³⁰ Jean Clair, a. c., pág. 18.

³¹ Louis Auguste Blanqui, *L’Eternité par les astres. Une hypothèse astronomique* (1872), reed. en Plaine Marge. Cahiers de littérature, d’arts plastiques et de critique, n.22, diciembre 1995, pág. 33 (recuperado por Jean Clair, a. c., pág.19).

Otro filósofo que Jean Clair destaca en su artículo, es el ruso NiKolai Fedorovitch Fedorov, quien en 1880 publica una serie de textos sobre *“el porvenir de la astronomía y la necesidad de la resurrección”*, donde sienta las bases de que una colonización espacial es posible y necesaria, debido a la superpoblación que sufrirá la Tierra al tener que acoger a todas nuestras futuras reencarnaciones. En el siguiente fragmento, podemos observar además, como para el autor la conquista del espacio es sólo el principio de un fin perseguido que va más allá de la trasgresión espacial y más allá de la muerte, pues se dirige, en terreno utópico, hacia la fundación de una sociedad ideal interestelar con ciudadanos resucitados:

“Para los hombres de la Tierra, los mundos del espacio abrigarán los hogares de sus ancestros, y esos mundos serán accesibles para los que han resucitado y para los que han de resucitar. La exploración del Espacio Intersideral significa la búsqueda de esos mundos habitables y la preparación de esos hogares.

Por encima de ciudades y pueblos, en nuestros días se puede ver volar numerosos globos dirigibles, cada uno de los cuales es una invitación para que nuestros cerebros reflexionen sobre el modo de abrir las rutas del Cielo.

Esta conquista de la ruta del Espacio se nos impone como un deber absoluto para preparar la Resurrección. Si no tomamos posesión de nuevos espacios, no habrá suficiente espacio en la Tierra para la co-existencia de todas las generaciones que resucitarán. (...)

La posibilidad de pasar de un mundo a otro parece pertenecer al terreno de lo fantástico, pero esto es sólo una apariencia. La necesidad de que suceda algo así es evidente para aquellos que han pensado en las dificultades que entraña el nacimiento de una sociedad ideal, donde los vicios sociales serán abolidos. Renunciar a la conquista del Espacio significaría renunciar a resolver los problemas económicos del Futuro tal y como fueron anunciados por Malthus,³² y renunciar a una existencia ideal para la humanidad”.³³

La filosofía de Federov, ejercería una gran influencia entre los suprematistas rusos, movimiento creado entorno a Malevich y Lissitzky fundamentalmente, hacia mediados de los años diez en el siglo XX y continuado durante la década siguiente. Sus teorías se verían reflejadas, tanto en las composiciones pictóricas, cuyas formas flotan y se unen como por

³² Thomas Robert Malthus, economista británico nacido en 1766. Sus investigaciones en demografía le llevaron a la conclusión de que la procreación incontrolada de la población se efectúa mediante una fórmula que sigue una progresión geométrica, la cual resulta desproporcionada en relación al incremento de la producción de alimentos, que lo hace de una manera aritmética (es decir, más lenta). Por lo tanto, para evitar los futuros efectos resultante de dicha desproporción, es decir de una futura superpoblación (hambre, guerras, epidemias...) es necesario controlar de forma voluntaria la natalidad. Su obra principal publicada en forma anónima: *“An essay on the principle of population as it affects the future improvement of society, with remarks on the especulations of Mr. Godwin, M. Condorcet and other writers”*, ha sido considerada como el primer ensayo realizado sobre población, y dio pie al surgimiento de la doctrina economicista llamada “maltusianismo”.

³³ Nikolai Federov, Euvres, vol. II, pág. 253 y vol.I, pág. 283 (textos escritos hacia 1880 que recoge Jean Clair, a. c., pág. 19). Resulta un tanto extraño, que la justificación antepuesta por Federov a favor de la necesidad de conquistar el espacio, en el sentido de “ocupar” o “colonizar” nuevos territorios, por otro lado propósitos muy emergentes en nuestra actualidad (inicios del S.XXI), sea a través de una idea tan trascendental, como es la “resurrección”.

magnetismo formando un todo independiente de cualquier fuerza externa (exentas de la atracción gravitatoria terrestre), como en la arquitectura, bajo una concepción cósmica, cuyos proyectos se basaron en el desarrollo de un mundo suprematista que estuviera orbitando sobre la Tierra, con ciudades flotantes, plataformas de base aérea para el aterrizaje y comunicaciones espaciales, etc³⁴.

Nietzsche por la misma época, se hacía eco de la idea de un Universo infinitamente cíclico, no lineal, en su proposición sobre “el eterno retorno”, la cual plantea el pacto con el diablo como una superación del hombre ante la vida que debe afrontar positivamente todos sus aspectos, tanto aquellos que les son favorables como los que les son desfavorables. En el fondo, se desvía de la visión pesimista sobre el concepto de eternidad expuesto por Blanqui, buscando la alternativa sobre la posibilidad de dar el gran “sí a la vida”, en caso de aceptar “el volver a vivir todo lo ya vivido infinitas veces a cambio de revivir los momentos más felices”:

“¿Qué sucedería si, de día o de noche, te siguiese un demonio a la más apartada de tus soledades y te dijese: “Esta vida, tal como tú la vives actualmente, tal como la has vivido, tendrás que revivirla una vez más, y una serie infinita de veces; nada nuevo habrá en ella...”
*“¿No te arrojarías contra la tierra rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así hablase? ¿O bien has vivido ya el instante prodigioso en que le contestarías: <<¡Tú eres un dios, y jamás he oído palabras más divinas!>>.”*³⁵

Otras teorías surgieron entorno al Universo infinito, algunas de ellas, como hemos visto, son referidas a vidas y mundos paralelos, en la misma onda que recogería en el año 1905 H.G.Wells, en *“Una Utopía Moderna”*, donde recordemos que se coloca a los dos personajes protagonistas en una Tierra clónica a la nuestra, en la cual podrán visionar como hubiesen sido y evolucionado en una sociedad tecnocrática más avanzada y supuestamente perfecta.

Hasta aquí, a través de algunos ejemplos de pensadores, hemos visto como el tema del Universo ha constituido un punto fundamental de investigación para acercarnos al origen de la vida, para procurar entender mejor cual es nuestra posición en el mundo. Y dado el misterio que encierra la idea de “infinitud”, prácticamente imposible de concebir en la mente humana, ya que lleva intrínseca la idea de “la nada”, que resulta igualmente inconcebible, no es de extrañar, que en este escrutinio del Universo, nos hayamos encontrado con una serie de ensayos, más propios de novelas de ciencia ficción, que de tratados filosóficos, visto el carácter de las deliberaciones presentadas. Por ello, hemos calificado a esta línea filosófica, para cuando posteriormente nos queramos referir a ella nuevamente, de “línea parafilosófica”.

III.I.III. El viajero espacial, los mundos imaginarios y las historias verosímiles

Por quedar la temática de futuro englobada dentro de la ciencia ficción, algo que parece estar bastante asumido y aunque para nosotros las cuestiones de etiquetaje tampoco nos son

³⁴ Se puede consultar el artículo de Igor A. Kazus, *“La idea de arquitectura cósmica y la vanguardia rusa a principios del siglo XX”*, (en Jean Clair, o. c., págs. 172-193).

³⁵ Cati Rojas y José Taberner. *“Nietzsche. Textos básicos”*. Editorial Alambra. España. 1989. Fragmento de texto *“El eterno retorno”*, pág. 51. También en LA Gaya Ciencia. Ed. Sarpe, Madrid. 1980. Capítulo III, pág. 159. Para trabajos de investigación de quienes deseen profundizar en la obra de Nietzsche los autores aconsejan recurrir a la edición crítica alemana a cargo de G.Colli y M. Montinari.

demasiado importantes, sí creemos conveniente acercarnos a los orígenes del género. Para ello, se hace preciso referirnos también a la línea literaria de fabulación fantástica a la que los autores que escriben sobre ciencia ficción siempre se suelen remitir. Nosotros, trataremos de obtener algunos parámetros, que puedan haber sido rescatados por esta vía para acoplarse después al imaginario futuro de la cinematografía espacial, para tratar a continuación de establecer algunas conclusiones en relación a las otras líneas ya descritas, la “parafilosófica” y la “utópica”.

La imaginaria creada entorno a los astros, no era algo nuevo. Incluso para algunos utópicos como ya se ha visto, la ciencia astrológica fue objeto de estudio y en algunos casos, como en Ciudad del Sol, condicionaba gran parte de los hábitos, costumbres y normas de sus ciudadanos, además de representar aquí, el espacio planetario a el templo del Dios Mitra; y nunca hasta Wells, se había proyectado, bajo una intención utopista, un mundo en otro planeta, aunque este fuera una réplica, en versión moderna o futura, del nuestro. Pero, en la literatura fantástica, el Universo sí ha sido escenario de numerosas aventuras unidas al viaje estelar desde muy antaño.

Normalmente, estos textos nacían a partir de problemáticas planteadas en su tiempo, de manera muy similar a como lo harían los textos utópicos. Utilizaban un escenario fuera del planeta, a fin de burlar la censura, para satirizar y ensañarse contra los modelos sociales y ridiculizar las malas actuaciones de sus gobiernos, a través de críticas irónicas e incluso humorísticas manifestadas en mundos imaginarios alternativos, donde los papeles se podían invertir y el absurdo aflorar en clave de poesía, generalmente surrealista. Y aunque algunos de estos mundos imaginados, hayan podido ser comparados a los representados en las utopías, ello es debido, a que los autores en ambos casos, han buscado un pretexto para expresar su opinión esquivando las posibles represalias. Pero mientras en las utopías, se plantean soluciones a los problemas que se discuten en las sociedades de la época vividas por los autores, aunque a veces dispares, en la literatura fantástica, sobre los viajes a mundos imaginarios, hay una intención de evadirse de estos problemas y de entretenimiento, a parte de buscar un modelo que permita ejercer la libertad de expresión, la crítica y la denuncia; pero no hay (al menos en el mismo grado), a diferencia de las utopías, una descripción que intente ni si quiera otorgar un aspecto verosímil a un mundo que pudiese existir, sino que muy al contrario, prevalece, por encima de todo la fantasía. Aunque sí vemos un entrecruce entre algunos aspectos propios de la fantasía con otros inherentes a las utopías que parecen señalar ya hacia la futura ciencia ficción.

Hemos de aclarar, según nos informa Lundwall en su *“Historia de la ciencia ficción”*³⁶, que el origen de la ciencia ficción tuvo lugar mucho antes de que el término fuese asignado por Hugo Gernsback en 1926 con el lanzamiento de la revista *Amazing Stories* especializada en esta temática. Gernsback quiso separar la ficción especulativa donde la ciencia era la base de toda idea, del resto de corrientes literarias; lo que el no sabía es que el mismo nombre (*naturvetenskaplig roman*) ya estaba siendo utilizado en una revista sueca desde 1916. No obstante, lo que sí era por todos conocido es que a finales del S. XIX cuando los distribuidores de libros se encontraron con novelas que versaban sobre máquinas del tiempo, vehículos espaciales y demás inventos, tuvieron la necesidad de clasificarlos de algún modo para facilitar su distribución, y entre otros nombres, el mas extendido fue el de *Novelas Científicas*. Pero antes de que estas exigencias de etiquetaje tuvieran lugar, ya se habían

³⁶ Sam j. Lundwall, *“Historia de la ciencia ficción”*. Número 75 de la revista de ciencia ficción y fantasía. Nueva dimensión. Ediciones Dentre. Barcelona. 1968, págs. 15 y 16.

escrito innumerables historias sobre mundos futuros, ya sea con intención de profetizar, denunciar y en su gran mayoría y en paralelo, de fantasear. Aun así, algunos estudiosos de la literatura de ciencia ficción, han visto en los siguientes autores que citaremos, claros antecedentes.³⁷

Así como ejemplo, podemos citar del siglo II d. c., probablemente el más antiguo, al filósofo griego Luciano de Samosata, quien en el primer volumen de sus “*Historias Verdaderas*”³⁸ envía a su protagonista hasta la Luna en una nave que es arrastrada hasta allí por una tormenta. La Luna está regida por el rey griego Endimión, quien por pretender colonizar a Venus, enfrenta a sus selenitas a una lucha contra los heliotas, habitantes del Sol, atrayendo a otras civilizaciones (“fantásticas criaturas”) de la Vía Láctea a intervenir en la gran batalla (“*la primera batalla espacial, podríamos decir*”³⁹). Relato este que, podemos considerar de enorme fantasía onírica, y que reúne todos los componentes que cualquier historia de ficción espacial “fantástica” de hoy en día nos podamos encontrar, con guerrillas interestelares, monstruos y una propina de “gore” incluido⁴⁰. Luciano no intenta aquí

³⁷ Al igual que sucederá en el cine, la dificultad por acotar las fronteras de lo que se entiende por ciencia ficción, se basa sobre todo en distinguirla del género de Terror y más aún de la Fantasía. Aunque algunos autores dejan entrever que la CF estaría incluida dentro de la Fantasía, casi siempre se esfuerzan en esclarecer criterios de distinción entre uno y otro, sin atreverse tampoco a clasificar la CF como un subgénero propiamente de la Fantasía. Jordi Costa, en la introducción que dedica a su historia sobre cine de ciencia ficción advierte de la “*naturaleza esquivia*” de estas películas que “*de hecho, su propia esencia parece repeler todo propósito taxonómico, desalentar a cualquiera que se acerque a ellas con el ánimo de clasificarlas, ordenarlas y compartimentar su caótica exuberancia. A la hora de abordar una historia cinematográfica del género —o subgénero dentro de la gran familia del fantástico, según algunos teóricos—, lo único que parece estar más o menos claro es que hasta el momento nadie ha dado con una definición satisfactoria del concepto ciencia-ficción*”. Costa, Jordi. “*Hay algo ahí fuera. Una historia del cine de ciencia-ficción*”. Vol.I. (1895-1959). Ediciones Glénat, S.L., España 1997. (cita pág. 5). Así si atendemos a la definición del escritor Kingsley Amis dada en su ensayo “*El universo de la ciencia-ficción*”, refiriéndose a la literatura, veremos que deja bastante abierto los márgenes de lo que se puede entender por Ciencia Ficción, dando de este modo, cabida también a la Fantasía: “*La Ciencia-Ficción es la prosa narrativa que trata una situación que no puede ocurrir en el mundo que conocemos, pero que se establece como una hipótesis basada en alguna innovación de la ciencia o la tecnología, o de la pseudociencia o la pseudotecnología, ya sea de origen terrestre o extraterrestre*”. Cita recogida por Jordi Costa (O.c, pág.,11). Jordi Costa recoge también las opiniones de Phil Hardy, autor del volumen “*The Aurum Film Encyclopedia*”, quien también opina que el género rechaza cualquier definición tanto temática como formal; en definitiva, que la dificultad en delimitar el género deriva de la gran variedad de campos temáticos que puede abarcar, espacios posibles de ubicar el desarrollo de la acción, o tiempos y épocas con las que jugar...

³⁸ Según Lundwall, tanto la obra “*Icaromenippos*” de Luciano (donde se “*describe un viaje a la Luna con ayuda de unas alas artificiales, durante el cual el protagonista no sólo tiene oportunidad de visitar a los selenitas, sino también el Cielo (...) Menippos mira hacia la Tierra desde su elevada posición y lo que ve no le anima demasiado*”) como la obra “*Una historia verdadera*” del mismo autor, son ejemplos citados con mucha frecuencia por los estudiosos de literatura de ciencia ficción que buscan en la antigüedad referentes, pero que, obedecen a un criterio muy amplio de definición del género, pues “*<<Icaromenippos>> es, hablando de modo estricto, una sátira del género convencional, y sólo es ciencia ficción por la situación (el viaje a la Luna y la visita a los dioses). Se trata de una trama fantástica, pero desde luego no es especulativa en ningún sentido. Lo mismo cabe decir, incluso con más motivos, de <<Una historia verdadera>> que es una parodia de las falsas narraciones de viajes que florecieron en la época de Luciano*” (Lundwall, o. c., pág. 21).

³⁹ Según nos señala Lundwall, o. c., pág. 21.

⁴⁰ Luciano describe a una raza selenita, que nacen de hombres, los cuales hacen la función de esposas hasta los veinticinco años y luego de maridos. Quedan estos embarazados por la pantorrilla tras la “concepción”, y cuando la pierna ha engordado, de un corte sacan el feto muerto, el cual resucitará al contacto con el exterior. Como ejemplo de que “*Una Historia Verdadera*” se incluye normalmente entre los primeros antecedentes de

especular a partir de supuestos científicos, pues tal como dice en el preámbulo de *“Una historia verdadera”* la única verdad es que:

*“escribo sobre cosas que ni he visto ni he aprendido de otros, con las que no he tenido que ver...y que, en realidad, no existen en modo alguno, y que, dada la naturaleza de las cosas, no pueden existir”*⁴¹

Entre los textos antiguos mas recientes, citaremos del S.XVII al irónico y racionalista Cyrano de Bergerac, quien escribiera la *“Historia cómica de los estados e imperios de la Luna”*, en 1656 y la *“Historia cómica de los estados e imperios del Sol”* en 1662. Influenciado, sin duda, por los astrónomos de la época, quienes a través de sus telescopios buscaban señales de vida en otros planetas, también ocupará los escenarios estelares para reírse de una manera inteligente de sus coetáneos. En las historias de Cyrano, al igual que en las de Luciano, el viaje espacial es sólo un pretexto, es todavía una ingenuidad, no es aun ni un sueño buscado. Para Lundwall, *“su sátira es muy semejante a la de Luciano, y es una implacable burla de sus contemporáneos”*⁴², pero los métodos de viaje a la Luna de Bergerac son más interesantes”⁴³, no obstante más adelante asiente que *“se trata de una sátira aguda e inteligente, pero no creo que la obra se pueda considerar ciencia ficción en el sentido que nosotros damos al término”*.⁴⁴

la historia de literatura de ciencia ficción, comentaremos que, en el artículo *“Los viajes imaginarios. Antecedentes de un género”* de Alfonso Merelo, aparece citada y comparada además con la película *“Tropas del espacio”* (1997) de Paul Verhoeven, basada en una novela homónima de Robert A. Heinlein de los años cincuenta. Ambas muy criticadas: el film por la inclusión de una extremada violencia en las batallas contra los bichos, acompañada de sangre y derroche balístico, cosa que no gusta a los seguidores de ficciones espaciales, acostumbrados al puro y limpio estilo de *“Star Trek”*, quienes critican también la falta de un argumento sólido y la pobreza de elementos con connotaciones futuristas; y a la novela, por contener una alta dosis de xenofobia y radicalismo militar. Artículo publicado originariamente en Valis nº 14, el cual se puede consultar en internet:

Suñer Iglesias, Francisco José: <http://www.ciencia-ficcion.com>

⁴¹ Fragmento perteneciente al prólogo de *“Una Historia Verdadera”* de Luciano de Samosata (recogido por Lundwall, o. c., pág. 21).

⁴² En la Luna es confundido con un avestruz, pues allí los selenitas caminan a cuatro patas y sólo los animales buscando clemencia con su mirada erguida hacia el cielo, caminan a dos. La clase noble habla una lengua armónica y musical, mientras que el pueblo se expresa mediante gestos. La moneda de cambio son versos de poesía. Mientras en la Tierra llevar la espada a la cintura es sinónimo de valiente caballero, allí en la Luna, lo es pasearse exhibiendo el pene a modo de cinturón. Los selenitas pertenecen a una civilización mucho más avanzada que la nuestra, tienen más sentidos de la percepción y mayor número de órganos, los cuales además son más precisos que los nuestros. Disponen de unos aparatos de grabación de sonidos, y por ello sus libros son sonoros. Sus casas son móviles y sus huéspedes pueden desplazarlas de un lugar a otro según su voluntad. Los selenitas piensan que la Tierra es un satélite lunar, y como él sostendrá que es la Luna el satélite de la Tierra y no a la inversa, se verá encarcelado.

⁴³ En su viaje a la Luna, se coloca unos recipientes enganchados a su cinturón que contienen gotas de rocío, pues estas al calentarse y convertirse en vapor le harían ascender. En otra ocasión, viajará en un barril, el cual irá ascendiendo gracias a unos cohetes pirotécnicos.

⁴⁴ Lundwall, o. c., pág. 21. Lundwall se acerca a una definición de lo que entendemos por literatura de ciencia ficción, a partir de señalar lo que no debe servir para definir lo que entendemos por literatura de ciencia ficción. Así, como hemos visto, el lugar donde se ubique la narración, no debe servir para asignar el calificativo de CF, como tampoco, el tipo de elementos que intervienen en la acción, ni el tipo de discurso, sino más bien su tratamiento. Dedicar un gran esfuerzo a establecer diferencias con la fantasía (como la mayoría de los autores que intentan definir el concepto de CF): *“el autor de una narración de ciencia ficción <<convencional>> parte (o afirma partir) de hechos conocidos, desarrollados de forma plausible, mientras*

De todos modos, la elocuente genialidad de la obra de Cyrano servirán de modelo, entre otros, a Jonathan Swift en *“Los viajes de Gulliver”* publicada en 1726, la cual también es una crítica a la mentalidad inglesa de su tiempo que se verá reflejada en la sociedad ficticia de la isla de Laputa. Gulliver viajará hasta ella, la cual destaca por ser una isla volante, cuyo reino y ciudad, se encuentra flotando en el aire pudiéndose mantener y trasladarse gracias a un imán que tiene en su centro. Sus habitantes se creen muy superiores a los terrícolas, a los cuales han sometido y dominado para que les mantengan a cambio de nada y aunque los laputianos están muy modernizados, no saben sacar partido a su tecnología, pues a pesar de ser una civilización mas inteligente, según ellos se creen, siempre están sumidos en sus pensamientos, y se les ha de ir molestando para que reaccionen y despierten. Según Francescutti, *“los extravagantes seres y reinos con los que tropieza Gulliver en sus travesías no disimulan sus referentes históricos. Los delirantes sabios de la isla de Laputa ridiculizan a los eruditos de la Royal Society; los liliputienses son la miniatura de las mezquinas monarquías europeas; los yahoos encarnan los peores rasgos del hombre; y los gentiles houghnims, los caballos inteligentes, el ejemplo idealizado de una racionalidad sin tacha”*.⁴⁵ Cyrano, además de influenciar en Swift, también lo haría en otros escritores como Julio Verne o Edgar Allan Poe.

Voltaire, en su relato corto *“Micromegas”*, como llamará igualmente a su personaje (y como adoptaría Méliès para nombrar a uno de los astrónomos de su película *“Viaje a la Luna”*), habitante de la estrella Sirio, realiza también viajes por la galaxia, impulsándose gracias a los movimientos de los cometas, a los campos gravitatorios de los astros con los que se iba cruzando, o saltando de un globo a otro. Este es un gigante de ciento veinte mil pies de altura que se ve obligado a abandonar su planeta debido a unas ideas filosóficas que no gustaban a su gobernador. Cuando llega a Saturno entabla amistad con otro filósofo enano en comparación con él, aunque gigante igualmente para la escala humana. Juntos continúan una expedición por el sistema solar, pasando por Marte, Júpiter., hasta llegar a la Tierra. Allí se encontrarán con la dificultad de establecer comunicación con los humanos, en un principio porque a pesar de que Micromegas y el saturniano tienen muchos sentidos de la percepción, no tenían capacidad para divisar algo tan diminuto como las personas. Finalmente con la ayuda de unas piedras de diamantes que tenía Micromegas en el collar, usándolas como microscopios, pudieron advertir que existían seres vivos. Fueron con unos científicos que volvían en barca de una expedición polar con los que conseguirían entenderse.

que el autor de una obra de fantasía empieza con una idea y construye un mundo alrededor de ella. La cuestión de si una determinada historia de imaginación es una obra de fantasía o de ciencia ficción, dependería pues del instrumento que el autor utilice para explicar su mundo proyectado o irreal. Si utiliza el artilugio de decir: <<esto es una suposición lógica o probable basada en la ciencia conocida, que se desarrollará a partir de lo que se sabe hoy en día o de investigaciones de áreas aún no exploradas exhaustivamente, pero respecto a las cuales hay hipótesis probables>>, entonces podríamos considerarlo ciencia ficción. Pero si el autor pide al lector que deje a un lado su escepticismo, si le dice: << esto que voy a contarle es un cuento de hadas>>, entonces es fantasía. En realidad, ambas podrían ser la misma narración” (o. c., pág. 17).

⁴⁵ Francescutti, Pablo. *“La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad”*. Cátedra, Signo e Imagen. Madrid, 2004, pág. 115. A continuación Francescutti prosigue: *“La fauna ideada por Swift para satirizar una civilización burguesa rapaz, hipócrita y pagada de sí misma no ha dejado de estimular la imaginación artística. Lo corrobora la ciencia ficción con su transposición de las islas fabulosas y sus moradores a las naves espaciales y los astros”*.

Voltaire, muy relacionado con la escuela racionalista, sitúa en este relato por un lado al hombre como una pequeña cosa insignificante en relación a la infinitud del Universo; por otro lado es un claro manifiesto contra la perversión de los estados dirigentes, en base al materialismo, quienes envían a sus ciudadanos a guerras absurdas; y por último, supone una dura crítica a la incapacidad de comunicación entre los hombres de culturas y razas diferentes. El siguiente diálogo mantenido por un terrícola y Micromegas, ilustra muy bien parte de la posición ideológica de Voltaire:

“Micromegas se expresó así:

- ¡Oh átomos inteligentes en quienes quiso el Eterno manifestar su arte y su poder! Decíme, amigo ¿no disfrutáis en vuestro globo terráqueo purísimo deleites? Apenas tenéis materia, sois todo espíritu, lo cual quiere decir que seguramente emplearéis vuestra vida en pensar y amar, que es la vida que corresponde a los espíritus. Yo que no he visto la felicidad en ninguna parte, creo ahora que está entre vosotros.

Encogiéronse de hombros al oír esto los filósofos. Uno de ellos quiso hablar con sinceridad y manifestó que, exceptuando un número reducidísimo, a quienes para nada se tenía en cuenta, todos los demás eran una califa de locos, perversos y desdichados.

-Más materia tenemos –dijo– de la que es menester para obrar mal (...) ¿Sabéis por ejemplo que a estas horas, cien mil locos de nuestra especie, que llevan sombrero, están matando a otros cien mil animales que llevan turbante, o muriendo a sus manos? Tal es la norma en la tierra, desde que el hombre existe.

Horrorizase el siriano y preguntó cuál era el motivo de tan horribles contiendas entre animales tan ruines.

-Se disputan –dijo el filósofo– unos trozos de tierra del tamaño de vuestros pies; y se los disputan no porque ninguno de los hombres que pelean y mueren o matan quiera para sí un terrón siquiera de aquel pedazo de tierra, sino por si éste ha de pertenecer a cierto individuo que llaman Sultán o a otro que apellidan Zar. Ninguno de los dos ha visto, ni verá nunca, el minúsculo territorio en litigio, así como tampoco ninguno de los animales que recíprocamente se asesinan han visto al animal por quien se asesinan.

*-¡Desventurados! –exclamó con indignación el siriano–. ¿Cómo es posible tan absurdo frenesí? Deseos me dan de pisar a ese hormiguero ridículo de asesinos.”*⁴⁶

Y para acabar, dentro de la literatura fantástica que se deja caer por el Cosmos, se suele nombrar a Rudolf Erich Raspe, pues su Barón de Münchhausen, excéntrico y fanfarrón personaje, basado en un oficial alemán que existió en la vida real, entre sus numerosas aventuras descabelladas, también viajaría a la Luna, describiéndonos un paisaje lunar en

⁴⁶ Y como por todos es sabido, desde la perspectiva del S.XXI podemos decir que las cosas no han cambiado mucho, quizás en que los sombreros pasaron de moda, y curiosamente los turbantes han perdurado hasta nuestros días. Simplemente esta observación, nos dice bastante sobre la facultad que tiene el hombre de occidente en cambiar de gustos (que se traduciría en una facilidad de consumir, entre otras cosas), y la facultad de conservar la indumentaria del hombre de oriente (que podría traducirse en una dificultad de consumir fundada en la preservación de sus gustos, religiones, tradiciones...). Se ha querido conservar una parte del extracto del diálogo suficientemente ampliada con tal de que no quedara descontextualizado de su contenido, aún sabiendo que no era necesario aportarlo para el tema que aquí tratamos, pero es tan claro este ejemplo para justificar la intención primaria del autor, digamos que de denuncia política y moral, que ilustra perfectamente la subordinación, a esta intención, del elemento fantástico entorno al mundo interestelar imaginado por Voltaire.

El fragmento ha sido extraído del capítulo VII: “La conversación que tuvieron”, del cuento filosófico “Micromegas” de Voltaire, publicado en 1752. La obra completa, traducida al español, se encuentra disponible en:

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fra/voltaire/microme.htm>

clave de poesía, donde por ejemplo, las pepitas de las uvas son allí piedras de granizo con las que, tras la tormenta, harán el vino lunar.

Hasta aquí podríamos concluir, que este tipo de narraciones, hereditarias en parte de la mitología griega, en concreto de Ícaro, la cosmología y el viaje espacial son utilizados como escenario, de una forma alegórica y simbolista, para unos fines que, lejos de pretender descifrar aquí, poco tienen que ver con intenciones visionarias de futuro, utópicas o científicas. Así pues, creo que no sería incoherente establecer una correspondencia de sangre, entre esta línea literaria y algunos de los primeros films realizados sobre fantasías estelares, donde igualmente el tema no era escogido como propósito utópico o de especulación científica, sino que simplemente, se ofrecían más que otros temas a la demostración de trucos y peripecias cinematográficas, donde Méliès sería el principal iniciador.

En referencia a la pregunta anteriormente planteada, quizás por aquí hayamos encontrado una de las líneas de desembocadura que verterá en algunas de las primeras manifestaciones cinematográficas dedicadas al Cosmos. Llamémosla, para entendernos, “línea de fabulación”, sería la más onírica y fantástica, y en ciertos aspectos también romántica, la que se halla principalmente al servicio del medio y no tanto al servicio de la realización de un discurso más o menos verosímil, el cual quedaría subordinado.

Pero, ciertamente, si hay algo que hemos de rescatar de esta “línea de fabulación” son dos elementos que serán fundamentales para definir el cine que prosperará dentro de la ciencia ficción, por formar parte del cliché standard que se irá perfilando, dentro del cual acabarán por imponerse como materia troncal afines al género. Estos elementos, que serán parámetros de traslación al celuloide son:

- 1) El viaje, el viajero o los viajeros.
- 2) Los mundos imaginarios.

Tanto el tema del viaje como la recreación de un mundo imaginario, son una constante en prácticamente cualquier película de ciencia ficción, sobre todo si se sale del planeta Tierra o bien si se invoca a otros planetas desde el nuestro. En concreto, el viajero espacial es el más recurrente, dado que ello ya implica de por sí, situar el discurso narrativo en un entorno cósmico, y por tanto este ha de ser diseñado. Así, ambos elementos, ya no en su tratamiento tal y como la literatura fantástica los ha recogido, sino por el hecho mismo de ser ambos un recurso propio y característico de esta, en este sentido pues, se puede decir que han sido trasladados para adecuarse a otro tipo de formato visual, en el cual la figuración recreada en un mundo imaginario, sea utópico o fantástico, situado en cualquier lugar recóndito del espacio sideral, acogerá al viajero forastero, dando paso al desarrollo de la mayor parte de la acción, basada principalmente en la interrelación que se produzca entre el viajero o viajeros y los mundos visitados. Y normalmente, el desenlace del film, tendrá lugar casi siempre, al igual que sucede en la línea literaria de fabulación, con la vuelta del personaje a casa, es decir, tras la “salida escape” del mundo imaginario.

Otro dato a destacar, son las cualidades descriptivas que acompañan casi siempre a estos personajes fabulosos: son rebeldes, inteligentes, caballeros, elegantes..., que además son capaces de alcanzar otros planetas y de llevar a cabo todo cuanto se propongan, de escaparse ante cualquier desventura imprevista o de salvar a cuantos estén en peligro junto a él. Ello también puede verse traducido en un futuro patrón cinematográfico, que acabará por

adjudicarse para el personaje de su viajero espacial, un carácter lleno de personalidad, carismático y sobre todo “heroico”.

- **El viaje**

Entre los ejes temáticos primordiales más recurrentes de la ciencia ficción cinematográfica, escogidos por los autores Joan Bassa y Ramón Freixas, se sitúa junto con seis componentes más, “los recorridos iniciáticos o viajes tanto por el espacio como por el tiempo”.⁴⁷ “La mítica del viaje, la épica de la aventura, el sentido del desplazamiento, es un tema que atraviesa la morfología de la ciencia ficción. Sea con objetivos colonizadores, de conquista o de descubrimiento, es un tema inseparable de esa modalidad tan específica y popular del género como es la *space-opera*⁴⁸ (con el viaje a la Luna y a Marte como campeones en cantidad de títulos) (...). Viajar, desplazarse, es uno de los sueños de la raza humana, y una de las metas de nuestra cultura es la de ir siempre más allá. El espíritu de Ulises, la magia de los encuentros con aquello que es distinto a nosotros, o el reconocimiento en cuanto se nos parece, ha sido y es la base de todo tipo de recorrido iniciático hacia la madurez o un supuesto estadio superior”. El “road-movie espacial”, como Bassa y Freixas le denominan, comparándose así al cine de western o policíaco, es un aliciente que fomenta “el carácter espectacular y aventurero de la producción” (Bassa y Freixas, o. c., págs. 59-60).

El Mundo imaginario y su relación con el viajero.

Destacaremos en primer lugar la estrecha relación existente entre el mundo recreado y el viajero. Y en segundo lugar, que el mundo imaginario lleva consigo toda una serie de personajes que conviven en él, paisajes y estancias que lo dibujan, objetos, culturas y costumbres que lo configuran... Todo ello, es lo que entrará en interrelación con el personaje “forastero”. Y es en base a esta confrontación, que surge el choque entre civilizaciones, sobre la cual el espectador se suele identificar con el personaje trasladado, asumiendo así el papel de su catarsis; o lo que es lo mismo, el viajero es de algún modo también espectador, con la gran diferencia entre ambos, que el primero es interactivo y el segundo es pasivo.

⁴⁷ Bassa, Joan y Freixas, Ramón. “El cine de ciencia ficción. Una aproximación”. Paidós Studio. Barcelona, 1993, págs. 43 y sigs. Los autores han fijado siete elementos como ejes temáticos primordiales más recurrentes en los films de ciencia ficción, añadiendo dos más, “el viaje” y la “supervivencia” a los cinco temas que Gérard Lenne ya recogiera en su libro “El cine fantástico y sus mitologías”, Barcelona, Anagrama, 1974, págs. 75 y sigs., y que son: “el tema del doble”, “el tema del mal”, “la monstruosidad”, “el antropomorfismo” y “las alteraciones del cuerpo humano”.

⁴⁸ Según Brian Aldiss, la *space opera*, como modalidad de la ciencia ficción se definiría por una serie de características: “Idealmente, la Tierra debe estar en peligro, tiene que existir también una misión heroica, y un hombre debe enfrentarse a su destino. Ese hombre tendrá que hacer frente a alienígenas y criaturas exóticas. El espacio debe fluir en la acción como el vino que se escancia de una jarra. La sangre debe manar a raudales por las escalinatas de palacio, y las naves despegar prestas hacia la insondable oscuridad. Debe haber también una mujer pía como el cielo y un villano tan oscuro como un agujero negro. Y todo debe arreglarse al final”. Brian Aldiss, *Space Opera*. Futura, Londres, 1974, pág. 10.

La *space opera* es por tanto un subgénero de la ciencia ficción, el cual se ubica en un escenario galáctico. El término fue acuñado por Wilson Tucker, autor de la novela “El Año del Sol Tranquilo” en 1941. También han sido llamadas *soap opera*, a partir de las retransmisiones de estos relatos espaciales primeramente en la radio y posteriormente televisados, programas que casi siempre venían patrocinados por marcas de jabón. En cuanto a cinematografía, se ha considerado a la saga de “La guerra de las galaxias” de George Lucas, como el conjunto de *space opera* más famosa.

Carlos Losilla, en un ensayo de retrospectiva dedicado al centenario del cine, titulado “*Un siglo fantástico*”,⁴⁹ dedica todo un apartado a “*los mundos imaginarios: la sensualidad del decorado*”. Losilla, cree que la capacidad de persuadir al espectador en gran medida depende de cómo se haya construido y dado a conocer el mundo ideado. Así su puesta en escena será fundamental para determinar la calidad del producto final, teniendo en cuenta que “*el concepto de mundo imaginario no es tan hermético ni limitado como parece, es decir, no debe restringirse en modo alguno al espacio y a los objetos (...), a veces es el propio tono de la narración, el punto de vista estético adquirido, los que marcan el paso de la fisicidad de un film, de ese algo personal e intransferible que debe tener (...) para que el espectador lo acepte como universo autónomo y convincente*” (o. c., lugar de pág. 22 y 23).

El cine de autor, como se suele decir, se basa en este supuesto, ya que lleva consigo rasgos y características propias del “director-artista” que a la vez son “definidoras” de un estilo, que resultan además reconocibles por parte del espectador y por tanto, atributivas a un autor determinado. De este modo, dichas cualidades formales (en el más amplio sentido de la palabra) y estilísticas, configuran un universo propio que se identificará con un mundo imaginario, por ser personal. Así, para Losilla, “*no hace falta un escenario, pues, para crear un mundo propio, aunque casi siempre sea bastante necesario. Hay algo indefinible en ciertas películas que las hace distintas, que da forma en su interior a otra realidad, que presentando un universo totalmente alejado de la normalidad del espectador –y sin necesidad de decorados especialmente personalizados o ambientaciones cuidadas hasta el último detalle-, lo convierte, sin embargo, en algo próximo y reconocible, el ámbito de las asociaciones libres entre el mundo de la normalidad y el de lo sublime*”. A continuación, compara al universo propio con la poesía, por tender a la abstracción, en oposición a la prosa que tiende a la narración, es decir que, “*el cine fantástico, en su modelado de universos imaginarios, es un cine eminentemente poético...*” (Losilla, o. c., pág. 23).

Y por último, Losilla hace hincapié en la importancia que tiene “el sentido unitario” del film para que este funcione. Si no hay homogeneidad en el conjunto, la historia no será convincente y no se conseguirá inmiscuir al espectador en su ambiente. “*Si, en cambio todo coincide para conformar un verdadero mecanismo de relojería capaz de introducir al <<voyeur>> en los paisajes que describe, significará que el objetivo se ha cumplido*” (Losilla, o. c., pág.14). Es más, según el autor, una buena representación figurativa (“*las formas del decorado, las luces y sombras de la ambientación, los tonos de la fotografía, e incluso los contornos de los objetos...*”) puede más que el discurso, “*pues la realidad física de todos los elementos fílmicos no sólo puede superar un argumento estúpido, sino también dar vida definitiva a un buen guión, hacerlo creíble a los ojos del espectador*” (o. c., pág.16).

En cierto sentido, los mundos imaginarios son como los “espacios del anonimato”, los “no-lugares” que Santiago Vila, en su estudio sobre “*La escenografía*”, rescata de Marc Augé, quien “*define el concepto de no-lugar como característico de la nueva sensibilidad, más identificada con la circulación que con la permanencia, con los medios de transporte que con la arquitectura*”.⁵⁰ La proliferación de los “no lugares” es fruto en gran medida de la actual

⁴⁹ Losilla, Carlos. Retrospectiva “UN SIGLO FANTÁSTICO”. “*El secreto de la rosa de Lugosi*”, *Mundos imaginarios: la sensualidad del decorado*, lugar de pág. 14, incluido en el dossier publicado para el XXVIII Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges.

⁵⁰ Santiago Vila, “*LA ESCENOGRAFÍA. Cine y Arquitectura*.” Editorial Cátedra (Signo e imagen). Madrid, 1997, pág. 48. Vila se apoya en la teoría y estudio sobre el espacio trabajados por Marc Augé, en su obra: “*Los <<no-lugares>>, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*”, Gedisa, Barcelona, 1993.

situación cultural que según Augé pasa por una fase de “sobremodernidad”, causante además de producir una nueva forma de soledad. Sería el espacio destinado “*al tránsito, a las ocupaciones provisionales, del sujeto individualizado. El no-lugar es el espacio del viajero, que establece con los lugares por los que pasa una relación de espectador, identificado con la mirada que sutura –durante el viaje- un montaje visual de la diversidad, que contempla fatalmente espectacularizada*” (Vila, o. c., pág.49). En este sentido, tal y como anteriormente ya explicábamos, el espectador participa directamente de las experiencias vividas por el viajero aventurero, siempre que su caracterización se produzca dentro de un canon de “normalidad” (sobre todo con respecto al resto de los personajes con los que se pueda encontrar), es decir, próximo al público o conocido por el público. En este caso, el espectador verá a través de sus ojos, pensará a través de su mente y sentirá a través de su cuerpo, ya que es a él a quien seguimos, o lo que es lo mismo, podríamos decir que el público viaja con él.

En contraposición al “no-lugar”, se encontraría el “lugar antropológico”, aquel espacio que tiene una identidad bien marcada debido a la permanencia de sus habitantes, es decir que tiene una historia arraigada y fundamentada en el hombre. Según Vila, “*el lugar identifica a sus habitantes y formaliza espacialmente su relación como tales, según un conjunto de prescripciones y de prohibiciones, cuyo contenido es a la vez espacial y social: es el lugar del sentido inequívocamente simbolizado*” (o. c., pág.49). Se refiere a los núcleos urbanos sobre todo, pero también puede ser un barrio, una aldea, una región, un país o cuando hablamos del Cosmos, la Tierra puede ser el lugar antropológico de referencia del hombre. Generalmente, aunque no siempre, el viajero aventurero pertenece a uno de estos lugares con cultura e identidad propia, que si no es próxima a la del espectador, es de sobras conocida por este. Y los lugares que visita, tanto para el espectador como para el personaje que viaja, suelen ser nuevos y desconocidos, por ello se acercan más a los “no-lugares”, los cuales para cobrar una identidad, primero habrá que inventarla.

Lo mismo sucede con las historias utópicas, donde los “no lugares” (los lugares utópicos) también se han de inventar, pues no existen; y de hecho, la principal función que cumple una utopía, es la de construirse para así misma su propio “lugar antropológico” (o dicho de otro modo más directo: para pasar del “no-lugar” al “lugar antropológico” se precisa construir una utopía). Para asegurarse e intensificar más esta idea, la mayoría de los escritores sobre utopías recurrían a peculiares y curiosas explicaciones históricas sobre su origen (a veces religiosamente fantásticas) que acompañaban y dotaban de un pasado y de una identidad a cada una de las civilizaciones imaginadas. Ya que el acto mismo de la invención implica, sin lugar a dudas, una aportación novedosa, con presente, futuro y para el caso utópico, con un pasado forjado en las utopías que le preceden, y con el propio de la misma, el cual se suele dejar resuelto en el momento de nacer.

En este sentido, es lógico que tanto para Augé como para Vila, los “no-lugares” sean fruto de una floreciente acusada modernidad; y es que cualquier “no lugar” es moderno desde el momento mismo en el que se piensa, aunque una vez que se intente definir, según vaya tomando cuerpo, irá perdiendo modernidad para asumir “cierta” personalidad (al menos la de quien o quienes lo conciben). Mientras “el lugar antropológico” tiene una identidad propia e histórica, los “no-lugares” por el hecho mismo de ser modernos carecen de un pasado, podríamos decir que, en un primer momento, no tienen memoria registrada; pues esta se va construyendo a medida que prospera el discurso de la narración.

Según Santiago Vila, como también apunta Augé, el género del western es un claro prototipo de cine que deja entrever el cruce y contraste entre ambas opuestas tipologías espaciales. Unas sin antropología, representadas en el Oeste perdido de los grandes horizontes o en la ciudad fantasma deshumanizada, deconstruida y consumida por la naturaleza salvaje del paisaje; y otras en la antítesis, con antropología, reflejadas en los núcleos urbanos, con sus leyes, prohibiciones, ocios y perversiones.⁵¹ Como resultado de esta confrontación, además, Vila señala que *“este lugar antropológico se formaliza en lugar geométrico: como una encrucijada o intersección de caminos diversos, donde las personas se encuentran –al cruzarse– y se reúnen –permaneciendo. Supone una configuración instantánea de movimientos diversos”* (o. c., pág. 49).

Físicamente, el “lugar geométrico” se refiere siempre a un espacio que se encuentra equidistante (a la misma distancia) con respecto a otros lugares que se encuentran (y se perciben) o se extienden a su alrededor. Lo cual significa que desde un lugar geométrico es posible divisar todos los puntos situados exteriormente en esos otros lugares, de los cuales es él mismo lugar geométrico.⁵² Ello conceptualmente, sería así en aquellos espacios referidos por Vila, donde se ven y se encuentran personajes de procedencias distintas, los viajeros forasteros y los habitantes del lugar, por ejemplo. Este lugar de encuentro podría verse

⁵¹ Las comparaciones entre el western y el género de CF espacial, son una constante. El mismo George Lucas, así lo reconocía en una entrevista: *“Quedé fascinado con cómo podríamos reemplazar esta mitología que parecía pasarse de moda: el Western. Una de las características primordiales de la mitología era que siempre tenía que situarse en la frontera, sobre la colina. Era siempre en este misterioso lugar donde cualquier cosa podía ocurrir, por lo que uno podía jugar con la metáfora y otros recursos parecidos. Y me dije, bien, el único lugar que nos queda es el espacio: ésa es la frontera”*. Entrevista con George Lucas en Skywalker Ranch, California, 27 de septiembre de 1996 incluida en la obra de:

Henderson, Mary. *“Star Wars: La magia del mito”*. Círculo Latino, Barcelona, 1ª edición española en junio del 2005, pág.136. Libro oficial que acompañó a la exhibición de Star Wars realizada en el Museo Nacional del Aire y el Espacio del Instituto Smithsonian, Washington, DC. La autora Henderson, nos muestra algunas de las contribuciones que el Western aportó a la saga de Star Wars y que pone de manifiesto la gran influencia ejercida en G. Lucas: *“Para su fantasía de Star Wars, Lucas utilizó una combinación de temáticas de los Westerns de su juventud. El primer tema fundamental del Western que encontramos en el primer film es la vida en la frontera. Luke, el tío Owen y la tía Beru son <<granjeros>> que viven en el borde de la civilización. La cabaña típica de las praderas, elemento clásico del Western, es sustituida aquí por una cueva en las dunas; la mula de arar, por androides; el <<buckboard>>, por un vehículo ultramoderno que surca el desierto sin tocar el suelo, y los interminables campos de cereales, por hileras de vaporizadores. Owen y Beru viven lindando con la naturaleza salvaje; los Merodeadores de las Arenas representan al “otro” o “vecino” incivilizado, los depredadores del Western (...) Vivir en la frontera era peligroso, y en muchas películas del Oeste, la destrucción de la caravana, el incendio de la propiedad o el asesinato de sus vecinos proveían al héroe de su motivación para un viaje en busca de venganza. Del mismo modo, Luke es empujado a su viaje por la destrucción de la caravana de Jawa, de su hogar y por la muerte de tío Owen y tía Beru (...) La cantina de Mos Eisley es el típico <<saloon>> de pueblo fronterizo...”* (Henderson, o. c., pág. 129).

La serie de doce capítulos The Phantom Empire y la película Ghost Patrol, de los años treinta, son algunos ejemplos donde western y ciencia ficción se llegan a fusionar.

⁵² Los lugares geométricos, suelen incluirse en los estudios sobre geometría plana y su aplicación en este campo es útil sobre todo para la resolución de tangencias. El lugar geométrico (LG) siempre se refiere a un espacio físico intermedio con respecto a otros elementos exteriores a él. Por ejemplo, el lugar geométrico entre una circunferencia de radio 9 y otra circunferencia situada en su mismo centro y de radio 3, sería otra circunferencia, también con su mismo centro y de radio 6 (por tanto situada en un lugar intermedio). Otro ejemplo, entre dos rectas paralelas separadas entre ellas 10 cm, el LG sería, otra recta, igualmente paralela situada en un lugar intermedio, es decir a 5 cm de separación con respecto a una y a otra. Entre una recta y una circunferencia, sería una línea curvilínea que cumpla como condición que cada punto que le pertenezca se encuentre siempre a la misma distancia desde él hacia la recta que desde él hacia la circunferencia. El LG de un ángulo, es siempre su bisectriz, y el de un segmento, su mediatriz...

reflejado en el Salón, “precisamente por ser un lugar-frontera entre los grandes espacios – de donde llegan los cow-boys- y la ciudad –con su nivel de civilización concreto, precario o desarrollado. Lugar de bebida –en la barra-, de juego –en las mesas-, de espectáculos populares –en rudimentarios escenarios, con tablas de madera-, de relaciones sexuales –en las habitaciones de las chicas, en el piso superior-, de violencia –escenario habitual de peleas y duelos con revólver. Escenografía de la ambivalencia entre deseo –naturaleza- y ley –civilización. La barra donde se sirven los vasos de whisky pone en escena la barra o puerta que articula el exterior –el no-lugar de los <<grandes horizontes>>- con el interior –la ciudad, lugar simbolizado-: Mas, normalmente contemplado desde el exterior, por identificación con el protagonista forastero” (Vila, o. c., pág. 50).

Sin duda el género del western, de los más codificados por Hollywood y el road-movie, señalado anteriormente por Bassa y Freixas, están muy próximos a las expediciones y aventuras estelares, a las cuales podríamos aplicar un estudio y análisis planteado dentro de las mismas variables. Pues, el viajero espacial, vive siempre en “los no-lugares”, su casa acostumbra a ser su nave, en ella cumplirá sus funciones básicas y más íntimas de la vida diaria. Lo cual ya nos lleva a esa sensibilidad más emparejada con el transporte que con la arquitectura de la que nos hablaba Augé; y es que para el viajero espacial su casa (acentuando el hecho además de las largas distancias que ha de salvar en un Universo infinito) es también su transporte. Los grandes desiertos también son característicos de las escenografías plasmadas en otros planetas deshabitados, o bien, trasladadas a una época tras-apocalíptica donde las ciudades son tan fantasmas como las del Oeste. El papel del “salón”, propiamente dicho, suele estar como en el western, en un lugar marginal de la ciudad o bien a las afueras, casi siempre en una entrada de paso, mostrando sus zonas de descanso, ocio y relax, interfiriéndose de algún modo en el camino del viajero hacia su destino. Como lugares de encuentro, o lugares geométricos, también aparecen las estaciones espaciales, donde la diversidad de los personajes, las comunicaciones y los contactos casi siempre están presentes.

Constatamos pues, que podemos extrapolar estos conceptos también al género de ciencia ficción, y en concreto a la filmografía espacial, donde podrán verse reflejados, de forma aislada, parcial, en su totalidad o en combinación, los tres espacios que aquí hemos tratado:

- a) El no-lugar.
- b) El lugar antropológico
- c) El lugar geométrico

Y también tendremos en cuenta que, al trasladarnos al cine, y sobre todo cuando se trate de ciencia ficción o cine Fantástico en general, al definir a los posibles “no lugares” que puedan aparecer, se hace casi necesario recurrir, digamos que, a una especie de “sustitutivos” de memoria (en carencia de un pasado, para contrarrestar) con el objetivo de crear una nueva atmósfera y ambientación. Así pues, “componer” (que puede ser también “descomponer”) un “no-lugar” permite una mayor creatividad a la hora de ser concebido, lo cual significa que serán las fuentes de inspiración del director y su equipo especializado o destinado para ello, los encargados de verterlas en él, y convertir a estos lugares sin identidad, en cierto modo suyos y por tanto cargarlos de personalidad. Nos topamos aquí, con una nueva forma de identidad del “no-lugar”, y es la propia de la línea diseñada por su autor o autores. Es lo que Losilla entendía como universo particular, dotado de personalidad tan necesario para conseguir captar la atención del público. En contraste, el “lugar antropológico”, en su representación cinematográfica, deja menos margen de creatividad personal, pues ya de por

sí lleva una fuerte dosis de identidad, marcada por su memoria histórica y socio-cultural, a la cual por otro lado se suele respetar, y por tanto imitar.

Así pues, esbozaremos de forma sintetizada algunos puntos concluyentes referidos a las tres tipologías espaciales señalados:

a) “El no-lugar” se define en mayor medida a través de la identidad del autor u autores que han concebido la ambientación espacial, de las fuentes que hayan utilizado para inspirarse y de cómo hayan caracterizado al personaje viajero en relación a las posibles interferencias y contactos con “el no-lugar”.

b) “El lugar antropológico” se define en mayor medida a través de la identidad del tipo de civilización que convive, de su trayectoria histórica, social., y de cómo esta es reflejada, y en ese como, interviene la identidad del autor que se manifestará con mayor o menor intensidad. Este lugar, por supuesto, también puede ser recreado de forma original, es decir, totalmente imaginario (cuando no intente imitar a ninguna civilización existente o conocida, en cuyo caso excepcional, se equipará en cuanto a creatividad con “el no-lugar” y en cuanto a intención aspirará a transmitir una atmósfera semejante a la propia de “el lugar antropológico”).

c) “El lugar geométrico” se define por ser un espacio de encuentro y choque producido entre ambas caracterizaciones: El espectador, tendrá en cuenta al viajero proveniente de su “lugar antropológico” (según como este se haya presentado) al entrar en contacto con seres provenientes de un “no-lugar” o un “lugar antropológico” desconocido, que no es el del espectador, ni el del viajero (si es terrestre). Momento que suele dar lugar a un mayor desarrollo de acción entre los personajes encontrados y a una mayor reacción en los espectadores (tensión, miedos, risas), debido a la entropía que estos proyectan en el viajero o viajeros. Cuando se trata de un extraterrestre que nos visita, se invierten los papeles: entonces la entropía de los espectadores se interioriza a través de nuestro “lugar antropológico”, el de los humanos terrícolas en su contacto con el viajero desconocido, con el cual no nos identificamos. “El lugar geométrico” puede ser también la intersección entre un “lugar antropológico” conocido y un “no-lugar”, cuya trayectoria podría trazarse en el espacio abierto, lejos de cualquier superficie astral.

Y por otro lado, rescatamos también:

d) El viajero espacial (considerémoslo, en principio terrestre): Que vive en movimiento, en un conflicto casi constante o intermitente, con personalidad, modélico y cuya heroicidad se irá desarrollando conforme se vaya generando un modelo opuesto a él, el maligno o el villano generalmente procedente del “no-lugar”.

- **Una historia verosímil.**

Vayamos ahora, hacia otra posible desembocadura, dentro de la cual, recogeremos también, el apartado desarrollado anteriormente bajo el punto de vista de los pensadores, la “línea parafilosófica”. Y donde abordamos además la literatura sobre aventuras y viajes de Julio Verne y George Wells, por ser dichos autores los más representativos de la quebrantación de la “línea de fabulación” donde la fantasía era la adquisidora del mayor protagonismo, al servicio de una intención primaria como era la crítica, la burla y la sátira de lo político y, o moral, para iniciarse otra línea literaria que entraría en un contacto mayor con la ciencia, al

servicio de otro tipo de intención primaria como puede ser ya la creación de una historia más o menos "verosímil"; acogiéndonos al concepto que Christian Metz entiende por <<verosímil>>: "lo que se parece a lo verdadero sin serlo".⁵³

Para cuando Julio Verne, en su novela "De la Tierra a la Luna" de 1865, utilizara un gran cañón para lanzar a la expedición lunar a sus exploradores, la Luna ya no es vista como un paisaje fantástico, a pesar de seguir siendo inalcanzable. Se respira en el ambiente y sobre todo entre los hombres de ciencias y demás intelectuales, una creciente atracción por deliberar buscando soluciones que pudieran en un futuro servir para viajar fuera de los confines de la Tierra, aunque el viaje espacial seguirá siendo una ilusión imposible, pues aún faltaban algunos años para que al menos la aviación acabara de despegar. Ello, se verá reflejado sobre todo en Julio Verne, quien obtendrá precisamente un gran éxito con la fórmula de aventuras visionarias sobre viajes, con fuertes dosis de lógica fundamentalista, hereditaria de las expediciones polares y demás, pues como sabemos, sabía documentarse muy bien a partir de los atlas y diarios de estos misionarios. Ecuación motivada, además, por ese espíritu moderno y progresista que se vivía en la cuna europea parisina, fuente de la cual bebía y se dejaba contagiar en sus codeos. Es por esta razón que muchos han pensado que Verne, fue uno de los padres de la literatura de ciencia ficción. Otros creen que Wells supo posicionar mejor sus cimientos, sobre todo a partir de la novela "La guerra de los mundos" publicada en 1898 y que Orson Welles ayudara a popularizar con la famosa versión de la novela retransmitida, el 30 de Octubre de 1938, en un programa de radio de la NBC donde se adaptaban relatos, causando pavor en la población neoyorquina.⁵⁴

⁵³ Trasladado también por los autores Bassa y Freixas, o. c., pág. 27 (Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine", del volumen colectivo *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971).

⁵⁴ Orson Welles, le dio tal realismo a la adaptación (incluyendo al personaje del astrónomo, que él mismo interpretaba, y al del reportero que interrumpía simulando el directo de la invasión in situ), que muchas personas que no sincronizaron el canal desde el principio (momento en el que avisaban de que se trataba de una adaptación literaria), se lo creyeron, dando lugar a una histeria colectiva. Es lo que posteriormente se ha llamado "psicosis marciana", nos cuenta Pablo Francescutti, autor del libro "La pantalla profética", quien continuando los estudios sobre este fenómeno de paranoia en masa, que el sociólogo Hartley Cantril y sus sucesores en su día investigaron sin ofrecer conclusiones suficientemente satisfactorias (según Francescutti), intenta ahora dar respuestas a las preguntas de "¿Por qué una narrativa tan <<irreal>> cobró de pronto influencia como para tornarse en medida de lo real? ¿Qué había sucedido para que una sociedad moderna se dejase arrebatar por una literatura tachada de disparatada?"... Francescutti cree que la clave se encuentra, entre otras cosas (como el carácter documental de la versión o la predisposición a la creencia de que podía haber vida en Marte difundida por algunos astrónomos de la época, etc.) en las "connotaciones temporales". Pues, hasta el momento no se ha concedido "la menor importancia al hecho crucial de que, al contar como real un relato de anticipación, Welles y los suyos escenificaron una situación futurista con tal eficacia que la audiencia sintió que el mañana se le venía encima bajo la forma de máquinas de exterminio. Con la <<psicosis marciana>> el mañana se apoderaba del presente, un mañana de matriz literaria." (O. c., pág. 14). Francescutti dedica el capítulo primero: "Marte ataca Nueva York", enteramente a explicar este histórico "hito de la comunicación de masas conocido como la <<Emisión del Pánico>>".

Fragmento de la novela con el que inicia Orson Welles la adaptación: "Nadie hubiera creído, en los últimos años del siglo XIX, que a nuestro mundo lo observaban minuciosamente inteligencias mayores que las del hombre, aunque mortales como él; que, mientras los hombres se ocupaban de sus diversos asuntos, alguien los vigilaba y los estudiaba, quizá tan detalladamente como un hombre con un microscopio podría vigilar a las pequeñas criaturas que medran y proliferan en una gota de agua. Con infinita complacencia, los hombres fueron de un lado a otro por el planeta ocupándose de sus pequeños asuntos, seguros de su dominio sobre la materia. Tal vez los microbios que vemos al microscopio hacen lo mismo. Nadie pensó que los mundos más antiguos del espacio pudieran ser fuente de peligro para la humanidad. Sólo pensamos en ellos para desechar la idea de que pudieran albergar vida. Es extraño recordar los hábitos mentales de aquellos días. Cuando mucho, los hombres se imaginaban que en Marte vivían otros hombres, quizá inferiores a ellos y dispuestos a recibir emisarios terrestres. Pero a través de las enormes distancias espaciales, unas mentes que son a las nuestras como las nuestras a las de las bestias, unos intelectos vastos, fríos y crueles, miraban a la Tierra con

En esta novela, H. G. Wells pensará en resolver el problema del contacto de las naves marcianas con la atmósfera, intentará que estas invadan la Tierra cuando los planetas se encuentren a una menor distancia espacial, tendrá en cuenta las leyes de gravedad, etc.; todo ello indica que nos hemos apartado de la ilusión fantástica, para entrar en los preámbulos de la ciencia ficción. Y entre las innumerables diferencias que existan entre Wells y Verne, hay una que para nosotros es fundamental, ya que si con “*Una utopía moderna*” Wells se lanzaba al espacio, rompiendo la línea utópica clásica, también con “*La guerra de los mundos*” se desviará de la línea literaria de fabulación más tradicional (además de por lo anteriormente mencionado que le situaría a un nivel similar al de Verne), por el hecho de invertir los papeles en la relación interactiva creada entre el viajero o viajeros y los lugares imaginarios, que en el punto anterior describimos. Y es que, en este caso el viajero forastero (con el que antes el espectador se sentía identificado) aquí es sustituido por el ser imaginario, (el extraterrestre), a quien le suponemos una procedencia de un “no-lugar” que desconocemos (de Marte, pero cuyo lugar antropológico no está identificado como tal) y que en este caso se inmiscuye e interrelaciona con el mundo antropológico, nuestro mundo conocido, concreto, produciéndose así una inversión de funciones que repercutirán en una entropía interiorizada del espectador para con la humanidad y donde el opuesto, el mal se verá proyectado en los viajeros que nos visitan.⁵⁵ Dicha observación, da lugar a una de las características principales que definirán propiamente a la futura ciencia ficción, ya no por su contenido, sino por lo que de “condición hipotética” hay en él, y es la que se correspondería con la proposición de “y si sucediera que...”, cuya continuación, en esos puntos suspensivos, podríamos tener cualquier historia más o menos verosímil de ciencia ficción.

Quizás, en esta línea podemos situar, algunas de las utopías presentadas, sobre todo las del S. XIX, de Bellamy, Butler o más tarde Wells, que parten, al igual que en la literatura de Julio Verne y Wells, de una observación “paracientífica” de la realidad, y que como no, tienen en común su mayor fuente de inspiración: la industrialización, promotora de la mayoría de ficciones futuristas. Según Jordi Costa, “*el nacimiento de la ciencia-ficción, años antes de recibir tal nombre y ser reconocida como género literario, está estrechamente ligado con la popularización de la idea de progreso: cuando la efervescencia tecnológica fecunda el imaginario colectivo, comienzan a surgir las cábalas inspiradas antes por la fantasía desbocada que por el racional desarrollo de unos determinados postulados científicos*”.⁵⁶ Y en esta vertiente, junto con el pensamiento filosófico anteriormente descrito,

envidia, y, lenta pero inexorablemente, fraguaron planes contra nosotros. Entonces, a principios del siglo XX, se produjo la gran revelación...”. H.G. Wells. *La guerra de los mundos* (18XX). La audición completa de la retransmisión radiofónica original que emitió Orson Welles de la adaptación de “*La guerra de los mundos*”, se puede escuchar en:

http://www.earthstation1.com/WOTW/War_of_the_Worlds.ram

⁵⁵ A excepción de Micromegas de Voltaire, extraterrestre que también visita la Tierra, pero en este caso, ya se nos ha descrito al personaje positivamente de forma que la humanidad es el “ente” temerario y el viajero que nos visita es presentado como un “misionero de la paz” que nos ve desde fuera (y que se identifica directamente con Voltaire). Tampoco acontece un claro “y si sucediera que...” anticipando la narración. Es más bien un “Erase una vez...”

⁵⁶ Costa, Jordi. O.c., pág. 11. Sam J. Lundwall, en su “*Historia de la ciencia ficción*”, por citar otro ejemplo, también alude a la industrialización como punto de partida: “*La ciencia ficción aparece realmente con la industrialización, cuando el universo abre, de pronto, sus puertas de par en par y deja de haber imposibles. La santa máquina es colocada en un pedestal, y con su ayuda el hombre puede lograr cualquier cosa*” (O. c., pág. 23).

y junto con el legado utópico, todo él, aunque algunos más que otros, pero todos tienen en cuenta a sus anteriores, podríamos encauzar su desembocadura en los primeros films con visiones de futuro, no como mera fantasía, y más como germen dentro del género aun inexistente de lo que se constituirá como ciencia ficción mas ortodoxa, en sus inicios aun surrealista, pero al fin y al cabo con ya ciertas intenciones especulativas.

Y aquí, por qué no, también situaremos a Méliès, como el pionero en llevar la ilusión del viaje a la Luna a las pantallas, con claro está “Viaje a la Luna”, película como veremos, que no sólo se inspiraría en “*De la Tierra a la Luna*” de Verne y en “*Los primeros hombres en la Luna*” que Wells escribiría antes de concebir su moderna utopía y poco tiempo antes de que George Méliès iniciara el rodaje. Y la película “la Luna a un metro” (1989) de Méliès, digamos que, esta recupera la ensoñación de la vieja literatura de fabulación espacial, la primera vertiente que hemos descrito, y que desembocaría en un cine de fantasía (o donde esta sirve como marco de ensayo), que a pesar de aludir a un escenario cósmico, no muestra ninguna connotación de emancipación futura con respecto a ninguna de las categorías señaladas. En cambio “Viaje a la Luna”, considerada ópera prima, quedaría situada como el primer film que introduce al cine, en su temprana edad, de cabeza hacia el futuro, con algo de surrealismo y mucho de fábula sí, pero al fin y al cabo aquello que fue fantasía, ya no lo es, por tanto, podemos estar seguros, que fue ciencia ficción con visión de futuro y no mera fantasía.⁵⁷

Antes de entrar en el siguiente apartado, conviene que recordemos que, incluso hoy en día, son muchos los investigadores que han dedicado innumerables esfuerzos en acotar una definición válida para el género de ciencia ficción y en establecer las diferencias entre este y otros géneros, sobre todo la fantasía. Algunas de estas opiniones, ya se han ido recogiendo a medida que se ha ido abordando el tema, pero quizás sea conveniente, quedarnos con algunas conclusiones que se adapten mejor a nuestro propósito y ya de paso que sirvan para ayudarnos, en la medida de lo que sea posible, a tomar una posición con respecto al sentido que los términos “ciencia ficción” adquieren frente a la admitida, por otra parte asumida, confusión creada entorno a él, ahora ya, desde una perspectiva cinematográfica. Para ello,

⁵⁷ Joan Bassa y Ramon Freixas en el capítulo II dedicado a los prolegómenos históricos de su libro “*Cine de ciencia ficción*”, citan textualmente: “*La S.F. nacida con el cine se inicia con una etapa <<prehistórica>> que comprende desde Méliès y sus viajes, ya fantásticos o alrededor de lo imposible, hasta Fritz Lang y sus títulos La mujer en la Luna (Frau in Mond, 1928) y Metrópolis (Metropolis, 1926), obras que expresan una manifiesta madurez en el género, pasando por eslabones más bien perdidos y de interés notorio como Aelita (Aelita, Jacob Protazanov, 1924) o esa maravilla naif de Segundo de Chomón, titulada El hotel eléctrico (1908). Es la época balbuciente en que el mayor problema radicaré en escapar de las barracas de feria, formándose poco a poco todo un arte: el séptimo. (Periodo comprendido entre 1898-1928)*” (o. c., pág. 33). Casualmente, cuatro de las cinco películas que se estudiarán con mayor amplitud en esta tesis, están comprendidas en estos prolegómenos históricos de la ciencia ficción, es por ello que no podemos escapar, aunque no sea propósito directo, de hacer alusiones constantemente al género. Y es muy curioso también que, de una lista de setenta películas comprendidas entre el período 1902 y 1990, considerada por los autores como filmografía esencial de ciencia ficción, no hayan incluido, la película “La vida Futura” (1936) de W. Cameron Menzies, la cual es considerada primordial en esta tesis. Quizás estos autores no la entendieron como propia del género o bien, no le dieron la misma importancia que aquí, desde luego, le es otorgada. En cambio, Pablo Herranz, entre “*Las 50 películas fundamentales del cine de Ciencia-Ficción*”, recogidas entre el período 1902 hasta 1996, sí incluye “La Vida Futura”, aunque no incluye “El Hotel Eléctrico” de Chomón, la cual sí es recogida en segundo lugar después de “Viaje a la Luna” por J. Bassa y R. Freixas. Para Pablo Herranz, el período primitivo abordaría de 1889 hasta 1914, ya que “*los primeros balbuceos del cine y de la CF tuvieron a Georges Méliès como uno de sus protagonistas. Sus trucos crearon escuela pero serían utilizados mayormente por fantasías poco relacionadas con el género*”. Pablo Herranz, “*Rumbo al infinito. Las 50 películas fundamentales del cine de Ciencia-Ficción*” Editorial Midons. Valencia, 1998, pág. 12.

nos apoyaremos en el trabajo de investigación llevado a cabo por Joan Bassa y Ramón Freixas, en su obra *“El cine de ciencia ficción”*, donde tras una exposición de definiciones vertidas por autores tales como Luis Gasca, José Luis Garci, Jean-Pierre Bouyxou, Patrick Moore, Roger Caillois, Jean-François Tarnowski, entre otros, y rebatir a todas ellas calificándolas de inadecuadas, insuficientes o carentes de significación, se quedan con la definición dada por Jacques Goimard:

“Entre todas las tabulaciones comentadas y otras que ni citamos ni comentamos por deméritos propios, hemos dejado para el final la que consideramos más productiva debida al estudioso francés Goimard quien, después de numerosos trabajos sobre el género que constituyen un corpus de rango evolutivo, formula una definición sencilla y transparente, de nítida argumentación, (...). Según Goimard: << La ciencia ficción es un género que comporta un cambio de verosímil y desempeña una función mítica>>.”⁵⁸

Claro que, dada la dureza con la que han debatido entorno a unas diez definiciones más las que ni se han molestado en rebatir por *“deméritos propios”*, no se iban a quedar con dicha enunciación sin realizar ninguna puntuación, pues más adelante, prosiguen:

“...El cambio de verosímil, según Goimard, se plantea en algunos géneros cinematográficos. Entre ellos se localiza el Fantástico, género matriz subdividido en dos provincias: el <<fantástico>> y la ciencia ficción.”⁵⁹ Es preciso, pues, encontrar el carácter

⁵⁸ Bassa, Joan y Freixas, Ramón. O. c., pág. 24. Basado en el texto de Jacques Goimard, *“Une définition de la définition et ainsi de suite”* en « Demain la Science Fiction », *Cinéma d’aujourd’hui* n.7 (primavera de 1976), pág. 20.

⁵⁹ Sin embargo, Jordi Costa adscribe al Cine Fantástico, el cine de ciencia ficción y el cine de terror. *“Por un lado, es evidente que, en tanto que pertenecientes al cine fantástico, las películas de ciencia-ficción hablan del temor a lo desconocido, del contacto con lo que nos resulta ajeno, extraño. El miedo es parte consustancial del cine de ciencia-ficción: cabe recordar que el aire festivo y lúdico de los pioneros todavía tiene poco que ver con lo que, a partir de los años 50, identificaremos como películas del género (...), las películas de monstruos configuran un territorio común al cine de terror y al de ciencia-ficción: la adscripción de la película a una u otro género dependerá del origen –mítico o radioactivo- de la criatura en cuestión, aunque gramaticalmente las películas a clasificar compartan parejas soluciones”* (O. c., pág. 18).

Pablo Herranz en *“Rumbo al infinito”* también hace referencia a las confusiones creadas entorno a los géneros de fantasía y terror con la ciencia-ficción, las cuales provienen muchas veces de las catalogaciones de origen: *“La guerra de los mundos o Viaje a la Luna se han considerado como ciencia-ficción, mientras que las adaptaciones de Frankenstein o de El Dr. Jekyll y Mr. Hyde donde la ciencia aparentemente tiene cabida, se han entendido como cine de terror. Esta asociación, no por admitida, puede dejar de parecer ilógica, y es que básicamente obedece a su origen, a las novelas en las que están basadas y, más concretamente, a la parcelación del mercado literario anglosajón, donde la demarcación de géneros se da en los escritores, en las editoriales y sus colecciones, y hasta en las estanterías de las librerías. Por ello el torturado doctor Jekyll imaginado por R.L. Stevenson, o el monstruo salido de la pluma de Mary S  ller, en su día catalogados como novelas de terror, han conservado su etiqueta original, mientras que los marcianos de H. G. Wells o el viaje espacial de Jules Verne siguen considerándose ciencia-ficción”* (Herranz, Pablo, o. c., pág. 6). Se entiende que la catalogación de las novelas citadas se ha realizado antes de la existencia de las películas que las versionan, pero no en el momento de su publicación, pues el término de C.F aún no existía. Al margen de todas las características que nos ofrece Herranz, como medida de diferenciación, con respecto al cine de terror, destaca una muy sencilla de identificar, y es que *“si el cine de terror tiene un lenguaje tan definido, es porque suele ir unido a una sensación: el miedo (...) , si la CF es un género bajamente codificado y al que repetidamente se le ha achacado una falta de lenguaje propio se debe a que no va asociado con ninguna sensación en concreto”* (O. c. , pág. 8). Quizás sea difícil buscar una sensación que identifique al género de CF tanto como el miedo identifica al terror, pero,   podr  amos decir que la emoción más fuerte que identifica al género de CF es la “curiosidad”?

Pablo Fancescutti en su obra *“La pantalla profética”*, también dedica un apartado a *“El parentesco con el horror”* de la ciencia ficción, donde intenta esclarecer algunas distinciones entre ambos géneros como: *“en la*

o elemento diferenciador entre ambos (...). Partiendo de la diferencia <<de su acceso a lo sagrado>>, es decir, lo sacro como <<universo del sentido>>, Goimard encuentra la raíz (<<differentia specifica>>) diversificadora de ambos géneros, formulando el carácter mágico del <<fantástico>> frente al mítico-religioso de la ciencia ficción. Sin embargo, es preciso matizar (...) que el <<fantástico>> está también recorrido y vertebrado por un tratamiento mítico. Convenimos con él en que su base es la magia, mientras la S.F. parte de justificaciones procedentes –se supone– de la ciencia” (Bassa, Freixas, pág. 25). En esencia, la mayoría de los autores, parecen concordar en esta distinción, así Lundwall, también dirá que “en la fantasía se acepta la palabra del autor, en la ciencia ficción, se acepta un supuesto lógico” (o. c., pág. 17), siendo “la palabra del autor” algo sagrado o mágico, al aceptarse por una cuestión de fe, y siendo el “supuesto lógico”, la justificación científica que acredita de por sí la hipótesis sobre una “verdad”.

J. Bassa y R. Freixas creen “que es sólo el tratamiento de la ciencia, evidentemente también mítico, donde radica la diferencia (...), decir que es el tratamiento mítico de la ciencia lo que caracteriza a la S.F. es muy distinto a afirmar que todo el género cumple una función mítica” (o. c., pág. 25). Finalmente los autores proponen una definición del género “que se construye sobre tres elementos constitutivos: Lo verosímil, el mito y la ciencia”. De este modo, consiguen la difícil tarea de abordar el género de CF con mayor eficacia, sin entrar en tasaciones basadas en temáticas (que pueden ser de todo tipo), en localizaciones espacio-tiempo (imposibles de limitar), en diferenciaciones con respecto a otros géneros (los cuales suelen dar grandes problemas a los investigadores)... Bassa y Freixas, antes de formular su definición aclaran la relación de cada uno de estos elementos con el género, por separado:

- a) Lo verosímil: Sintetizando el argumento dado por los autores, la aportación que “lo verosímil” otorga a la CF es que la “*apariencia de lo verdadero, es instrumentalizado como coartada de lo real, imponiendo una impresión de verdad*”, pudiendo en una misma ficción sucederse “*varios verosímiles. Por lo menos el inicial y el que resultará*

ciencia ficción cobra la forma de <<lavado de cerebro>>, alusiva al efecto deshumanizador de la tecnología, en concreto, de las <<técnicas de la conciencia>> del conductismo. Sigamos. Ambos géneros tratan con el caos; con un caos moral el primero; con el desorden social el segundo. (...) la Cosa de la ciencia ficción amenaza a la colectividad. El engendro del horror atenta exclusivamente contra el individuo (...) En la ciencia ficción la anomalía sí cuestiona la supervivencia humana y transmite la sospecha de que algo obstruye el funcionamiento de la sociedad”. Más adelante alude a la naturaleza sagrada o sobrenatural del motivo causante del mal en el género de terror, que suele atribuirse a un despertar del pasado, que acude atemorizante al presente. Sin embargo, en “la ciencia ficción el antídoto comporta una mayor dosis de recursos científicos (...), teme el porvenir que se le echa encima, avasallante (...) no tiene su motor en el fatalismo, sino en el riesgo; ahí reside su originalidad. A diferencia del horror, regido por acciones intencionales (...) en la ciencia ficción el hecho decisivo es imprevisto e indeseado” (O. c., pág. 45-48). Francescutti, partiendo incluso de “la demarcación con otros géneros, en especial con el cine de horror”, llega a elaborar una definición de ciencia ficción, que califica como “<<poética del riesgo>>: un espectáculo ambivalente que tematiza los riesgos de la ciencia y la técnica al tiempo que, escenificándolos con efectos visuales, busca fascinar con el esplendor de la tecnología”. Francescutti parte del fenómeno de la “emisión del pánico” extendido a través del receptor de radio y continuado en el cine, alcanzando al público. Atribuye a los riesgos asociados a la energía nuclear los principales agentes que “afectaron a las semánticas del mañana y promovieron su transformación. El cine de ciencia ficción documenta el tránsito a la sociedad del riesgo y las concomitantes metamorfosis de la categoría de futuro” (o. c. pág. 16-17). En realidad, es el “accidente”, al que se refiere como “la sombra del progreso”, el agente que se extrapola en el cine de ciencia ficción y del cual se alimentará, a partir de la Segunda Guerra Mundial, refiriéndose sobre todo a la época dorada de los años 50’s, momento en el que Francescutti centra su investigación.

de sus alteraciones, pues pueden existir otros estadios intermedios” (Bassa, Freixas, pág. 27). Y en lo que concierne a “imposición” es donde intervendrá el siguiente elemento, el mito.

b) El mito: Pues, *“lo mítico, en consecuencia, será el factor que, potenciando al verosímil, convertirá en coherente, creíble, a lo imposible”* (Bassa, Freixas, pág. 28). Pero si definir CF es una tarea difícil, no menos lo es buscar una definición apropiada para el mito, ya que este puede admitir muchos significados, dada la amplísima variedad cultural existente en el mundo y de tipos de sociedades arcaicas o tradicionales. Según Mircea Eliade, *“El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias”*. Eliade, en un intento de buscar una definición capaz de contener la máxima amplitud, concuerda en que *“el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <<comienzos>> (...) el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una <<creación>>: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. (...) En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo <<sobrenatural>>) en el Mundo. (...) el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una <<historia verdadera>>, puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es <<verdadero>>, porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente <<verdadero>>, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente. Por el mismo hecho de relatar el mito las gestas de los seres sobrenaturales y la manifestación de sus poderes sagrados, se convierte en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas.”*⁶⁰ Y esta sería la función principal del mito, revelar los “modelos ejemplares” que por idolatría el ser humano intentará imitar.

Tanto las “leyes” o “postulados” en los que se basa el mito, son aceptados sin discusión, por dogmatismo; de la misma manera que la “fe” en la que se fundamenta toda religión, también lleva implícito el “dogma”. Así, *“en las películas de ciencia ficción el tratamiento mítico logra que la ciencia sustituya a la religión, entregando facultades divinas a lo que no debería ser más que una sucesión de posibles y lógicas especulaciones humanas”* (Bassa, Freixas, pág.29). De este modo, sucede que, aquello que parece científicamente imposible, pueda pasar a convertirse en un “posible”.

c) La ciencia: Dada la complejidad que para el público en general encierra hoy en día la ciencia, debido a la cada vez mayor especialización de los estudios educativos, el género de CF ha resultado beneficiado por lo que de provecho ha podido obtener. Una especie de “ignorancia activa”, como los autores le han llamado, ha surgido de un espectador que tiene en cuenta los resultados más que los medios o mecanismos que dan sentido a la teoría científica. Es decir, que al fin y al cabo, se acaba aceptando *“cualquier especulación, por descabellada que resulte, si posee la coartada científica, si está imbuida por la mítica que la recorre, será inevitablemente verosímil”*, a pesar

⁶⁰ Eliade, Mircea. “Mito y realidad”. Labor, punto Omega. Barcelona, 1985, pág. 12-14. En la obra de Bassa y Freixas (capítulo “ensayo de una definición del mito”), los autores recogen la definición dada por otro autor (Littré), sobre el concepto de “mito”, que es bastante similar.

de que nadie la entienda, es suficiente con saber que la ciencia está presente. Así, “a los milagros de la religión, a las fuerzas ocultas de la magia, las ha sustituido la razón científica...empleada como coartada” (Bassa, Freixas, pág. 30).

Lo que ambos autores vienen a decir es que, la fe vuelve aquí a manifestarse, debido a la confianza del espectador depositada, a la hora de aceptar cualquier teoría que se le ofrezca como verdadera, sin pararse a analizarla. De hecho, “la estructura mítica sigue intacta, sólo se ha desplazado un enunciado confuso –religión, magia- para entronizar a otro igualmente disperso –la ciencia- pero que, a los ojos de la mayoría, es asimilable a algo concreto y tangible (...), todo se reduce a una simple cuestión de fe” (Bassa, Freixas, pag. 31). Sería este factor “medio mágico, medio divino”, lo que hace que la frontera entre CF y otros géneros, como la Fantasía o el Terror, queden tan difuminadas que a menudo algunas películas se adscriban tanto a un género como a otro.

Para concluir, ambos autores asienten que: “A tenor de lo expuesto consideramos que la ciencia ficción, inscrita en el Fantástico, comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico” (Bassa, Freixas, o. c., pág.31).

Finalmente, destacaremos que casi todos los autores que investigan sobre el género de ciencia ficción, concuerdan en que este “resulta bastante revelador del espíritu de su tiempo” (Costa, o. c., pág.15). Phil Hardy, cuya opinión también es recogida por Jordi Costa (pág.16), expone que “*The Science Fiction film, though it deals (mainly) with the future is made in the present, is, in the words of Vivian Sobchack, <<embedden in its (and our) technological, political, social and linguistic present>>. Accordingly, though it takes for its subject matter the future, parallel universes and the like, in short that which is literally impossible as things stand in the present, of all the film genres Science Fiction is the most revealing of the times that produced it. Its predictions are regularly overtaken by events but the importance of the predictions is not their correctness but the extrapolative process that produced them*” (Phil Hardi, pág.xii).⁶¹

⁶¹ Jordi Costa en la introducción de su libro “Hay algo ahí afuera”, dedica un apartado que ya titula “La ciencia ficción como espejo del presente” para remarcar como las circunstancias del momento actual en el que se realiza el film de CF, generalmente se verán reflejadas en él (lo mismo le sucede al autor que concibe una utopía), y acaba el apartado con la pregunta de: “¿Hay algún otro género cinematográfico que haya sabido captar con mayor elocuencia la experiencia multiforme, discontinua y fragmentaria de nuestro tiempo? Refiriéndose sobre todo al cine relativamente actual de CF, como por ejemplo el de Verhoeven con Desafío Total, “*emblemática película de evasión para un mundo que ya no puede ser atrapado por la superficie de un espejo, sino, en todo caso, por los fragmentos de un espejo roto*”, o el cine de Cronenberg, donde “la discontinuidad narrativa de su <<Videodrome>> podría proponerse como el formato ideal de evasión en un mundo donde el desorden es el único principio rector: cercano al caos controlado de la narrativa de Thomas Pynchon o a las apocalípticas visiones de un Jim Ballard, que no por casualidad, sería el inspirador de su perturbadora, magistral <<Crash>>” (Costa, o. c. pág. 17). Aquí, podríamos citar al joven cineasta español Alejandro Amenazar, quien retomando esta línea, ha resultado ser un maestro en la fragmentación narrativa y en el ejercicio de iniciar al espectador en el camino de la desorientación y confusión frente a la vida de los personajes en sus películas “Abre los ojos”(1997), cuyo protagonista, Eduardo Noriega, parece vivir una esquizofrenia y en menor medida “Los otros”(2001) donde no se sabe quien está en esta vida y quien en la del más allá; al estilo de otras películas como “The Game”(1997) de David Fincher basado en un peligroso juego de rol, donde se duda de cuando su protagonista Michael Douglas está dentro o fuera de él, o “eXistenZ”(1999) del mismo Cronenberg donde el mundo virtual que proporciona un ingenioso aparato de origen animal se combina con el mundo no virtual, llevando también a sus protagonistas de un mundo a otro en un aparente caos.

Obsérvese, que a lo largo de la exposición del conflicto creado entre las fronteras de géneros y en concreto sobre la dificultad de definir el género de ciencia ficción, nos hemos encontrado con que la palabra “Fantástico” con mayúscula era utilizada por algunos autores (la mayoría, aunque no todos, quizás respondiendo a una forma instintiva de hacer alusión a un registro genérico de amplitud “primaria”) para referirse a cualquier tipo de cine cuya ficción sea un “verosímil” o simplemente se aleje de un “posible”, sea cual sea su origen de ser, anteponiéndose casi siempre la palabra “cine”. Sin embargo, cuando hablan de géneros, se suelen referir tanto al género de fantasía (de fabulación) como al género de ciencia ficción, ambos inscritos en el Fantástico, anteponiéndose la palabra “género”, y escribiéndose con minúsculas (quizás, igualmente, de forma instintiva, haciendo alusión a un registro genérico de amplitud “secundaria”, o lo que es lo mismo subordinado).

Aclaremos pues, para que no haya confusión a la hora de referirnos a uno u otro género, o al conjunto de ellos, según convenga, que a excepción de las alusiones dadas por otros autores, donde se les respetará exactamente el registro propio utilizado, se utilizará el término de: Cine Fantástico; de manera que consideraremos que este engloba al género de ciencia ficción y al género de fantasía, ambos propiamente, y a otros géneros susceptibles de ser englobados, tales como el género de terror o al cine cómico por ejemplo.⁶²

III. I. IV. La fotografía y el “ojo instrumentalizado”

Vamos a situarnos sobre el debate social que desencadenó el nacimiento de la fotografía, ya que esta constituyó un paso gigante en esa búsqueda constante de imitar la naturaleza y que tendría unas repercusiones irreversibles en la percepción del ser humano con respecto al mundo visible, y por tanto también a su actuación en función de esta nueva objetividad que le viene dada por los “instrumentos” (que en algunos puntos del discurso pueden hacerse extensible a otros instrumentos no fotográficos pero que se combinan con estos, como son el telescopio y el microscopio, de los cuales no entramos en detalles, pero sí tenemos en cuenta).

La fotografía, desde su nacimiento, dio lugar a un largo debate entorno a las posibles funciones que podrían desarrollarse a partir de su presencia o intrusión en el campo de las artes y las ciencias. Los unos partidarios de defenderla desde un punto de vista meramente artístico, incluso algunos aproximándose a la pintura en un intento de ennoblecerla; ello alteraba la sangre de los artistas plásticos de pincel mas fieles a la plasmación en sus obras de un mundo mimético, representado a imagen y semejanza del mundo visible que toma como referente, viéndose estos llamados a entrar en duelo con una competidora infalible. Y los otros, partidarios de defenderla ahora desde un punto de vista científico, como el instrumento que podría ayudar a conocer mucho mejor nuestro entorno físico y biológico. Quizás este último, fue el argumento que gozó de mayor aceptación desde un principio. Suponía un acercamiento a la búsqueda de la verdad, a partir de la observación de las imágenes

⁶² No todas las películas de terror se inscriben en el cine Fantástico, a pesar de que algunos autores clasifiquen dentro de este, al género de terror junto con el de fantasía. La película “Psycosis”, por ejemplo, se inscribe dentro del cine de terror y no estaría incluida dentro del cine Fantástico, sin embargo “Poltergeist”, siendo una película de terror, sí lo estaría; o el género cómico, por ejemplo “el Dormilón”, de Woody Allen es una película cómica y a la vez de ciencia ficción que sí puede incluirse por tanto dentro del cine Fantástico; lo mismo sucede con la película anteriormente mencionada “Abre los ojos” de Amenabar, que podemos encontrar incluida indistintamente tanto dentro del género de terror, como en el de ciencia ficción.

registradas. Es pues, la entrada a una nueva era, en la cual el “ojo instrumentalizado” sobrepasa cualquier tipo de descripción que pudiera hacerse a partir del “ojo primitivo o natural”. Este factor, llevaba implícito otro discurso mucho más filosófico de “contra-opiniones”, que para nada preocupaba a quienes harían uso del servicio de las cámaras registradoras del “documento”, pero sí mantendría en vilo a otros intelectuales sujetos a una concepción del arte mas romántica, como Baudelaire. Este llegó a pensar que la fotografía era una venganza de la industria contra el arte, como podemos comprobar en el siguiente fragmento, perteneciente a la reseña que dedicó Baudelaire a propósito de la exposición que la Société Française de Photographie en 1859, tras una insistente petición al Ministerio de Bellas Artes, ofreciera en el Palacio de los Campos Elíseos, justo en el momento en que se celebraba el Salón Anual de Pintura:

*“Si a la fotografía se le permite complementar al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente...Es ya hora, pues, de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes...pero siendo una muy humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura. Déjesela apresurarse a enriquecer el álbum del turista, y restaurar a su mirada la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras, déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesite una exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. ..Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros”.*⁶³

Según Walter Benjamin,⁶⁴ la discusión creada entorno a la “artisticidad” de la fotografía se debe a la pérdida del valor cultural del objeto único, que achaca a la reproductividad técnica de la imagen. Esta trae consigo una transformación en la percepción que repercute sobre el concepto de arte, pues “*el aura*” (el aquí y ahora del original)⁶⁵ queda trastocada en su vulgarización, que será más intensa cuanto mayor sea su público receptor. “*Conforme a una formulación general*”, argumenta Benjamin, “*la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario*” (o. c., pág. 22). Ello produce una “*conmoción de lo transmitido*”, y por tanto una “*conmoción de lo tradicional*”, que por otro lado, al hacerse manifiesta en las mentes del hombre del siglo XIX, quienes aun conservan una noción radicalmente “antitécnica” para con el arte, se produce la confrontación. Para Benjamin, las primeras placas de daguerrotipos son las que

⁶³ Charles Baudelaire, “*The Mirror of Art*”, Phaidon Press Ltd., London, 1955, págs. 228 a 231 (Discurso comentado por Beaumont Newhall en “*Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*” en el capítulo VI: “*Fotografía y arte*”. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág. 83).

⁶⁴ Walter, Benjamin. “*Discursos interrumpidos, I*” .Taurus Humanidades. Madrid, 1973. Estudio basado en los textos “*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*” y “*Pequeña historia sobre fotografía*”, incluidas en la obra.

⁶⁵ Benjamin define el “aura” como “<<la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que esta pueda estar)>> no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal” (o. c. pág. 26). Con “lejanía” se refiere al valor de culto del “aquí y ahora” de la obra de arte, el cual le proporciona su unicidad y singularidad histórica, la reproductividad en su multiplicación, nos la acerca, nos la actualiza, perdiendo su ritual aurático.

mejor conservaban su aspecto aurático (refiriéndose en especial a la fotografía de retrato); cuando aún la imagen no es percibida con la nitidez de un espejo, cuando eran “únicas” (no reproducibles) y cuando la baja sensibilidad de la luz exigía una larga exposición al aire libre.⁶⁶ Y es que *“todas las posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha aparecido todavía”*⁶⁷ (...). *El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma...*” (Benjamin, o. c., pág. 68-69).

Si para algunos la subjetividad y el ideal del arte se haya batido por la revelación de la mirada del objetivo, para los científicos, esta suponía un nuevo ideal superior, pues además con la ayuda de telescopios y microscopios, se conseguiría observar y registrar más allá de la capacidad de visión del “ojo natural”. El mismo Benjamin opinaba que *“la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos”*. Pues es gracias a la fotografía que *“percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional”*; con ella conseguimos abrir *“aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo”* que se nos presentaban antes ocultos, *“pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica”* (o. c., pág. 67). Esa facultad que tiene la fotografía de hacer visible aquello que habitualmente pasaría desapercibido, es lo que llama Benjamín *“capacidad aislativa”*, que se acentúa aún más en el cine, ya que *“hay también más elementos susceptibles de ser aislados”*. Y es debido a esta *“capacidad aislativa”* que el cine consigue entrar en el inconsciente óptico y auditivo de nuestra vida cotidiana. *“Dicha circunstancia tiende a favorecer –y de ahí su capital importancia- la interpenetración recíproca de ciencia y arte. (...) Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas”* (Benjamin, o. c., pág. 45).⁶⁸

⁶⁶ *“Las fotografías de Daguerre eran placas de plata iodada y expuestas a la luz en la cámara oscura; debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejasen percibir una imagen de un gris claro. Eran únicas, y en el año 1839 lo corriente era pagar por una placa 25 francos oro. Con frecuencia se las guardaba en estuches como si fuesen joyas. Pero en manos de no pocos pintores se transformaban en medios técnicos auxiliares”* (Benjamin, o. c., pág. 65). Según Benjamín, la fotografía hizo más daño a la pintura de retrato que a la de paisaje, ya que fue a este al cual verdaderamente acabó sustituyendo. La *“belleza melancólica”* de las primeras fotografías de retrato, cuyo aura, como ya hemos explicado se mantendría todavía intacta, sería también debida a que *“el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos”* (pág. 31). Aunque también podríamos decir que ello contribuye a dar un paso más hacia una de las categorías siempre perseguidas por el hombre y que no es otra que la búsqueda de la eternidad.

⁶⁷ Benjamin aquí se está refiriendo a la instantaneidad.

⁶⁸ Opina Benjamin, que el cine ha transformado infinitamente más la percepción del arte, pues apoyándose comparativamente en la “teoría freudiana”, el “lapsus” queda al descubierto y en consecuencia, *“el cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo”* (o. c., pág. 46). Además, el cine ha sabido, según él, reemplazar la pérdida del valor aurático (el aquí y ahora del original, de la obra única) por la implementación del star system: *“a la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la <<personality>> fuera de los estudios; el culto a las <<estrellas>>”* (pág. 39), al cual sin lugar a dudas la reproductividad técnica de las imágenes ha ayudado a forjar, otorgándole un formato “mitificador”, y asumiendo también su propia vulgarización, desde la misma producción de forma intrínseca, dado el carácter masivo del público al cual va destinado. Todo ello, ha contribuido, primero la fotografía y luego el cine, a la transformación del concepto de arte.

Entre 1870 y 1914, la fotografía se alía y se inmiscuye de pleno en el terreno artístico y en todos los campos científicos. Los elementos “invisibles” debido al reducido tamaño o a su larga distancia eran ahora llevados a la escala óptica y podían así estudiarse con detenimiento.⁶⁹ El mundo observable era el portador de los mayores descubrimientos, contra todo pronóstico “platoniano”, cuyas predicciones fueron aquí desafiadas, ya que según él “lo visible” no nos podía aportar conocimiento alguno, ya que estaría sometido a la percepción y por tanto sería susceptible así de “la opinión”, considerada esta variable, luego no era “conocimiento” fiable. No obstante, se da una paradoja, y es que desde la fotografía, es posible el comentario, el análisis común y atemporal; mientras que si se parte del mundo real fuera de la representación, se precisa un tiempo de observación, las cosas son efímeras y pueden aparecer y desaparecer, motivo por el cual Platón habría desestimado el proceso dialéctico (conocimiento de la “verdad”) por la vía empírica de la percepción. Sin embargo la fotografía consigue la prueba indestructible del “fenómeno percibido”, invariable e inmutable ahora ya en su registro, queda convertido en dato objetivo y neutral, revelándose así como un gran instrumento para las ciencias. En el discurso que el 3 de julio de 1839 ofreciera François Arago a favor de la fotografía en una reunión conjunta de la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes celebrada en el Palacio del Instituto, con objeto de hacer público los detalles técnicos de los daguerrotipos, ya predijo la gran utilidad que la fotografía supondría para la conquista del espacio, que habría de empezar por una cartografía lunar.⁷⁰ Fueron las experiencias de Rutherford, durante 1862 y 1863, las que nos ofrecieran las primeras imágenes, con buena calidad, de la Luna, y fueron Maurice Loewy y P. Puixeux, los encargados de preparar el Atlas fotográfico de la Luna, publicado en 1896 y 1910 (Lemagny, Rouillé, o. c., pág. 72). Para que nos hagamos una idea de los cambios producidos en la percepción y en el pensamiento sobre el Cosmos, gracias a la fotografía, citaremos un fragmento del artículo “*La nueva astronomía y la expansión del cosmos: la perspectiva de Francia a finales del siglo XIX*” de Bárbara Larson:

⁶⁹ “...la esperanza profunda –terca, incluso encarnizada– de los científicos de esta época consiste en hacer visible fotográficamente todo cuanto se les escapa, todo lo que excede la visión natural, lo que está demasiado cerca o demasiado lejos, lo que se esconde en los repliegues del cuerpo, lo que transparente, lo que desaparece... Incluso el alma. Como si <<ver lo que desaparece>> fuese en cierto modo un nuevo <<ideal>> de la fotografía científica a finales del siglo XIX y principios del XX”.

Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André. “Historia de la fotografía”. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1988. Del artículo “La Fotografía científica y pseudocientífica”, de Georges Didi- Huberman (incluido en el Capítulo V: “La primera madurez de la fotografía” de la o. c., pág. 71).

⁷⁰ Benjamin nos comenta que “lo hermoso de este discurso es cómo conecta con todos los lados de una actividad humana. El panorama que bosqueja es lo bastante amplio para que resulte irrelevante la dudosa justificación de la fotografía ante la pintura (justificación que no falta en el discurso) y para que se desarrolle incluso el presentimiento del verdadero alcance del invento”. Benjamin continúa citando una frase del discurso del físico Arago: “<<Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperaron es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento>>”. Y nos aclara en resumen que “A grandes trazos abarca este discurso el campo de la nueva técnica desde la astrofísica hasta la filología: junto a la perspectiva de la fotografía de los astros se encuentra la idea de hacer fotografías de un corpus de jeroglíficos egipcios” (Benjamin, o. c., pág. 65).

A los pocos meses, el 10 de noviembre de 1839, se realizaba la primera prueba fotográfica en España, a cargo de la Real Academia de las Ciencias y las Artes de Barcelona, por el artista Ramón Alabern i Cases, quien acababa de llegar de París con un equipo completo, habiendo recibido del mismo Daguerre las instrucciones pertinentes para su manejo. El acontecimiento de esta primera fotografía, de la que se obtuvo la imagen de la Llotja i l'illa de la Casa Xifré, fue anunciado por la prensa en diferentes publicaciones. Obiols, Salvador. “Catalunya en Blanc i Negra”. Espasa, Madrid, edición de 1999. Pág. 29. (El autor cita la noticia del Diario de Barcelona, núm.314, 10 de noviembre de 1939 y la del 11 de noviembre del núm.315).

*“Paul y Prosper Henry comenzaron en 1873 a elaborar nuevos mapas estelares en el Observatorio de París. Su trabajo sufrió una revolución en los años ochenta mediante la aplicación de los nuevos procesos inventados en fotografía de emulsión de placa seca de gelatina. Descubrieron que además de facilitar la documentación de estrellas, este tipo de placa fotográfica desveló objetos celestes que no habían sido observados previamente por los astrónomos. Los hermanos Henry dirigieron entonces un proyecto fotográfico internacional para realizar un definitivo Mapa del cielo”.*⁷¹

Los límites del Universo son investigados, y como siempre, ante todo lo nuevo, surge la intriga y la curiosidad por un lado animando a la humanidad a lanzarse a la nueva exploración y a la conquista del Cosmos, y surgen también los retractores, temerosos de un futuro impredecible que pueda alterar la vida del hombre. Veamos en el año 1872, qué es lo que Samuel Butler escribía en el capítulo que dedica a las máquinas en su utopía *Erewhon*:

*“¿Qué es lo que ha familiarizado al hombre con la escenografía lunar, con las manchas del sol o con la geografía de los planetas?. Él se halla a la merced de las máquinas para ver estas cosas y es impotente a menos que las añada a su propia identidad y las haga parte y parcela de sí mismo. ¿O, preguntaremos nuevamente, es el ojo o la pequeña máquina de ver la que nos ha demostrado la existencia de organismos infinitamente pequeños que se apretujan a nuestro alrededor?. (...) ¿No se convertirá el hombre mismo en un parásito de las máquinas?”*⁷²

Está claro que Butler aquí ya nos deja entrever la gran dependencia que la humanidad se está creando con respecto a las máquinas, y nos refleja su escepticismo ante lo que puedan estas aportar de positivo al hombre del futuro, pues las máquinas consiguen convertir en impotente a cualquier individuo que prescinda de ellas.

Mientras tanto, el camino que seguiría la fotografía, fundamentalmente vendría trazado por estas dos vertientes, la artística y la científica. La larga discusión sobre el carácter al cual debía obedecer la fotografía, habría llevado a unos a buscar el desenfoque y a componer encuadres con motivos pictóricos, todavía sin entender que la fotografía podía ser un medio de representación artística por ella misma, sin necesidad de tener que acercarse a la pintura; y a los otros a jugar con las posibilidades del medio aprovechando sus recursos, prefiriendo así el encuadre fragmentado y espontáneo propio de la fotografía.⁷³ Y es de hecho, la aceptación

⁷¹ Larson, Barbara. Artículo: *“El imaginario de las cosmologías. La nueva astronomía y la expansión del cosmos: la perspectiva de Francia a finales del siglo XIX.”*. Catálogo *“Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001”* (o. c., pág. 148). Y en la nota 1 de dicho artículo, refiriéndose a este fragmento, Barbara Larson añade: *“Entre los descubrimientos sobre los negativos de Henrys se encontraba el grupo de las Pléyades, invisible al ojo. Entusiasmado con tales hallazgos, el almirante Mouchez, director del Observatorio de París, patrocinó una conferencia internacional sobre astrofotografía en París en 1887, que inició el proyecto del Mapa del cielo”* (O. c., pág. 153).

⁷² Butler, Samuel. *“Erewhon. Un mundo sin máquinas”*. Ediciones Abraxas. España, 1999, págs. 190-191 (capítulo XXIV: *“Las máquinas”*).

⁷³ Ello generó dos corrientes entorno a la fotografía, los primeros asociados al “pictorialismo”, quienes defendían la idea de arte como fin sin atender al medio, englobando a la fotografía como un instrumento más. Los segundos se identificarían con el movimiento opuesto llamado “purismo”, quienes pensaban que la fotografía era el medio y el fin como arte independiente. Los mismos argumentos que se halagaron en 1839, veracidad y exactitud, fueron los que sirvieron para desestimar en décadas posteriores la artísticidad de la fotografía, por lo que los pictorialistas acabaron produciendo hasta una especie de “cuadros fotográficos” de composiciones prerrafaelistas. Entre ellos destacan Oscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson. En

y madurez de esta, la que nos aportaría una nueva objetividad al ampliarse la percepción del mundo visible, llevando a los profesionales al encuentro de nuevos descubrimientos, tanto teóricos como técnicos, como por ejemplo, el hallazgo de las imágenes en movimiento.

III. II. CATEGORÍA B: Las imágenes en movimiento, un nuevo logro en la reproducción de la naturaleza.

A continuación entraremos en una breve explicación que nos conducirá desde la fotografía fija al descubrimiento de las imágenes en movimiento. Aunque este historial pueda encontrarse fácilmente en algunos libros especializados, he creído conveniente presentarlo de forma sintetizada, debido a la enorme importancia que en esta tesis damos a este logro tan significativo para la humanidad. La imitación de la naturaleza es una de las principales categorías que el hombre persigue, es la que al fin y al cabo incluye a todas las demás. Es por ello que, por encima de lo que el nacimiento del cine significará para nuestra sociedad, nos hallamos ante un escalón más conquistado; pues aunque hablemos de proyección en el plano, lo proyectado contiene (obviamente en la representación) ya cuatro dimensiones, las tres espaciales (reales en la ilusión) y una cuarta, la temporal. Hecho este, totalmente revolucionario que no debemos pasar por alto.

cambio los puristas reaccionaron asumiendo, sobre todo en el cambio de siglo, la nueva era tecnológica. Alfred Stieglitz, encabezando el grupo Photo Secesión que creó en 1902, a propósito de una muestra presentada en el Nacional Club de Nueva York, fue quien más contribuyó a que se aceptase de una vez por todas que la fotografía no debía de ser juzgada por las leyes que rigen a otras artes. Otros artistas de las primeras décadas del S.XX como Man Ray o Moholy Nagy, se sumaron a la experimentación a partir de las nuevas posibilidades que la tecnología ofrecía a la creación. En concreto Moholy Nagy, en su artículo “*Production-Reproduction*” publicado en 1922 para la revista de vanguardia De Stijl, defiende que los medios tecnológicos que ofrecen la fotografía, el cine o el gramófono que han servido para “reproducir” (en el sentido de registrar imágenes y sonidos del natural), tienen en el arte una función primordial, y es la de permitirle seguir experimentando para encontrar nuevas formas de expresión, de “producción”. Estos han permitido al ser humano satisfacer una de las categorías que siempre ha perseguido, que no es otra que la de ampliar sus sentidos de la percepción y así sus facultades, como se desprende en el siguiente fragmento: “*Man is a synthesis of all his sensory faculties, at any given stage he is most perfect when his constituent faculties are developed to the limit of their potential (...) Art is instrumental in this development – and this is one of the most important roles art has to play, since functioning as a human totality depends on developing the senses to their fullest extent – for art attempts to create new relationships between familiar and as yet unfamiliar data, optical, acoustic or whatever, and forces us to take it all in through our sensory equipment. It is the nature of human existence that the senses are insatiable, that they reach out for more new experience every time they take something in. This is the reason for the perpetual need for new modes of creativity...*”. László Moholy Nagy, “*Produktion-Reproduktion*”, De Stijl (Leiden) 5, no.7 (July 1922). Artículo incluido en “*Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*”. Edited by Christopher Phillips. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1989, págs. 79-82.

Posteriormente en otro artículo de Moholy Nagy titulado “*Unprecedented Photography*” de 1927, anuncia la nueva “cultura de la luz” que dominará el S. XX, la cual ha representado una mutación de las artes visuales, ha transformado la percepción y la comunicación visual, es la nueva era tecnológica de la luz la verdadera portadora de la “modernidad”: “*The photographic process has no precedent among the previously known visual media. And when photography relies on its own possibilities, its results, too, are without precedent. Just one of its features- the range of infinitely subtle gradations of light and dark that capture the phenomenon of light in what seems to be an almost immaterial radiance- would suffice to establish a new kind of seeing, a new kind of visual power*”. László Moholy-Nagy, “*Die beispiellos Fotografie*”, in *Das Deutsche Lichtbild* (Berlin, 1927), pp. x-xi; also Publisher in *10* (Amsterdam) 1, no. 1 (1927), pp.114-17. Artículo incluido en la obra citada “*Photography in the modern era...*”, pág. 83-85. Los famosos fotogramas de Moholy Nagy en los que experimenta con la luz, son un buen reflejo de sus ideales que aquí hemos esbozado.

La invención del cine llegó por acumulación de muchos esfuerzos, pero sin lugar a dudas, algunos fueron determinantes. Así la aportación del doctor inglés Meter Mark Roget en 1824 de su tesis sobre *“el principio de la persistencia retiniana”* fue decisiva para conseguir representar las imágenes en movimiento a partir del dibujo o la fotografía. Esta teoría se basa en la capacidad de retener en la retina una imagen durante unos instantes tras haber sido observada, de manera que viendo una imagen tras otra de forma sucesiva, estas se combinan en la mente dando lugar al desarrollo de un movimiento continuo a nivel perceptivo. Esta ley dio origen a numerosas invenciones, como el taumatropo de John Ayrton que salió tan sólo un año mas tarde, en el cual un pájaro dibujado en una cara de un soporte plano circular y una jaula dibujada en la otra cara, al hacer girar el círculo, ambas imágenes se combinaban en la retina, viendo como resultado al pájaro dentro de la jaula. El zootropo, consistente en un cilindro hueco montado sobre un eje de madera. Una tira de dibujos representando a una misma acción con una serie de posiciones intermedias intercaladas, se colocaba en el interior del perímetro del cilindro, que al hacerlo girar, a través de unas ranuras verticales se podía visualizar la ilusión de la acción en movimiento. Emile Reynaud, perfeccionó este aparato incorporando una base circular en su interior rodeada de espejos, a partir de la cual, mediante reflexión, conseguiría proyectar los dibujos en una pantalla. Así nacerían los dibujos animados. Reynaud exhibió su “Teatro óptico” como él lo llamó con la serie “Pantomimas Luminosas” en 1892 en el Museo Grévin de París.

Por otro lado se intentaría recoger mediante la fotografía cronometrada, toda clase de movimientos, ya sea manualmente o bien a partir de nuevos aparatos. Así del empeño en registrar el movimiento de los planetas, surgiría en 1874 el “revolver astronómico” del científico Janssen; del mismo modo que años más tarde surge el “fusil fotográfico” de Marey, con el cual apuntando a un ave en vuelo, de un disparo, se obtenían 12 fotografías en un segundo a través de la placa interna giratoria. Del interés científico en averiguar si los caballos al cabalgar se apoyan durante algunos instantes con sólo una pata, surge la experiencia de Muybridge, quien en 1878, tras varios intentos, consigue registrar las fases del movimiento de un caballo (aunque la imagen no quedaba definida, sino en silueta), colocando 12 cámaras fotográficas en línea, *“cada una de ellas dotada de un obturador cuya velocidad adujo como <<inferior a 1/2000 de segundo>>”. A lo largo de la pista se dispusieron también resortes enlazados con llaves eléctricas; el caballo, al pasar, los sacudía y los rompía, uno tras otro; así, los obturadores quedaban accionados por un control electromagnético y se realizaron una serie de negativos”*⁷⁴ (Newhall, o. c., pág. 119). En 1880, con la ayuda de un dispositivo, similar al zootropo, *“Muybride proyectó sus*

⁷⁴ Muybridge realizó varios experimentos utilizando técnicas similares con el fin de registrar el galope y el trote del caballo, por este motivo en algunos libros puede encontrarse la descripción de esta experiencia variada a la versión que aquí damos, la cual ha sido transcrita tal y como Beaumont Newhall la detalla. Los resultados públicos se dieron a conocer en 1878, aunque sus experiencias datan de 1873, cuando el ex gobernador de California Leland Stanfor pide sus servicios para fotografiar a su corcel Occidente durante el trote, del cual al parecer se sentía muy orgulloso. Las experiencias de Muybridge se vieron interrumpidas por verse implicado en un proceso sobre el asesinato del amante de su mujer, del cual finalmente fue absuelto. Es en 1877, cuando retomará el trabajo, mientras en esos años, la intriga por saber como cabalgan los caballos había crecido. Finalmente las experiencias de Muybridge revelaron que *“todas las patas del caballo quedaban elevadas, sin tocar el suelo, en cierta fase del galope. Pero, para sorpresa del mundo entero, eso sólo ocurría cuando las cuatro patas se acercaban entre sí, bajo el vientre. Ninguna de las fotografías mostraba la conocida <<posición del caballito de madera>> -las patas delanteras estiradas hacia delante, las traseras hacia atrás-, que ha sido tan tradicional en la pintura”*. (Newhall, pág.119). Las experiencias de Muybridge fueron definitivas para evidenciar que la fotografía ampliaba el sentido de la percepción visual, pues la capacidad óptica humana no puede captar posiciones que existen en el instante, en las fracciones de segundo.

imágenes sobre una pantalla en la California School of Fine Arts de San Francisco. El cine había nacido”, nos comenta Beaumont Newhall.

Hasta aquí, la fotografía era ya suficiente adulta, como para haber dado todos los pasos necesarios. Pero hemos de insistir en un fenómeno, el de la instantaneidad, que se suele pasar por alto, y es que sin él, aunque todos los demás requisitos necesarios para dar lugar al nacimiento del cine hubiesen estado listos, este no se hubiese producido. Nos puede parecer demasiado retraso entre el nacimiento de la fotografía si lo datamos en 1826, para cuando Niepce consiguiera fijar las primeras vistas desde su ventana en Le Gras, y el nacimiento del cine, ya que “la linterna mágica”, el antecedente inmediato al proyector de diapositivas, era conocido desde muy antiguo.⁷⁵ Dicho esto, el retraso vino sin duda producido por la necesidad de obtener fotografías con nitidez a gran velocidad, pues como diría Disderi, el creador de las famosas “tarjetas de visita” surgidas en Francia en 1854 y que acabaran definitivamente con el daguerrotipo, “*sin instantaneidad no hay exactitud en la representación de la naturaleza*”. O si no, ¿cómo se hubiese podido filmar de forma continua una serie de imágenes pertenecientes a una misma acción, si cada una de ellas necesita dos minutos de exposición, o uno para ser registradas en la película?. Sin duda las experiencias en cronofotografía fueron decisivas, pero estas nunca se hubiesen podido dar, sin los avances químicos y ópticos que otorgaran a la fotografía la instantaneidad en la exposición. Muybridge en 1869 ya había construido uno de los primeros obturadores para una cámara, y aunque él consigue recoger imágenes a altas velocidades, no fue hasta después de 1880, que el gelatino-bromuro seco sustituyera al colodión húmedo que se hiciera posible conseguir tiempos de exposición de una milésima de segundo con resultados óptimos en la calidad de la imagen visible (Lemagny, Rouillé, o. c., pág. 62).

Así faltaba además una película capaz de ser arrastrada dentro de la cámara a la velocidad deseada y que a un mismo tiempo pudiese registrar imágenes sucesivas. Fue Edison, quien introdujera la película de celuloide de 35 mm de ancha, transparente y cubierta con una emulsión sensible, que le proporcionó la casa Eastman Kodak, que incorporaba unas perforaciones a dos bandas con tal de que la película pudiese ser arrastrada, gracias a un sistema de ruedas con dientes que la iban enroscando. Pero a pesar de este gran avance, Edison, no se planteó el espectáculo como un divertimento colectivo, sino más bien como un negocio de máquinas “tragaperras”, y de este modo concibió su Kinetoscopio. El antecedente más inmediato del cinematógrafo “*funcionaba por medio de una moneda que accionaba el motor eléctrico y ofrecía al espectador unas cuarenta imágenes por segundo en unos 18 segundos. Así pues, se trataba de un visor individual y no de un aparato de proyección*”.⁷⁶

La primera sala abierta al público donde se pudieron visionar diferentes películas a través de Kinetoscopios, se inauguró el 14 de abril de 1894 en el número 1.155 de Broadway, New York, por los hermanos Holland, pertenecientes al concesionario de Edison en Estados

⁷⁵ En concreto, desde que el alemán Kircher construyera en 1640 una caja con una vela en su interior, un tubo que diera salida al humo y un orificio que dejara pasar la luz. Al colocar un dibujo o un objeto delante del orificio, podíamos verlo representado de forma invertida en la pared de una habitación oscura.

⁷⁶ Jon Letamendi, Jean-Claude Seguin. “*Los orígenes del cine en Cataluña*”. Editado por Euskadiko Filategia y Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals. Barcelona, 2004, pág. 32. Los autores hacen referencia a los dos aparatos, que aquí resaltamos, ya que popularmente sólo se habla de uno, el Kinetoscope (Kinetoscopio) que es el visor, y otro segundo que no hay que olvidar, el Kinetograph (Kinetógrafo), que es la cámara con la que toma sus vistas.

Unidos. A mediados de ese mismo año se instalaría un Kinetoscopio en París y dos meses después en Londres.⁷⁷

Tal y como muy bien nos introducen Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin en su obra *“Los orígenes del cine en Catalunya”*,⁷⁸ *“la reacción del público ante el kinetoscopio fue dispar, aunque en general hay que destacar la fascinación del mismo hacia la ilusión del movimiento y, cómo no, por el realismo y la naturalidad que transmitían esas imágenes a pesar de la reducción de las sensaciones cromáticas reales a una serie gris monolítica y de la limitación de la tridimensionalidad del mundo a la superficie bidimensional de los márgenes rectangulares de ese primitivo visor individual de Edison”* (o. c., pág. 40). Y algo muy importante que también destacan es que *“las nuevas imágenes que mostraba el aparato de Edison también fueron comparadas o explicadas con los únicos referentes que por entonces poseía el público: el movimiento a través de los famosos cuadros disolventes de linterna mágica o de artilugios precinematográficos como el zoótropo e, incluso, la sensación de realidad a través del referente de la misma fotografía o del fonógrafo”*. Lo cual les lleva a concluir que *“de la misma forma que los citados aparatos sirvieron para comprender mejor la novedad del kinetoscopio, éste supuso un importante precedente para que gran parte del público supiera lo que le ofrecería el cinematógrafo”* (pág. 40). Es decir que, el kinetoscopio sirvió para amortiguar la posible “brutal” reacción del público ante la percepción del mundo visible representado con todo detalle y a tamaño natural. Claro que de aquí deducimos que la recepción sensible y emotiva ante el cinematógrafo no pudo ser homogénea, pues como sabemos, la percepción depende de los sentidos y proporcionalmente del cúmulo de experiencias vividas, y no todo el público era conocedor de estas prácticas precinematográficas; por lo que no tenían el mismo bagaje cultural en este sentido ni mucho menos. Comentan Letamendi y Seguin, que *“algunas crónicas refieren cómo diversos espectadores acudían tras la pantalla para verificar que no hubiera un grupo de actores tras ella. Para muchos era cosa de magia: ¿Cómo podían moverse las hojas de los árboles del <<decorado>>?...Con el cinematógrafo, prodigio de la ciencia para unos y diabólico sortilegio para otros, la reproducción de la realidad sobrepasó todas las previsiones”* (o. c., pág. 41 y 42).

Fueron los hermanos Lumière finalmente quienes hicieron extensibles las proyecciones de imágenes en movimiento, acoplando a su aparato la idea de la linterna mágica, en una sala pública como espectáculo colectivo. El “Cinematógrafo Lumière”, como se le llamó, era capaz de tomar imágenes de forma instantáneas, proyectarlas en una pantalla y hacer copias. La película, fabricada por ellos con igual formato que la de Edison, era arrastrada

⁷⁷ Según datos recopilados por Letamendi y Seguin (o. c., pág. 32), más cita 11: *“El primer Kinetoscopio llegó a Francia en julio de 1894 a manos de Georges Georgiades, uno de los griegos al servicio de los hermanos Holland – los concesionarios de Edison en Estados Unidos- que también fue el responsable de las sesiones inaugurales en Inglaterra. La fecha de presentación no se conoce con certeza porque fue de tipo privado. En septiembre fue instalado otro kinetoscopio en París por los hermanos Werner”*; y cita 12: *“El miércoles 17 de octubre de 1894 fue exhibido en el número 70 de Oxford Street de Londres”*, pág. 32.

⁷⁸ La investigación llevada a cabo por dichos autores sobre los orígenes del cine en Cataluña es del todo recomendable para quienes deseen profundizar en este tema, ya que aportan novadísima información que en anteriores estudios no se incluye, además de contrastar corroborando o en algunos casos desmintiendo o al menos poniendo en duda leyendas que han podido hacer historia erróneamente. La obra en sí constituye una fuente de contenidos indispensables y de gran valía de la que aquí nos serviremos, recurriendo a algunas de sus citas, documentaciones u opiniones expuestas, que nos sean útiles, aunque sin profundizar lo que quisiéramos, a fin de dejar un esbozo de lo que la introducción del nuevo espectáculo pudo suponer en su análisis comparativo con nuestra localidad de El Prat de Llobregat.

manualmente con una manivela a una velocidad de 16 imágenes por segundo.⁷⁹ El lugar escogido para la presentación del cinematógrafo fue la Sala Indien, un pequeño local, por si el éxito era modesto, situado en los bajos del Gran Café de París. El propietario de la sala accedió a alquilarles el espacio por 30 francos diarios. Los Lumière cobrarían el precio de un franco por la entrada a cada espectador. Así durante las fiestas navideñas de 1895, el 28 de diciembre los Lumière harían oficialmente la presentación de su cinematógrafo. Esta fue anunciada en un cartel que colocaron en los cristales del Café y que recogía las siguientes palabras:

*“Este aparato inventado por MM. Auguste y Louis Lumière, permite recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera.”*⁸⁰

Como vemos además de explicar en qué consistía el cinematógrafo, hacían hincapié en que el acto podría ser visionado *“ante una sala entera”*, y es que aquí radicaba fundamentalmente la diferencia, junto con la buena calidad de las imágenes obtenidas, de la película utilizada y de la sencillez y eficacia del aparato, con el resto de artilugios surgidos hasta entonces; y aquí comenzaría también el inicio de la carrera espectacular y nunca mejor dicho, que emprendería el cinematógrafo de la empresa Lumière.

Al margen de la puntuación que hace Beaumont Newhall sobre las “primerísimas” proyecciones animadas de Muybridge en California,⁸¹ acababa de nacer la máquina de “imprimir la vida” como algunos la llamaron, pero resultó, mucho más que eso, pues no sólo imprimiría como documento, sino que también se reproducirían y se inventarían fragmentos de vida y de fantasías. Si Platón recurrió para su alegoría de la caverna a la proyección de sombras en el plano, ahora, a los sistemas de proyección (de transposición del espacio al plano y a la inversa) que las artes y las ciencias vino intuyendo con Giotto y Duccio⁸², y desarrollando desde los artistas renacentistas (recogidos posteriormente en los tratados de “la geometría descriptiva”), se les había sumado además, nada menos que la proyección del mundo visible en su dinamismo. En la carrera por conseguir la copia de la naturaleza, de momento con proyección “planimétrica”, sólo le faltaba registrar el sonido en el mismo material sensible a fin de conseguir la simultaneidad auditiva con la imagen (pues el fonógrafo ya registraba el sonido) y registrar también el color. Si esta búsqueda ya estaba latente en el hombre prehistórico, en el hombre clásico, en los templos egipcios de la época de Ramsès, en los habitantes de la isla de Java, de donde parece que proceden las sombras xinescas, en las perspectivas renacentistas, en las columnas troyanas de los romanos, en las

⁷⁹ Esta cadencia no pasaría a la standard conocida de 24 imágenes por segundo hasta que las máquinas no se motorizaran en la década de los años veinte, coincidiendo con la aparición del cine sonoro.

⁸⁰ Historia del cine. Román Gubern. *“Historia del cine”*. Editorial Lumen. Barcelona 1989, pág. 23.

⁸¹ Y también de lo que según Letamendi y Seguin comentan, que en todo caso aquí constatamos, pues al parecer hubo unas proyecciones públicas en Europa anteriores a la de los hermanos Lumière: *“al margen de polémicas, la (proyección) de los hermanos Max y Emil Skladanowsky tuvo lugar el 1 de noviembre de 1895 en el Music-hall Wintergarten de Berlín”* (o. c., pág. 55).

⁸² *“...son los dos grandes pintores en los cuales se realiza la gran síntesis entre el gótico y el bizantinismo los que crean la concepción del espacio moderno perspectivo: Giotto y duccio”*. Con estos artistas comienza la verdadera *“superación de los principios de representación medievales”* (Panofsky, Erwin. *“La perspectiva com a <<forma simbòlica>> i altres assaigs de teoria de l’art”*. Edicions 62/ Diputació de Barcelona, 1987, págs. 122-123.

aucas y aleluyas de los valencianos y catalanes., si estaban ya latentes en todos ellos, también y mas allá de la mera representación estaba en la mente de Francis Bacon en su Nueva Atlántida, al enumerar toda la relación de instrumentos que poseía la Casa de Salomón con los que se procuraban la simulación o reproducción de la naturaleza:

“También tenemos cámaras de perspectivas, donde hacemos demostraciones de todas las luces y radiaciones, y de todos los colores...representamos e imitamos todos los sonidos... máquinas e instrumentos para toda suerte de movimientos...”

*“Tenemos también casas de ilusiones de los sentidos, donde representamos toda especie de tipos de prestidigitación, falsas apariciones, imposturas e ilusiones, y sus falacias. Desde luego creeréis que nosotros, que tenemos tantas cosas verdaderamente naturales que producen admiración, podríamos en un mundo de singularidades engañar los sentidos, si disfrazáramos aquellas cosas y nos esforzáramos en hacerlas más milagrosas.”*⁸³

De algún modo, la categoría que pretende imitar la naturaleza ha estado y estará latente en el ser humano siempre, porque en última instancia se trata de un antídoto que amortigua el duro tránsito hacia un más allá que pierde con la modernidad, cada vez más trascendentalismo. Como Noël Burch nos deja entrever en su obra *“El tragaluz del infinito”*,⁸⁴ cuyo estudio parte precisamente de este momento en el que las tecnologías han convergido en el nacimiento del cine, se está respondiendo también a una serie de exigencias ideológicas que estaban presentes mucho tiempo antes; ya que sobre todo, como también apuntaba Max Weber, el protestantismo habría contribuido a acentuar entre las conciencias individuales el miedo a la muerte antes sosegado por Dios y que ahora, como medida de defensa, reclamará con mayor intensidad la búsqueda de un sustituto. Digamos que, a medida que la fe religiosa va perdiendo peso social, crece la excitación por esta búsqueda convirtiéndose en una necesidad ideológica existencial, y que durante el S. XIX con la fotografía se verá en parte cumplida, mayormente con el género del retrato (Burch, o. c., págs. 22-23). Se trata del gran “poder ontológico”⁸⁵ comentado por Salvador Obiols, o del sueño de Frankenstein del que habla Burch, como es el de *“realizar la fantasía suprema: suprimir la muerte”* (o. c., pág. 39), tener la satisfacción de poder ver representados en vida a seres que ya han desaparecido...⁸⁶ Pero en lo que respecta mayormente al cine, Burch nos

⁸³ Francis Bacon. *“La Nueva Atlántida”*. Ediciones Abraxas. España, 1999, págs. 184 -186.

⁸⁴ Noël Burch, *“El tragaluz del infinito”*. Editorial Cátedra, Signo e imagen. Madrid, 1991.

⁸⁵ *“És el gran poder ontològic de la fotografia: mirar una cosa separada per la distància del temps, i quan més gran és aquesta distància, més valuós pot arribar a ser el fet de recórrer l'espai amb la mirada. Això contribueix a fer que la fotografia sigui un dels mitjans més útils i transcendents de què gaudim els humans d'ençà 150 anys”* (Obiols, Salvador. O.c., pág. 19)

⁸⁶ Burch da a entender que algunos investigadores, claramente más decantados por el aspecto científico que por la persecución idealista del mito eterno, sobre todo del mundo de la fotografía (Muybridge, Marey, Albert Londe), a pesar de haber contribuido enormemente al deseo de imitar a la naturaleza, no acaban de sintonizar con esta “pulsión ideológica” social que precisamente les viene empujando, pues su objetivo no se enfocaría en esta dirección. En concreto, Marey por ejemplo entiende al ser humano como una máquina, y cree que todo nuevo descubrimiento es importante siempre y cuando proporcione al ser humano más ventajas, mayor amplitud de los sentidos perceptivos, etc. Así afirma Burch que *“por su alcance tecnológico, los trabajos de Marey, salidos como los de Muybrige, del fenakistiscopio (vía el revólver fotográfico de Janssen) y de la mayor sensibilidad de las emulsiones a partir de 1882, aproximadamente, se sitúan en el umbral del gran sueño frankensteiniano del siglo XIX: la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte. Pero el hombre y sus trabajos están, en cierto modo, inmunizados contra el virus de la representación por la ideología que impregnaba entonces su disciplina. Para Marey, como para la fisiología de su época, el animal, y, por tanto, el hombre, es una máquina (...) Marey pudo escribir, a propósito de las <<fotografías*

señala hacia otra dirección, hacia otra necesidad que cubrir, y que concuerda con lo que se ha expuesto anteriormente, pues “*si las investigaciones que desembocaron en la invención de la fotografía correspondían en la conciencia inmediata a una pulsión ideológica, esta nueva tecnología correspondía objetivamente a una necesidad de las ciencias descriptivas de la época (botánica, zoología, paleontología, astronomía, fisiología)*” (Burch, o. c., pág. 24). Por tanto a las necesidades ideológicas, más o menos intensas según las épocas, ahora se les había añadido las necesidades “descriptivas”, de acuerdo a las nuevas reclamaciones que las especializaciones de las ciencias requerían. Siempre, en momentos donde el progreso se ha marcado un punto, detrás de esa ciencia que lo protagoniza, existe un vector ideológico que actúa de fuerza de empuje. Algo que, el arte del renacimiento ya había manifestado, en esa fuerte alianza adquirida entre este y las ciencias que le llevaron a encontrar soluciones de perspectiva para transcribir el espacio, o lo que es igual, recrearlo (la ilusión de una realidad tridimensional), y que más tarde vendría a conformar una ciencia nueva que se constituirá también como un nuevo lenguaje gráfico, la “geometría descriptiva”. Según Panofsky es la geometrización de la proyectiva renacentista, a la que posteriormente se le añadirían una serie de invenciones técnicas (telescopio, microscopio, fotografía...), con la que se inaugura el inicio de la ciencia moderna, pues “*no solamente el arte se ensalzaba a la categoría de <<ciencia>> (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que precisamente podía formar la base para la construcción de un mundo empírico de bases fuertes y, en un sentido completamente moderno, <<infinito>> (...). Se había conseguido la transición de un espacio psicológico a un espacio matemático; dicho de otra forma: la objetivación del subjetivismo*” (o. c., pág. 133). Por tanto debemos entender el nacimiento de las imágenes en movimiento como el resultado final de este proceso, pero que a su vez, también es un momento cumbre que deberá orientarse hacia la consecución de la verdadera tridimensionalidad en la representación de las imágenes, refiriéndonos ya a las imágenes en relieve, a las que Burch también hace mención y respecto a las cuales no entraremos en calificativos que podrían ser varios⁸⁷. El objetivo último no es otro que el de conseguir una ilusión volumétrica del mundo al natural, con una

animadas>>: <<Pero, en fin, lo que muestran habría podido verlo directamente nuestro ojo. No ha añadido nada al poder de nuestra vista, no han arrebatado nada de nuestras ilusiones. Porque el auténtico carácter de un método científico radica en suplir la insuficiencia de nuestros sentidos o corregir sus errores. Para llegar a ello, la cronofotografía debe renunciar a representar los fenómenos tal y como los vemos>>. Y concluye que <<sólo el ralenti o el acelerado tienen interés desde el punto de vista de la síntesis científica>>” (E.J. Marey, prólogo a *Les Photographies animées*, de E. Trutat, París, Gauthier-Villars et Cie., 1899. Cita recogida por Sadoul y que Noël Burch retoma de este en su obra, pág. 29). Burch también, incluiría en esta tradición racionalista de Marey y Muybridge a la <<escuela Lumière>>.

Está claro, según estas palabras de Marey que Burch nos traslada, que esta opinión no sería compartida por Benjamin, para quien el cine habría aportado un mayor conocimiento del “inconsciente” de nuestra vida cotidiana, gracias precisamente a su “capacidad aislativa”, sin ninguna necesidad de “ralentí”. Este distanciamiento es lógico, teniendo en cuenta los años que separan a ambos autores y por tanto la perspectiva desde la que se pronuncian, que son muy distintas.

⁸⁷ El nombre más común es el de las imágenes holográficas, desarrolladas gracias a la tecnología láser. Nos comenta Zunzunegui que “*la holografía permite alcanzar un sueño que la pintura, la fotografía, el cine y el video —a través sobre todo de los intentos de dar profundidad al dispositivo— han perseguido sin tregua: pasar de la imagen de proyección bidimensional a la de proyección tridimensional. Puede decirse que la holografía se presenta como una manera especialmente realista de almacenar la información visual (...), posee una profundidad y paralaje continuo (...)* Con la holografía, la profundidad de campo del cine o la foto y la perspectiva lineal de la pintura dejan paso, en su ilusoriedad, al registro total del volumen de la realidad (holos: entero y gramma: escritura)” . Zunzunegui, Santos. “*Pensar la imagen*”. Cátedra/Universidad del País Vasco. Signo e imagen. Madrid, 1998, págs. 237-238.

impresión ya no planimétrica, y en movimiento, como la vida misma, donde la sensación interactiva del individuo sea plena.

El contenido de una obra, de lo expuesto..., cede su paso al “como” se ha generado la representación de dicho contenido, participando la técnica del atractivo estético como objeto de contemplación.

Y ciertamente, en la época prehistórica del cine, esto es lo que en un primer momento sucedía, que lo verdaderamente importante era observar el fenómeno como tal, luego el factor “curiosidad” debió ser muy alto. Este aspecto inminentemente tecnológico, aunque para muchos milagroso, es el que además regirá en las directrices de una buena parte del cine primitivo, y concretamente en el cine Lumière. Pues es esta mentalidad científica, que además les precedía, la que les llevará a entender el nuevo descubrimiento como un medio excelente con el cual atrapar <<trozos de vida>>, y que como Burch nos señala, es lo que contribuirá a que la empresa Lumière se ganase la reputación de haber sido la creadora del cine testimonial o documental.⁸⁸ Sus escenas al “aire libre”, cuyo patrón sigue a “*un modelo no-lineal, acéntrico y que no sitúa al sujeto-espectador en el centro del espacio imaginario*” (Burch, o.c., pág. 51) (como por ejemplo en las salidas de fábricas...), y que además en muchos casos se acentúa la profundidad de campo con el punto de fuga (como por ejemplo en las llegadas de trenes...), marcarán distancia con respecto a las películas realizadas por Edison en su estudio, el Black María, que sitúa al espectador delante de un espectáculo plano donde la actuación queda centrada. Ambos modos de proceder, se deben en parte a diferentes formas de entender el cine.

Y al igual que había sucedido con la fotografía, los intentos en desacreditar el cine, “*negarle al cine toda posibilidad de acceder, no sólo al continente <<Realidad>>, sino al continente <<Arte>>*” (Burch, o. c., pág. 63), fueron constantes desde su nacimiento e incluso algunos de estos argumentos fueron apoyados u originados por la prensa. A ello se le sumaba el gran éxito que el cine obtuvo entre las clases populares, sobre todo en Francia, nos cuenta Burch, cosa que pudo alargar el debate y por tanto retrasar aún más su legitimación. Aquí se encontraban además con una incompatibilidad, los esfuerzos por ennoblecerlo producirían fórmulas que sólo agradarían a una minoría. Es decir que si se preocupaban demasiado por conquistar el gusto burgués, acostumbrados a “*las <<grandes formas>> homogéneas del vodevil, del teatro de boulevard y del teatro naturalista*” (Burch, o. c., pág. 63), podía peligrar la subsistencia del cine, pues esta se debía preferentemente a un fondo populista, más en consonancia con “*este carácter disyuntivo y heteróclito del espectáculo cinematográfico, sobredeterminado por el marco –café concierto, feria...*” (pág. 63). Carácter heterogéneo, que venía dado porque “*la tecnología de la puesta en escena (...)*

⁸⁸ No hay más que ver que el tipo de algunas tomas recogidas por la casa Lumière sobre acontecimientos (visitas oficiales, coronaciones...) que hacen referencia a reyes, presidentes y otras personalidades famosas a nivel internacional, podrían formar parte del grupo de imágenes propias de cualquier noticiario televisivo en la actualidad. Los Lumière combinaron este estilo “elitista” de “periodismo” con otros de tipo “popular”, adoptando la misma posición, manteniéndose al margen para mostrar sin interferencias una acción que fuese directamente una “representación de la verdad”, y donde el pueblo se podía sentir identificado. Noël Burch destaca de entre estos últimos, su primer film “Sortie d’usine”, que marcaría toda una tendencia que podría inscribirse en lo que él llama “*idealismo documental*”, donde se busca el testimonio de manera intencionada, pues la cámara se esconde para observar a los trabajadores sin que estos se percaten de su presencia, dejando que pasen por el amplio encuadre hasta salir de campo.

⁸⁹ Burch se está refiriendo a las críticas que se le hacen al cine a causa de la falta de la palabra, el color, el relieve... (por ejemplo, Máximo Gorka vierte sus críticas haciendo alusión al escaso realismo en este sentido).

*no permitía todavía que se edificara una <<gran forma narrativa>>, aunque fuera poco generalizable. De ello resultaba, a efectos de programación, y durante más de quince años, una suerte de popurrí, (...) muy cercana a las formas desunidas, abiertas, distendidas, que gustaban al público popular (circo, music-hall, café concierto, feria)” (Burch, o. c., pág. 63).*⁹⁰

Está claro que el factor tecnológico, en este caso, la poca extensión de las cintas vírgenes, entre otras causas (a nivel de montaje por ejemplo), envuelto también en otros factores de tipo ideológicos (pero aquí no tan determinantes), no daban pie a que se formularan discursos narrativos, ello marcaba una tendencia hacia la agrupación de vistas cortas (muchas de una sola toma), que entre ellas tendría poco o nada que ver. Pero sobre este aspecto volveremos más adelante.

⁹⁰ El autor (Noël Burch, o.c.) en el capítulo III: “*Lejos de los barrios elegantes*”, se esfuerza en demostrar que “*a grandes rasgos, durante el primer decenio el cine fue el <<teatro de los pobres>>, que atraía casi exclusivamente al bajo pueblo (artesanos, obreros) de los centros urbanos*” y que ello sucedió sobre todo en Francia. Estas palabras no han sido compartidas del todo por algunos historiadores, ya que son demasiado generales y quizás excluyentes. Al margen de caer en este debate, sí se puede decir que los argumentos con los que desarrolla las causas que explicarían este fenómeno y que son (de tipo tecnológicas, ideológicas y biológicas) son bastantes convincentes y dan coherencia a las palabras expuestas arriba, y aunque no me haya detenido en exponerlos, para quien desee profundizar su lectura es muy recordable.

3. MARCO CONTEXTUAL DE REFERENCIA LOCAL

IV. APROXIMACIÓN A LA LLEGADA DEL CINE Y ACOGIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT

IV. I. Llegada del cine a la Península Ibérica, Cataluña y Barcelona

Siguiendo el hilo conductor aportado por Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, en el cual nos apoyaremos, intentaremos esbozar cómo se introdujo la llegada del cine en España y sobre todo en Cataluña, para luego poder situarnos mejor en la localidad de El Prat de Llobregat, donde realmente tendremos que detenernos y realizar la investigación por cuenta propia.

Las primeras noticias que se recogen sobre la presentación de imágenes animadas en territorio español, les consta que podrían haber tenido lugar sobre marzo o en abril de 1895 en Zaragoza, de la mano de Manuel Galindo, quien incluye en su espectáculo denominado << Eliseo Express >> el fonógrafo perfeccionado y el kinetoscopio de Edison.¹ Posteriormente, sería exhibido en otras ciudades españolas:

En Barcelona fue presentado por los señores Nel y Dumont, para la prensa en una sesión privada el 1 de mayo de 1895 y para el público un día después (prolongándose las sesiones hasta al menos el 11 de junio) *“en el autodenominado << Salón Edison >> instalado en la plaza Cataluña, en un caserón localizado delante del Circo Ecuestre. (...) se exhibieron diferentes piezas fonográficas junto a las primeras películas mostradas en los dos aparatos kinetoscópicos de que disponía ese pabellón: la Danza Serpentina² y << una disputa en un bar >>”*. Y al poco tiempo después se exhibió en Madrid, *“curiosamente en el mismo local de la Carrera de San Jerónimo, 34, donde un año después se exhibiría por primera vez en la península el Cinematógrafo Lumière. Poco más tarde, a primeros del mes de julio, hay noticias de la presentación del mismo <<Salón Edison>> en San Sebastián”* (Letamendi, Seguin, pág. 34-35).

¹ La referencia hemerográfica que presentan data del 16 de abril de 1895 del “*Diario de Zaragoza*”, en la cual se informa que Galindo dentro de dos días partirá a San Sebastián para presentar dentro de su espectáculo <<Edison Express>> el kinetoscopio, pero, *“según parece (comentan Letamendi y Seguin), no llegó a presentar ningún kinetoscopio sino el resto de sus atracciones”* (cita 14, pág. 34). *“La inauguración de las sesiones del kinetoscopio en San Sebastián se produjo el 5 de julio de 1895 en el número 14 de la calle del Pozo”* (cita 16, pág. 34).

² Transcribimos la observación que hacen los autores Letamendi y Seguin referida a la famosa “Danza Serpentina” creada por la bailarina Loïe Fuller, pues no tiene desperdicio: *“Respecto a la famosa Danza Serpentina hay que significar que el diario comete el error de atribuirle a Loïe Fuller (se refieren a las noticias que citan en pág. 34 y 35, surgidas en los diarios “La Dinastía”, Barcelona, 2 de mayo de 1895 y “La Publicidad”, del mismo día) cuando en realidad la película de Edison fue protagonizada por su colega Annabelle Whitford. Esta equivocación se perpetuaría durante los inicios del cinematógrafo. Loïe Fuller (1862-1928) era una bailarina americana que había creado en 1892 un espectáculo en el que mezclaba danza, música e iluminación. Se trataba de la famosa Danza Serpentina, que en su momento constituyó una auténtica revolución en el mundo teatral. Sus apariciones escénicas caracterizadas por la ornamentación a base de velos y gasas al viento entre luces de colores evocaban cierto lirismo que fascinó al público de esos años. Sus éxitos en París, Londres y Nueva York la consagraron mundialmente y esto hizo que surgieran infinidad de imitadoras. El cine no pudo resistirse a recoger tan bello espectáculo y casi todas las empresas dedicadas al rodaje realizaron su propia versión de esa fascinante danza. Lo curioso es que no se conoce ni una sola que fuera interpretada por la propia Loïe Fuller, aunque en todos los países se empleó su famoso nombre como <<gancho>> para presentar las películas de quienes trataban de emularla”* (o. c., pág. 36-37).

En cuanto al cinematógrafo, no sucedería lo mismo, pues antes de hacer su entrada en Barcelona, pasaría por Madrid. Así, el 13 de mayo de 1896 tendría lugar la exhibición del cinematógrafo Lumière en una sesión privada para la prensa y autoridades, en un aristócrata salón situado en los bajos del Hotel Rusia, en el nº 34 de la Carretera de San Jerónimo de Madrid, y un día después se produciría su presentación oficial ante el público, la primera (del aparato francés) en territorio español. Pues, lo sorprendente fue, tal como acreditan las fuentes aportadas por Letamendi y Seguin, que otro proyector se había adelantado por dos días al cinematógrafo Lumière. Se trataba del animatógrafo (también llamado theatrograph) del británico Robert William Paul,³ presentado por su amigo (que se piensa fue además su empleado y operador representante) Edwin Rousby en el Teatro-Circo de Madrid de la plaza del Rey, formando parte del espectáculo de la compañía del Circo Parish dirigida por el domador de caballos sevillano Hugo Herzog, el 11 de mayo en una sesión privada y el 12 de mayo de manera oficial. Transcribiremos las noticias de prensa recuperadas por Letamendi y Seguin, por tratarse de las primeras referidas a las proyecciones cinematográficas en España; la primera aparecida en *El Liberal* de Madrid el martes día 12 de mayo de 1896 que hace mención al animatógrafo, y la segunda perteneciente a *El Correo* de Madrid, del jueves 14 de mayo que hace mención al cinematógrafo de los Lumière (o. c., págs. 44 y 45):

El animatógrafo

“Después de la función celebrada anoche en el Circo de Parish se verificó el ensayo del notable aparato titulado El animatógrafo mediante el cual se reproduce la fotografía de movimiento, inventada por Edison en una forma distinta de la presentada por Mr. Hugo Herzog.

El nuevo aparato ofrece a la vista del espectador todos los movimientos del cuerpo humano, proyectados en un amplio lienzo por medios de poderosos focos eléctricos.

³ El industrial británico Robert-William Paul, quien anteriormente ya había fabricado algunas imitaciones del kinetoscopio de Edison, diseñó un aparato tomavistas para rodar y otro aparato proyector, presentando este último, “el Theatrograph en el Finsbury Technical Collage de Londres el 20 de febrero de 1896. El aparato padecía de bastantes problemas técnicos, por lo que perfeccionaría y patentaría un nuevo modelo que fue registrado el 2 de marzo, el Theatrograph nº 2. Tras una serie de proyecciones privadas, realizaría su primera exhibición pública en el Egyptian Hall de Picadilly el 19 de marzo. Dos días más tarde, lo hizo en el famoso Olimpia de Earls Court y el día 25 en el Alambra Theatre of Varieties de Leicester Square. En esta última exhibición el aparato fue rebautizado como Animatograph”. (Letamendi, Seguin, o.c., pág. 59). Los autores también destacan que este fue el primer proyector en comercializarse en Gran Bretaña, pero que no tenía capacidad de rodaje, y es que en un principio la mayoría de inventores diseñaban dos aparatos, el tomavistas y el proyector, comercializando este último para poder quedarse con la exclusividad de las películas rodadas que luego distribuirían (tal y como mencionan en cita 48, pág. 59).

De aquí deducimos que como el cinematógrafo de los Lumière tenía capacidad para rodar, copiar y proyectar, era lógico que en un principio fueran reticentes a la comercialización de su aparato, y como tampoco podrían vender sus películas, dado que muy pocos podían haberse hecho de un proyector, optarían por el modelo de concesiones que les permitiría obtener los beneficios económicos a través de la venta de entradas en la presentación de sus primeras exhibiciones, por otro lado escogiendo locales claramente definidos por el público selecto y aristócrata que acudían.

Se sabe que Méliès quiso comprar también el cinematógrafo a los Lumière y ante la negativa de estos, se lo compró al británico Robert W. Paul. En algunos textos he encontrado que se ha escrito que Méliès se tuvo que fabricar un aparato propio que luego patentó. Las dos cosas podrían ser ciertas, pues parece ser que habría fabricado un aparato a partir del que compró, es decir, habría tenido que adaptar el aparato del inglés para el rodaje, y luego a parte fabricase un nuevo proyector (ya que ahora deducimos que debió comprar sólo el proyector y si este se adaptaba para el rodaje no podía luego utilizarlo de nuevo como proyector).

El tamaño de las figuras adquiere grandes proporciones y los cuadros resultan sorprendentes.

El público que asistió al ensayo prodigó grandes aplausos al espectáculo, que esta noche será presentado por vez primera y que de seguro merecerá la aprobación de cuantos asistan hoy al circo Parish” (El Liberal, Madrid, martes 12 de mayo de 1896).

El cinematógrafo

“Anoche se inauguró este espectáculo en la Carrera de San Jerónimo, núm. 34, acudiendo mucho público que aplaudió los preciosos cuadros que pasaron ante su vista.

Se trata de la proyección sobre un telón blanco, de la fotografía animada, viéndose reproducidos todos los movimientos de personas y objetos que atraviesan la escena.

El programa, repetido varias veces ayer, contenía diez números, entre los que son dignos de mención especial la llegada de un tren a la estación, el paseo por el mar, la avenida de los campos Elíseos, el concurso hípico y la demolición de un muro.

Por la mañana, tarde y noche podrá admirar desde hoy este notable espectáculo el público de Madrid” (El Correo, Madrid, jueves 14 de mayo de 1896).

Según Letamendi y Seguin, “aunque no se señala directamente en los diarios, no cabe duda que existió una competencia, quizá no tanto por el público –que era resueltamente diferente- como por la calidad técnica de ambos aparatos. Si el aparato de Paul tuvo la suerte de llegar primero y de granjearse la mayoría de los artículos publicados por la prensa, el de los Lumière resultó ser el mejor desde un punto de vista técnico, lo que no hace sino confirmar lo que ya decía la prensa del mundo entero” (o. c., pág. 45). Al parecer, Rousby abandonó pronto la capital para continuar sus proyecciones en el Real Coliseu de Lisboa, tras aceptar probablemente una mejor propuesta que estos le habrían ofrecido. Aunque según comentan los autores, otras circunstancias debieron influir en la toma de tal decisión, entre otras, “el importante respaldo que representó para el aparato de los franceses la sesión del 12 de junio organizada especialmente para la familia real. (...) Lo cierto es que el día 14 de junio partió para Portugal, donde dio comienzo a sus proyecciones cuatro días más tarde, inaugurando así el cine también en el país vecino” (Letamendi y Seguin, pág. 45).

Nos cuentan los autores, que el director del Circo Parish, Hugo Herzog, según noticias de prensa (en *El Anunciador Vitoriano* de Vitoria, del 12 de julio y en *La Unión Vascongada* de San Sebastián del 1 de agosto de 1896, que citan en pág. 67), se había comprometido a presentar el animatógrafo en Barcelona, Vitoria y San Sebastián. Con lo cual, el hecho de que Rousby partiera prematuramente a Portugal rompiendo los acuerdos contratados con Herzog, hizo que este se presentara a sus citas sin el animatógrafo y por tanto, hizo que se retrasasen las proyecciones cinematográficas en estas ciudades. Pero Letamendi y Seguin aun descubrirían que en el caso de Barcelona, habría sucedido de manera especialmente altercada y a modo diferente a las otras dos ciudades. Y es que se encuentran con que toda la prensa local del día 23 y 24 de mayo anuncia en su sección de espectáculos y dentro de la programación de Eldorado la “presentación en Barcelona del célebre animetographe, Fotografías animadas, maravilloso invento que está llamando la atención en las primeras capitales del mundo, y que esta Empresa (Eldorado, Teatro de Catalunya) consecuente en dar a conocer las principales novedades del siglo, ha conseguido contratar, por un cortísimo número de funciones” (en *La Vanguardia* del día 24 de mayo, y en resto de prensa otras noticias por el estilo anuncian el gran evento que tendría lugar esa misma noche en Eldorado, que citan en págs. 70 y 71). Al día siguiente toda la prensa volvería a hablar del

animatógrafo, pero esta vez para dar cuenta de que su presentación se había anulado, según el *Noticiero Universal*, “a causa de algunas dificultades que presentó a última (sic) hora el juego de luces”, o según *La Vanguardia* “por no estar terminada su instalación” (citan en pág. 71). Finalmente Letamendi y Seguin, descubren que “no es que el pionero pensara abandonar Madrid (en esa fecha aún no es sabido que iba a ser contratado en Portugal, y aun debería permanecer en Madrid un tiempo antes de continuar sus exhibiciones por la península), sino que disponía de dos aparatos y un ayudante llamado Alexandre Bon supuestamente cualificado para encargarse de desdoblar el espectáculo” (o. c., pág. 68). Por lo visto, no estaba suficiente cualificado cuando “las proyecciones realizadas en los ensayos fueron un absoluto desastre”, nos comentan los autores (pág. 71), “las deficiencias no pudieron ser subsanadas y el espectáculo nunca pudo ser presentado. Además, el asunto terminó en los tribunales. La empresa exigió a Bon la devolución del anticipo de 3.000 pesetas que éste ya había recibido a cuenta y, ante la negativa del exhibidor, (la empresa del teatro Eldorado) presentó una demanda”. El 20 de junio Hugo Herzog presentó en este teatro su compañía de circo como estaba previsto, sin por supuesto el animatógrafo, como ya se sabía. Rousby, ya en Lisboa, intenta presentarse él mismo para cumplir con su compromiso, pero tras aplazar hasta dos veces su viaje a Cataluña, viendo el éxito que estaba obteniendo en Portugal, decide devolver las 3000 pesetas y rescindir definitivamente el contrato con los catalanes.

Tras tantas vicisitudes, los barceloneses debían de estar ya impacientes de recibir las susodichas imágenes representadas en movimiento del mundo al natural.

No obstante, apuntan Letamendi y Seguin que durante 1895 y sobre todo durante el año siguiente, surgieron multitud de aparatos que imitaban al kinetoscopio y al cinematógrafo Lumière registrados bajo otras marcas y patentes, cuyas proyecciones eran en su mayoría “oportunistas y poco fiables”, dicen y “llevadas a cabo por operadores a menudo inexpertos” (o. c., pág.46).

Antes de la llegada del cinematógrafo Lumière a Barcelona, hubo otra exhibición cinematográfica en el Teatro Novedades, con un aparato denominado “Cinematógrafo Perfeccionado”, el 26 de noviembre en una sesión privada y al día siguiente para el público de forma oficial, hasta el 29 de noviembre.⁴ Llegó contratado para acompañar las representaciones teatrales de la compañía de Miguel Cepillo, pero se desconoce quien fue el operador y sobre la marca del aparato, Letamendi y Seguin creen que pudo tratarse del aparato de Henry Joly, pues este en un principio había estado asociado con Charles Pathé y luego seguiría por su cuenta. Se sabe por la prensa que se proyectó la “Entrada del Zar en París”, la cual tuvo que ser repetida debido al éxito. La prensa se hizo eco de la calidad de las imágenes.

⁴ Letamendi y Seguin, muestran su extrañeza ante el hecho de que “Barcelona únicamente conociera las proyecciones de una única cámara hasta noviembre (de 1896, o al menos no hay constancia documental que muestre que hayan habido más) cuando ya habían pasado ocho por Madrid, cuatro por Valencia, tres por Zaragoza y Valladolid, dos por Santander, Bilbao, Alicante, Sevilla, San Sebastián, Cádiz, e incluso Avilés, entre otros...(.), tampoco hubo demasiadas proyecciones en el resto de Cataluña en todo el año de 1896. Salvo las tres que se dieron en Barcelona —a cargo del Kinetógrafo de junio, el <<Cinematógrafo perfeccionado>> de noviembre y el Cinematógrafo Lumière de diciembre—, únicamente se pueden constatar las efectuadas en diciembre por Alberto Durán en poblaciones como Lérida, Manresa o Sabadell” (o.c., pág. 96-97).

Finalmente, el lugar escogido en Barcelona por los hermanos Lumière para hacer su primera exhibición, no fue un salón de café como el de París, sino la casa de fotografía de Antonio y Emili Fernández, popularmente conocidos por los “hermanos Napoleón”, *“quienes, por cierto, no eran hermanos a pesar de que en todos los textos figuran como tales”*.⁵ Estos gozaban de un gran prestigio en Barcelona por ser los fotógrafos de la casa real de Alfonso XII, como podemos observar en el grabado publicitario que aquí presentamos y con el cual sellaban el dorso de las fotografías. Los Napoleón, también tenían una sucursal en el nº 14 de la calle Príncipe, en Madrid, puede que ello también influyera en la decisión de buscar una sala que pudiera dar continuidad y divulgación a los films de los Lumière; aunque ahora sabemos por las investigaciones de Letamendi y Seguin, que los Fernandez anteriormente ya se habían dirigido a los Lumière para solicitar la compra de su aparato, solicitud que fue excusada por estos al igual que hicieran con otras personalidades que también se interesaron, ya que como sabemos en un primer momento no quisieron comercializar el cinematógrafo.⁶

Los Fernandez eran además muy conocidos fuera de España, pues participaban en exposiciones nacionales e internacionales, y habían recibido algunos premios, de los cuales la prensa se había encargado de divulgar dándoles aún más popularidad. El estudio de Barcelona de los Napoleón, estaba situado en el piso principal de los números 15 y 17 de la Rambla de Santa Mónica. Los bajos de dicho estudio, al parecer un lugar muy elegante donde se combinaba la actividad fotográfica con algunas exposiciones que funcionaba a modo de galería, fue el lugar destinado a la exhibición del cinematógrafo.

⁵ Según Letamendi y Seguin atestiguan en cita 204, pág. 122.

⁶ El cinematógrafo fue inventado a finales de 1894 y su patente con nº 245.032 data del 13 de febrero de 1895 registrada en el Institut National de la Propriété industrielle de París (Letamendi y Seguin, o. c., pág. 103, cita 177). Su comercialización oficial se produjo el primero de mayo de 1897, aunque según algunos informes recogidos por los investigadores, se deduce que la intención de poner en venta los aparatos es bastante anterior, y que una serie de dificultades en su comercialización pudo retrasar la fecha oficial (o. c., pág. 106).



Grabado con el que los Fernandez sellaban el dorso de sus fotografías.

Los Lumière llevaron, a través de sus representantes, la presentación de su cinematógrafo por todo el mundo,⁷ ubicándose en locales de cada territorio estratégicamente escogidos y

⁷ Un buen ejemplo ilustrativo de la amplia extensión que abarcó el cinematógrafo Lumière a través de sus representantes, lo podemos ver reflejado en el siguiente fragmento referido a la llegada del cinematógrafo a la capital cubana: "El día 15 de enero de 1897 llegó a La Habana, procedente de México, el representante de la Casa Lumière, Gabriel Veyre, quien instaló el «Cinematógrafo Lumière» en el local que dejara la 'Exposición Imperial', en Prado 126. En el Diario de la Marina apareció la siguiente crónica: <<Nuevo espectáculo. -Esta noche abre el «Cinematógrafo Lumière» en el Parque Central, al lado del Teatro Tacón. El Director del maravilloso aparato ha tenido la bondad de dedicarle a la prensa la velada inaugural, enviando invitaciones a los diferentes periódicos que se publican en la ciudad>> (...). El domingo 24 de enero del propio año, por la tarde, el «Cinematógrafo Lumière» abrió sus puertas al público por primera vez. Los precios eran cincuenta centavos los mayores y veinte los niños y la tropa. El público aplaudió delirantemente las vistas proyectadas". Arturo Agramonte, Cronología del Cine Cubano, La Habana: Ediciones Icaic, 1966, pág. 17.

Otro de los motivos de la expansión de los Lumière y no menos importante fue la necesidad de tomar vistas de lugares lejanos y exóticos, un poco dando continuidad y siguiendo la onda de las tarjetas postales y de las

contratados siguiendo un sistema de concesiones. “Así, frente a la anárquica exhibición de feriantes, fotógrafos y aventureros de toda clase, ellos apostaron por un sistema que pretendía crear un pequeño oligopolio sobre la base de la calidad de su aparato y de la nitidez que conseguían en sus películas gracias a la extraordinaria emulsión que habían logrado desarrollar en sus muchos años dedicados a la elaboración de placas fotográficas. En definitiva, disponían del mejor material del mercado y se propusieron explotarlo en exclusiva” (Letamend, Seguin, o. c., pág. 108).

Una de las grandes aportaciones de las investigaciones de Letamendi y Seguin será el desvelarnos al representante de los Lumière en Barcelona, el Sr. Jean Claude Villemagne, natural de Saint-Chamond,⁸ provincia del Loire (Saint-Chamond 6 de mayo 1861 – Lyon 23 octubre 1926), quien habría coincidido en el mismo batallón de infantería durante el servicio militar en los años 1881-1882 con Auguste Lumière (Letamendi, Seguin, pág. 121), donde se supone debieron tomar amistad. Jean Claude Villemagne llegó a Barcelona a finales de noviembre de 1886 con el fin de acondicionar el local de los Fernandez y dirigir las sesiones cinematográficas del que sería punto oficial de la casa Lumière en Barcelona, hasta junio de 1897, para cuando el Sr. Villemagne dejaría el puesto de mando a los propietarios de la casa Napoleón, los hermanos Fernandez. El Sr. Villemagne se haría cargo de los primeros contactos, de todos los preparativos para acondicionar los bajos de la casa fotográfica, de toda la publicidad, así como del trabajo de operador y de toda la programación de las películas de los Lumière durante aproximadamente un año y medio.⁹

fotografías que se habían puesto de moda sobre viajes. Ya nos lo dice Noël Burch: “El mito del <<globe-trotter>> echa raíces ante todo en la burguesía, pero el cine ayudará a su expansión como fantasía a través de otras capas sociales. A esta tarea se dedicarán ante todo los operadores de Lumière, recorriendo el mundo con la mano en la manivela. Las películas al <<aire libre>>, son las adecuadas para satisfacer la nueva sed de lugares lejanos y para apoyar la empresa colonial” (Burch, Noël. O. c., pág. 53).

⁸ Casualmente, la localidad de El Prat de Llobregat cuenta entre sus ciudadanos, con algunos residentes nacidos en Saint Chamond. El vínculo existente entre El Prat y Saint Chamond, nos lo cuenta Josep Ferret i Pujol, en uno de sus artículos dedicados a la historia local, que aquí resumimos (y traducimos del catalán): “La dirección de la empresa holandesa H.K.I. cuando instaló la fábrica de <<La Seda de Barcelona S.A.>>, aparte de enviar, como es conocido, instructores y instructoras holandesas para entrenar el personal español de nueva contratación, cubrió plazas de hiladores con ya cierta experiencia, contratando emigrantes españoles que trabajaban en las fábricas textiles francesas de St. Etienne, St. Chamond y probablemente también de Lyon. Desconocemos si la empresa los fue a buscar o si fueron los trabajadores españoles los que se ofrecieron a trabajar en la nueva fábrica de El Prat. Las poblaciones de St. Etienne y St. Chamond, esta próxima a la primera, de donde parece que procedían la mayoría de los citados trabajadores, eran ya a finales del S. XIX de gran tradición industrial, con un buen número de fábricas (“usines”) destinadas en un principio a la manufacturación de hilo y tejidos de seda natural. (...) La mayoría de estos jóvenes emigrantes españoles, eran de diversas poblaciones de Murcia y Almería, y por tanto de habla castellana, los cuales habían marchado a Francia en los inicios de la década de los años 20, una vez acabada la I Guerra Europea. Algunos habían marchado solteros... (...) Muchos de estos trabajadores españoles casados la mayoría con chicas de los puntos de origen tuvieron hijos en Francia (...), los cuales llegaron a El Prat de bien pequeños (...). La contratación comienza en el año 1927, antes de iniciarse la puesta en marcha de las primeras máquinas de hilar de <<La Seda>>, por febrero de 1928, aunque algunos se integraron en la empresa unos meses mas tarde.” Josep Ferret, “Els emigrants espanyols de les fàbriques textils franceses que se incorporaren a <<La Seda>> (1927-1928)”. Maig 2002 nº 266, de la revista Delta Llobregat.

Letamendi y Seguin también nos señala que Villemagne antes de trabajar para los Lumière ejercía la profesión de tintorero, su padre había sido dependiente de una tienda de cordones y su madre costurera (pág. 121), lo cual corrobora la estrecha relación de esta región francesa y de la familia Villemagne con la empresa textil.

⁹ “...el hombre enviado por la empresa de Lyon fue el encargado de acondicionar el local con la instalación de luz eléctrica y de ocuparse de la publicidad (...), él fue quien asumió el control absoluto de un puesto dependiente directamente de la casa Lumière” (Letamendi y Seguin, o. c., pág. 113), y más adelante



Retrato del Sr. Villemagne, el representante de los “Lumière” en Barcelona, quien no sólo se encargó de los preparativos para la presentación del cinematógrafo de los hermanos de Lyon, sino que también consiguió dar continuidad con éxito a las proyecciones cinematográficas en “La Casa Napoleón”.

Por fin la presentación del Cinematógrafo Lumière en Barcelona, tuvo lugar el 10 de diciembre de 1896 en los bajos de casa Napoleón, en una primera sesión privada para la prensa y autoridades, como era ya costumbre en este tipo de actos. *El Noticiero Universal* de Barcelona, así lo anunciaba:

“Esta noche los señores don Augusto y don Luis Lumière inaugurarán en la Rambla de Santa Mónica unas proyecciones de fotografías animadas por el verdadero cinematógrafo del cual dichos señores son inventores. La fama de que viene precedido este espectáculo es grande” (10 de diciembre de 1896).¹⁰

prosiguen: “Parece evidente que las funciones del operador se extendieron también al control de todo el entorno económico que rodeaba al cinematógrafo. Probablemente recogía el importe de taquilla, pagaba a los proveedores –y seguramente también el alquiler del local de los <<Napoleón>>-, y remitía los beneficios a la empresa de Lyon mediante dos ingresos mensuales” (pág. 116).

¹⁰ Letamendi, Seguin, o.c., pág. 124 (cita nº 207). Entre las vistas que pudieron verse en estas primeras sesiones según las noticias aparecidas en prensa figura “Puerta del Sol” (nº 260), “riña de muchachos” (seguramente se trate “Querelle enfantine” nº 82) y “jugadores de cartas” (que nos indican puede tratarse de la escena cómica “Joueurs de cartes arrosés” nº 115) (o. c., pág. 125).

El 14 de diciembre, tendría lugar la primera sesión oficial para el público en general. A continuación, recogemos una de las noticias surgidas en prensa que ya incluían en su sección de espectáculos el nuevo acontecimiento:

“En los bajos de la casa Napoleón se ha instalado el cinematógrafo Lumière, que se inauguró anoche en presencia de numeroso público que presenció el espectáculo, saliendo complacido porque dicho aparato presenta las fotografías animadas mejor que las que hasta ahora se habían exhibido en ésta, debido a que oscilan menos y a que son mejores las películas de los clichés, cosa que les da más claridad. Es interesante una lucha entre jugadores de naipes.

Para el lunes próximo, de cinco a diez de la noche, se verificará una sesión a beneficio de los soldados heridos y enfermos procedentes de las compañías de Cuba y de Filipinas.

*Esperamos que la iniciativa filantrópica de los hermanos Lumière será secundada por el público, que acudirá a la sesión porque además de este atractivo tendrá el de la presentación de nuevas vistas” (La Publicidad, Barcelona, 12 de diciembre de 1896).*¹¹

Estas sesiones se fueron ofreciendo bajo un coste de una peseta la entrada, y al igual que en París, tuvieron un gran éxito en un principio, debido a la enorme curiosidad que despertaba el hecho de observar el fenómeno, la vida misma proyectada en un lienzo, más que al hecho de prestar atención al contenido de lo que en las imágenes se representaba. El numeroso público que durante las primeras semanas acudía animado a todos los pases concertados, poco a poco fue disminuyendo,¹² o podríamos decir también que fue regulándose. Así contribuyendo a esta “normalización” del espectáculo, *“desde el domingo 14 de febrero, el <<Diario de Barcelona de Avisos y Noticias>> expone cada domingo el programa del cinematógrafo”* (Letamendi, Seguin, o. c., pág. 134) y *“como novedad, desde el 5 de marzo, se instauraron las sesiones de los viernes dedicadas a la prensa, donde se presentaba el programa para los próximos siete días”* (pág. 133).

Añadiremos aquí una observación concluyente que pienso es suficiente significativa como para resaltarla:

El hecho de que el personal de prensa pudieran visionar antes que el público el programa que se ofertaría a este durante los próximos días, supone sin duda, un gran impulso para el cine, puesto que ello generará, lo que todo arte lleva consigo (sobre todo a partir de las artes de vanguardia), y que no es otra cosa que las primeras críticas de cine,¹³ ya que se obliga de

¹¹ Letamendi, Seguin, o. c., pág. 125 (cita nº 211). La empresa Lumière, al igual que sucedería con otros espectáculos como por ejemplo el teatro, dedicó algunas de sus sesiones a recaudar fondos para las familias de los enfermos y heridos que regresaban de la guerra de Filipinas y Cuba. Así el 28 de enero tuvo lugar una sesión benéfica para la “Asociación de la Cruz Roja” y el 13 de junio otra para el “Asilo Naval Español”. Y para completar el plan estratégico llevado a cabo por la empresa Lumière para prestigiar su cinematógrafo, el “8 de enero tuvo lugar una sesión especial dedicada a los periodistas, artistas y demás personalidades del Círculo Artístico” (o. c., pág. 129).

¹² Buena muestra de ello es que “si en la función benéfica ocurrida el 28 de enero se recaudaron 802,50 pesetas, en ésta última (se refieren a la del 13 de junio en beneficio del Asilo Naval) se alcanzaron las 231,75. Es decir, que en cinco meses se había recaudado un importe 3,5 veces inferior” (Letamendi, Seguin, o. c., pág. 137).

¹³ Teniendo en cuenta que la “crítica” como tal, hace referencia a una obra concreta y que surge complementando a la historia del arte, cuando esta por sí sola no puede hacerse cargo de la descripción de todo un conjunto de obras cuya característica principal es la diversidad artística, como son las nuevas artes de vanguardia que desplazaron a las artes figurativas tradicionales, sobre todo, como ya se conoce, tras el nacimiento de la fotografía.

algún modo al periodista a tener que hablar de las películas cuyos comentarios habrán de llegar a los espectadores. Y ello genera a su vez, el proceso de selección por parte del espectador, a la hora de decidir qué le interesa y qué no le interesa ver. Genera por tanto también la selección del público al cual irá destinado, o lo que es lo mismo, en función de su respuesta, los exhibidores, en este caso Villemagne (suponemos que junto con los Fernandez), deberán acabar de definirse moldeando una tendencia que caracterice la personalidad del local; tendencia esta, que prácticamente estaba determinada desde un principio, por su carácter “elitista”, pero que acabará por consolidarse.

El Sr. Villemagne, dejaría el puesto a los hermanos Fernandez a mediados del mes de junio de 1897, según atestiguan Letamendi y Seguin. A partir del domingo 18 de julio, aparece anunciado en el programa de *La Vanguardia de Barcelona*: “*Cinematógrafo Lumière (Casa Napoleón)*”, cuando hasta entonces no se había señalado la casa fotográfica. “*Así, hasta finales del mes de octubre, se sigue hablando de <<Cinematógrafo Lumière-Casa Napoleón>> pero a principios de noviembre en algunos diarios la cartelera aparece ya con el nombre <<Cinematógrafo de la casa Napoleón>>*” (pág. 141).

Lo que distinguió a la Sala Napoleón del resto de cinematógrafos que se fueron instalando posteriormente en Barcelona, la mayoría en barracas ambulantes o temporales, a parte del carácter permanente del local como exhibidor cinematográfico, y del público “distinguido” al cual se dirigía (cosa que se evidencia en el precio de taquilla, aproximadamente mas del doble que en el resto; por la predilección de las vistas escogidas, como las referidas a la realeza, las militares y mas tarde a las corridas de toros; por las sesiones de beneficencia ofrecidas principalmente al ejército; y por las numerosas invitaciones que repartían a las autoridades y personalidades de la comunidad, práctica que era la habitual de los hermanos Lumière), es la tendencia a programar las vistas exhibidas cada vez más aunadas en monográficos, al contrario de lo que asiduamente se solía ofrecer en el resto de las salas, que se caracterizaban por la variedad temática. Josetxo Cerdán, en su artículo “*La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona 1897-1898*”,¹⁴ basándose también en los estudios realizados por el americano Charles Musser¹⁵ y por André Gaudreault¹⁶ entre otros,¹⁷ apunta la tesis de que los Fernandez cada vez más tendían a colocar las vistas que trataban de un mismo asunto juntas en vez de separadas en distintas programaciones, comparándose a la tendencia “*de lo que Musser ha denominado <<las evenig- length, single subject>>*”, traducidas como “*sesiones completas monográficas*”, y

¹⁴ Cerdán, Josetxo. “*La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona 1897-1898*”, artículo publicado en Internet (Biblioteca Cervantes).

¹⁵ Musser, Charles, “*The emergente of cinema. The american screen to 1907*”, University of California Press, Berkeley, 1994 (citado por Cerdán).

¹⁶ Gaudreault, André, “*Sobre algunas figuras de montaje en la producción Lumière*”, en Archivos de la Filmoteca, 19, febrero 1995, págs., 48-57 (citado por Cerdán).

¹⁷ Que el autor incluye y cuya consulta puede interesar si se desea profundizar en el tema: Munsó, Joan, “*Els cinemes de Barcelona*”, Proa – Ajuntament de Barcelona, 1995; González López, Palmira, “*En el 90 aniversari de l’arribada del cinema. Més sobre els inicis del Cinema a Barcelona (1896-1900)*” en Cinematògraf, 3, Barcelona, 1986, 237-253; Torras i Comamala, Jordi, “*El naixement de les sales cinematogràfiques a Barcelona*” en Cinematògraf, 2, Barcelona, 1985, 91-110; Gelabert, Fructuós, “*Aportación a la historia de la cinematografía española (1940-41)*”, en Memorias de dos pioneros, Ed. José María Caparrós Lera, C.I.L.E.H., Madrid, 1992.

que en EEUU se inicia ya hacia finales de 1896. Nos comenta Cerdán, que en Barcelona fueron los Fernandez quienes apuntarían hacia la película como unidad, programando unas sesiones cada vez más monográficas. Cerdán sostiene que “*el programa iba más allá de la agrupación temática de las películas: se proyectaban diversas partes de un único acontecimiento que se habían producido en un mismo lugar y con continuidad cronológica*” y en definitiva, que existe “*la búsqueda por parte de los exhibidores de una unidad dramática para su producto*”, al margen de que a ello también contribuiría la buena aceptación del tipo de público que asiste por un lado (tal y como Noël Burch también nos apuntaba), y por otro lado el hecho de que los catálogos de los distribuidores empezaran a ofrecer, por entonces, las vistas que eran de un mismo tema en la misma serie. Sin embargo, según André Gaudreault, esta forma de venta de los catálogos sería el principal motivo de dicha evolución, así “*este autor afirma (comenta Cerdán) que los listados de películas de los catálogos Lumière encierran lo que él ha llamado montaje virtual*”.¹⁸

Ahora bien, sea como sea, la incorporación del Sr. Villemagne en la historia de la Casa Napoleón, deja pendiente de ajuste a todas las investigaciones que se hayan llevado a cabo hasta ahora en relación al tema. Por ejemplo la tesis defendida por Cerdán, se debería en parte a la figura de Villemagne, desconocida todavía en el momento de formularla. No obstante, hemos de añadir, que sus teorías quedan igualmente bien amparadas, pues Cerdán se remonta al programa que hace referencia a la primera semana de marzo de 1897,¹⁹ para defender que ya hay una intención de orden y de conjunto que marcaría por inercia un modelo de exhibición,²⁰ y ciertamente es a partir de este que el mismo modelo evolucionaría mucho más rápido hacia la organización de las vistas en monográficos, una vez que los Fernandez se quedan solos al mando de la empresa. A lo cual también ayudará la decisión, por parte de estos, de incorporar un segundo proyector de vistas fijas con el fin de unir los cambios de cintas y no interrumpir las sesiones,²¹ y la incorporación mas tarde de un

¹⁸ “Utilizando como ejemplo una serie de catorce películas sobre la visita a Rusia del entonces Presidente francés, Felix Laurel, Gaudreault afirma que <<este conjunto de vistas es, ni más ni menos, un verdadero reportaje pluripuntual, y ello aunque nadie hubiera tenido la idea de yuxtaponer las catorce cintas unas tras otras. El simple encadenamiento con vistas a la proyección, fragmento por fragmento, de los distintos componentes de esta serie es una actividad emparentada con el montaje que produce en el espectador un efecto del mismo tipo que el montaje>>” (Gaudreault, André. O.c., pág., 52, citado por Josetxo Cerdán en su capítulo “La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona 1897-1899”).

¹⁹ Programa perteneciente a la primera semana de marzo, aparecido el domingo 28 de febrero de 1897, en el *Diario de Barcelona de Avisos y Noticias*: Cinematógrafo – 1º Panorama. Tomada de un tren saliendo. Efecto de nieve. Calle el Halfonia – 3º Venecia. Góndola -4º Escolta del Czar. Los dragones – 5º Esgrima. El saludo – 6º Marsella. Bolsa – 7º El hombre de las serpientes. 8º Baños de negros. Al revés. Letamendi y Seguin, o.c., pág. 134. Enumeración de vistas coincidente con las citadas por Cerdán en su artículo (para afirmar que “en este programa ya se observa una tendencia inversa a la variedad”).

²⁰ “primero, y ocupando la mayor parte, se proyectaban las películas de viajes, después un número de variedades y, finalmente, una en orden inverso. Esto supone una concepción del espectáculo como conjunto, con una estructura global que, consciente o inconscientemente, servía para establecer los criterios de todas las sesiones” (Cerdán, Josetxo. A., c.)

²¹ Como ejemplo claro de esta tendencia hacia el modelo de monográfico con un final de truco o de magia, echando un vistazo a la lista de programaciones que Letamendi y Seguin nos recuperan, podemos citar el programa de la semana que sucede al domingo 21 de noviembre de 1897, donde además ya se incluyen las vistas fijas del nuevo proyector, así como también la presencia de vistas procedentes de los catálogos de otras empresas (que no pertenecen al catálogo Lumière): Cinematógrafo de la casa Napoleón –Programa para la presente semana – 1º Nueva <<Bajo los tilos>> (Berlín) (Unser den Linden)- 2º Nueva <<Monumento a Guillermo I>> (Antes de la inauguración) – 3º Nueva <<Inauguración del monumento>> -4º Nueva <<Desfile ante el emperador>> - 5º Nueva <<Recepción de Guillermo II>>. Enthüllung des Kaiser – Wilhelm-

fonógrafo, en un principio para acompañar a las marchas militares, posteriormente a las vistas de baile y finalmente a algunas de las nuevas vistas adquiridas sobre fantasías y transformaciones de Méliès, que se incorporarán en la última etapa. Y otras novedades importantes también se sucedieron a nivel de modelos y contenidos en la programación, como son las conferencias ilustradas, o las sesiones dedicadas al público infantil.

La actividad del cinematógrafo en la casa Napoleón, fue continua hasta septiembre de 1898. Como anteriormente adelantábamos, uno de los puntos donde más inciden Letamendi y Seguin será en destacar el carácter estable del local, frente al itinerante y a la poca estabilidad no sólo de todas las proyecciones que tuvieron lugar durante este período en Barcelona, sino también en las del resto de Catalunya. Haciendo un breve pasaje por la “cronología de eventos” y el “calendario de proyecciones realizadas en 1896 y 1897” presentadas por los autores Letamendi y Seguin (o.c., págs. 565-577), podemos observar la brevedad de la estancia con la que los diferentes operadores daban a conocer el medio cinematográfico en cada ciudad, que generalmente oscilaba entorno a los 3 días, una semana o puede que poco más de 15 días.

Así desde finales de 1886 que Villemagne se estableciera en Barcelona con el Cinematógrafo Lumière, y sobre todo durante el año siguiente, se fueron sucediendo las primeras exhibiciones cinematográficas (o de las primeras en algún caso, pues los autores parten de la documentación conseguida hasta la fecha, que no es poca) en las principales ciudades de Cataluña (aquellas que tenían por su número de población un buen potencial de público, y sobre todo que disponían de electricidad, aunque sabemos que este no fue un impedimento, pero sí un punto a favor), de la mano de otros operadores como Alberto Durán, Adolfo Arrengo, Manuel Galindo, Ballell y Serra...

En concreto Alberto Durán, tan sólo dos días después del primer pase privado que diera Villemagne en Barcelona, introduce, con su cinematógrafo, el cine en la ciudad de Lérida (el 12 de diciembre de 1896), en el local del Café París. Una semana más tarde lo haría en Manresa, en el Centro Unión Comercial e Industrial y en el Teatro Conservatorio; al mes siguiente en el Teatro Euterpe de Sabadell; durante el mes de febrero en el Teatro Euterpe y Principal de Mataró; en el Teatro Tívoli de Vilanova; en los billares del Café París y en los pórticos de la Plaza Prim de Reus; y del 13 de marzo hasta el 19 de marzo en el Teatro Ateneo de Tarragona. Ese mismo mes, otro operador, Adolfo Arrengo con un aparato cinematógrafo haría lo propio en el Teatro Principal de Valls; del 17 al 25 de abril en el Teatro Campos del Retiro de Tarrasa; a finales de abril en el Teatro de los Campos de Recreo de Sabadell; y en el mes de mayo lo haría en el teatro La Unión Liberal de Granollers; Manuel Galindo da a conocer el cine a la ciudad de Tortosa, del 12 al 23 de marzo, en el Principal; de la misma manera, a primeros de julio se introducirá el cine, por Ballell y Serra con el Heliocinégrafo en la ciudad del Masnou; el 18 de agosto en la calle Riera de Arenys de Mar; a finales de agosto en el Casino Calellense de Calella; en septiembre en el paseo marítimo de San Feliu de Guixols; y a primeros de enero de 1898, se daría a conocer el cine en la ciudad de Badalona, primero en la calle Lluch y posteriormente en el Teatro Badalonés;

Denkmahl. Berlín 22 marz 1897 – 6º <<Cigarra y hormiga>> - 7º, 8º y 9º <<Castillo encantado>> 10º <<Baños de Diana>> - Intermedios: 5 vistas fijas. (*Diario de Barcelona de Avisos y Noticias*, Barcelona 21 de noviembre de 1897, en Letamendi y Seguin, o.c., pág. 143). Cabe también señalar que por estas fechas pudiera estar trabajando para los Fernandez el Sr. Antonio P. Tramillas como operador, información que Letamendi y Seguin, prudentemente no acaban de concretar debido a la falta existente de documentación que lo confirme.

Carbonell lo presentará en Palamós del 4 (sesión privada) al 12 de diciembre con un cinematógrafo Lumière...

Letamendi y Seguin, también nos aportan las fechas de otras ciudades que recibieron las primeras imágenes animadas durante este período, pero de las cuales no hay datos sobre los operadores que las llevaron a cabo. Entre ellas, se encuentra Gerona, cuyos ciudadanos pudieron conocer el cine con un cinematógrafo de la casa Lumière instalado en la calle Platería, el 4 de septiembre (primera sesión privada); a mediados de septiembre, con un animatógrafo en el café del Ferial de la ciudad de Olot; a finales de Octubre, también un animatógrafo se sitúa en la calle de La Canal de Bañolas; el 5 de diciembre (sesión privada) otro cinematógrafo en la calle Tarongeta de Palafrugell (aunque los autores creen que Palafrugell pudo recibir el cine casi un año antes)...

También en la ciudad de Barcelona, durante este período, a parte de establecerse dos cinematógrafos Lumière más al existente en la casa Napoleón (uno en el Teatro Lírico hacia junio de 1898 y otro en Marqués del Duero en diciembre), otros operadores, como el suizo <<Wolf>> Polar o Leopoldo Frégoli, fueron ofreciendo imágenes animadas con sus aparatos en locales como El Café Colón, El Salón de Venta, El Teatro Eldorado., la mayoría de los cuales igualmente con carácter puntual.

Se ha enumerado a grandes trazos una relación de fechas históricas con las cuales la sociedad catalana de algunas de las ciudades más importantes tuvieron la ocasión de recibir la llegada del cine, que a excepción de Barcelona, donde al menos el cinematógrafo Lumière quedó establecido, podemos decir que en un primer momento se produjo en forma de “goteo espectacular”. Ya que casi siempre vino complementando a la programación de ferias, festejos o bien a los espectáculos que ofertaban en los teatros, casinos y ateneos, donde se establecían durante unos días y se levantaba la sesión para buscar otro destino donde poder seguir sorprendiendo, dado además que el número de vistas de las que podían disponer eran de poca variedad y limitado.

Si atendemos a las vistas que pudieron visionarse, y que Letamendi y Seguin en muchos casos nos proporcionan, podremos observar que casi siempre, viniese del operador que viniese, eran las mismas. Algunas películas seguían la temática iniciada por Edison rodadas en el “Black Maria” para su Kinetoscopio. Así las “danzas serpentina” estarían en casi todas las inauguraciones, pero también junto a otras vistas rodadas al “aire libre” como “las entradas del Zar en París” o “las llegadas de trenes”, que pronto se pondrían de moda gracias a la empresa Lumière, quienes a través de sus operadores recorrerían medio mundo, recogiendo imágenes de lugares emblemáticos (panoramas, plazas, puertos, estaciones, puentes, monumentos...) situados en ciudades con atractivo turístico, como son Londres, Nueva York, Filadelfia, Venecia, Roma, Niza, Egipto, Jerusalén... Por otro lado, algunas escenas costumbristas estuvieron presentes desde un principio, como por ejemplo los “baños”, las “disputas”, las “reuniones en familia”..., las cuales también formaron parte del amplio abanico tratado por los Lumière.

Si nos centramos solamente en la lista de películas visionadas en la Casa Napoleón, que Letamendi y Seguin nos han proporcionado (o. c., págs. 577-594), y a la cual nos remitimos, además de las ya mencionadas, los bailes exóticos (japoneses, rusos...) se exhibieron con bastante frecuencia, lo que muestra el creciente gusto por la diversidad cultural, así como también los “juegos” de niños, las “partidas”, los “concursos” en general., y sobre todo, con cada vez mayor frecuencia, se fueron incorporando todo tipo de acontecimientos o eventos

que tuvieran que ver con la “realeza” (visitas, jubileos, cortejos reales...), con el cuerpo “militar” (desfiles, regimientos, artillerías, guardianes, caballerías...), con las “corridas de toros” y con el tema “religioso”. Otra de las iconografías que gustaban a los Lumière y estuvieron presentes desde un principio fueron las relacionadas con los medios de transporte, donde como ya sabemos “el tren”, símbolo de la modernidad y del progreso, fue el protagonista; aunque también se ocuparon de embarcaciones y regatas, de carreras de ciclistas, de caballos...Y así como también de recoger sucesos catastrofistas (inundaciones, incendios, tempestades...).

Por último, durante la segunda etapa de la Casa Napoleón, aproximadamente unos cuatro meses después de que el Sr. Villemange hubiese partido, los Fernandez adquirieron algunas vistas nuevas, y entre las cuales, nos encontramos con algunas películas de Méliès, como son:

-“La cigarra y la hormiga” (cuento), exhibida por primera vez el 14 de noviembre de 1897, y repetida en cuatro ocasiones, entre las cuales, la última (sesión del 7 de agosto de 1898) se presentó acompañada de música.

-“Castillo encantado” (magia, nº 96), exhibida por primera vez en la misma sesión que la película anterior, y repetida al menos ocho veces, las dos últimas sesiones se acompañó con música (al menos en las del 19 de junio y del 14 de agosto de 1898).

-“Una pesadilla” (magia, nº 82), presentada el 28 de noviembre de 1897, y repetida una sola vez, el 9 de enero de 1898.

-“Escamoteo de una dama” (magia, nº 97), presentada en la misma sesión que la anterior y repetida en tres ocasiones.

-“Laboratorio de Mefistófeles” (nº 118-120) presentada el 5 de diciembre de 1897, repetida dos veces y otra cinta con título similar se exhibió unas cuatro veces, pero hay dudas de si se trata de la misma o es otra versión, o una segunda parte), en cualquier caso la última, se ofreció también con música.

-“Arlequín y carbonero” (nº 126), se adquirió de las últimas, por lo que se exhibió el 6 de febrero de 1898 y se repitió en cinco ocasiones, la sesión del 12 de junio con música.

-“Mesón encantado” (que bastante probable sea de Méliès, nº 122-123), se exhibió el 10 de abril del 1898 y se repitió hasta cuatro veces.

Probablemente, fueron más las vistas procedentes de Méliès que se llegarían a exhibir, ya que hay algunas películas de la lista, de las cuales no se asegura su procedencia. Pero con estos ejemplos, son suficientemente indicativos para ver cómo se fue introduciendo la ficción de base fantástica, sobre el estilo imperante como era el del género al “aire libre”. Y suponemos que, por el número de veces que se fueron repitiendo, unas más que otras, algunas debieron cosechar bastante éxito.

Nos hemos dejado para el final, comentar que entre las películas del catálogo Lumière y que se exhibieran en la Casa Napoleón, hubo una vista de ficción con base fantástica que constituye un caso aislado, una “rareza” en su filmografía, como algunos escritores han mencionado. Se trata de la cinta “Charcuterie mécanique” (1896), que pudo verse el 14 de

febrero del año 1897, y que si atendemos a la lista de películas proyectadas, parece ser que no se volvió a exhibir nunca más en el local de los Napoleón. Desconocemos cuál ha podido ser el motivo de su no reposición, frente a otras cintas de Méliès, también fantásticas, o a cualquier otra vista de los mismos Lumière, que serían muy repetidas. A menudo en las historias de cine sobre ciencia ficción se introduce esta película, como la primera en su género, y es que “Charcuterie mécanique”, muestra como una máquina es capaz de realizar toda la operación completa de la “matanza del cerdo”, desde que este se introduce vivo, hasta que vemos cómo de ella salen los chorizos, las salchichas, los jamones., ya listos para comer.²² Y a pesar de que fuera de España debió tener su éxito, dada las versiones y plagios que a partir de esta película surgieron, quizás en Barcelona, a juzgar por el tipo de público que asistía a la Casa Napoleón, bastante elitista y quizás conservador, la “matanza del cerdo” debió resultar una ofensa; quizás era un tema demasiado sagrado como para hacer de ello un motivo de burla²³.

Está claro que la principal finalidad de esta secuencia, muy original en su día, al margen de que se pretendiera jugar con las posibilidades del nuevo medio, era la de hacer reír; y aunque sabemos que el film no tiene la intención de llevarnos hacia una situación probable en un futuro, sí que podemos decir, que para cumplir con una función cómica, se ha establecido una comunicación con un futuro utópico, pues se corresponde con esa mentalidad optimista de la época en la que se pensaba que las máquinas llegarían a suplir casi la totalidad del trabajo del hombre.

Dejamos atrás la Casa Napoleón para acabar de completar nuestro recorrido, y aunque no podemos pretender aquí exponer todos los puntos de exhibición cinematográfica relevantes de los primeros tiempos en Barcelona, no queremos dar por concluido este apartado sin hacer mención al que pudo ser uno de los lugares más glamorosos de la ciudad, como es la “Sala Mercé”. Un local que se caracterizó, como veremos más adelante, por acoger al cine junto con otras actividades artísticas englobándose este dentro de un conjunto de espectáculos que podríamos considerar de “arte total”, y el cual se destinaría a la clase burguesa industrial.

En contraposición, las clases populares barcelonesas habrían tomado contacto con el cinematógrafo, casi desde los inicios, acudiendo en masa sobre todo a las barracas

²² Jordi Costa, en su historia de cine de ciencia ficción, *“Hay algo ahí afuera”*, nos hace referencia a Charcuterie Mécanique, y al gran número de plagios que se produjeron a partir de esta: *“Dentro de la filmografía de los Lumière, el film es una auténtica rareza, pero una rareza que no iba a caer en saco roto, porque muy pronto iba a inspirar otras fantasías charcuteras igualmente preocupadas en detallar humorísticamente la automatización de la habitualmente nada aséptica matanza del cerdo. En 1897, la producción norteamericana de la American Mutoscope y la Biograph <<The Sausage Machina>> aportaba una impensada variante al sustituir al cerdo por unos perros callejeros, idea que, al parecer, haría gran fortuna: ese mismo año, el británico George A. Smith ampliaba el espectro animal susceptible de convertirse en ristra de salchichas al convocar en el vientre de su prodigiosa máquina a perros, gatos y un solitario pato en <<Making Sausages>>; cuatro años más tarde, Thomas A. Edison presentaba <<Fun in a Butcher Shop>>, en el que la materia prima transformada volvía a ser un aislado chucho llevado a la carnicería por su propio dueño, un niño de tierna mirada pero aviesas intenciones. También con producción de Edison y dirección de Edwin S. Porter, <<Dog Factory>> (1904) pondría gracioso colofón a este primer subgénero de la ciencia-ficción: en esta pieza de cuatro minutos, la máquina – que ostentaba el gracioso rótulo de Dog transformer- era capaz de efectuar el proceso a la inversa, o sea, obtener un perro a partir de unas cuantas salchichas, diferenciadas según la raza del can del que procedían”*. Más adelante, Costa nos argumenta que *“la mayoría de films concebidos como visiones cómicas del progreso no fueron más que meras excusas para poner en práctica un truco visual de reciente factura”* (Costa, Jordi. O. c., pág. 25).

²³ No hay más que decir que nuestro jamón de “pata negra” es único en el mundo.

ambulantes que se fueron estableciendo, donde el precio en taquilla era muy inferior al de algunos locales donde, como anteriormente ya había sucedido en la Casa Napoleón, se ocuparían al poco tiempo también de las exhibiciones cinematográficas.

En concreto, en junio de 1898, en la Puerta de la Paz, junto al monumento de Colón y frente al desaparecido cuartel de Ataranzas, se instalaría una barraca ambulante de madera destinada al pase de películas, parecidas a las que se estaban montando por Europa y América, donde la entrada a una sesión costaría 35 céntimos.²⁴ A finales del mismo año otro cinematógrafo, acompañado de audiciones fonográficas y proyecciones de linterna mágica, se ubicaría en la plaza de Antonio López, regido por el Sr. José Ubach, del cual parece que surgiría la vocación cineasta del pionero Fructuós Gelabert. Este, invitado por el Sr. Ubach, a primeros de junio de 1899 realizaría una entusiasta visita por las instalaciones de la barraca, tras la cual Gelabert comenzaría a fabricar “*su propio aparato tomavistas y proyector usando el objetivo de una cámara fotográfica de la marca Verascope (...), a primeros de agosto, rodaría su película <<Riña en un Café>>, para poco después tomar sus otras dos cintas <<Salida de los trabajadores de la España Industrial>> y <<Salida del público de la iglesia parroquial de Sans>>. El inicio de su actividad como exhibidor habría tenido lugar*

²⁴ Letamendi y Seguin han seguido las memorias de Gelabert, y otros textos surgidos a partir de estas, para contrastar la información con otros documentos hemerográficos (págs. 476- 511) y han llegado a la conclusión de que sus memorias contienen errores importantes, mas bien en lo que se refiere a fechas y no tanto a los acontecimientos. “*Basta analizar algunas de las citas de Gelabert sobre los hechos contemporáneos a sus inicios en el cine para sospechar que hay <<gato encerrado>> y que la veracidad de sus recuerdos, al menos en cuanto a fechas se refiere, deja muchísimo que desear*” (pág. 487). Una de las muchas aportaciones que se desprenden de este estudio es que esta primera barraca instalada en La Puerta de la Paz, no es muy probable que pertenezca a la familia Belios, tal y como la historiografía siempre lo ha recogido (esta familia se dedicó al mundo del cine más tarde, en ese momento todavía regentaban un pabellón itinerante de figuras de cera, que casualmente mientras por esas fechas estaba instalado junto al citado barracón de cine, sufrió un incendio causando pérdidas económicas importantes a los Belios).

²⁵ Gelabert en sus memorias (“*Aportación a la historia de la cinematografía española*”, revista *Primer Plano* del 20 de octubre de 1940) data la visita al cinematógrafo de la plaza Antonio López en junio de 1897, pero Letamendi y Seguin, según la prensa encuentran que la fecha de inauguración de este cinematógrafo data del 24 de diciembre de 1898, por lo que su visita debió de tener lugar en junio de 1899, y por tanto rodaría sus películas, esta primera <<Riña en un Café>> (tema ya recurrido por otros como los Lumière o Méliès y a la cual Gelabert en sus memorias se refiere como “primera película española” que él mismo impresionó en agosto de 1897) y al poco rodaría las otras dos, pero no del año 1897 (como dejó escrito en sus memorias), sino dos años después, en 1899 (Letamendi y Seguin, o. c., págs. 485-486). Las palabras “*primera película española*” debieron molestar, ya que Letamendi y Seguin seguidamente nos explican “*que a partir de 1942 se inician las maniobras de Carlos Fernández Cuenca y otros escritores cinematográficos muy cercanos al régimen para desplazar a Gelabert del lugar de honor que ocupaba en los textos cinematográficos, donde era considerado hasta entonces el primer español que había rodado en el país*”. La estrategia llevada a cabo consistió en, tras el fallecimiento del pionero aragonés Gimeno, adelantar en tres años su famosa película “*Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*”, situándola en la fecha clásica del 12 de octubre de 1896, cuando su rodaje real se produjo el 5 de noviembre de 1899. Este error, que aquí hemos trasladado de las investigaciones de Letamendi y Seguin, tal y como ellos nos indican, ha sido arrastrado hasta la actualidad. Y ello es tan cierto como que en el curso 2005-2006, por ejemplo, el libro de texto de Visual y Plástica de primer ciclo de la E.S.O. que utilizamos en clase (que además es de los últimos editados en “casa” y me reservo de dar nombres pues seguramente en todos los demás persistirá el mismo error) viene como primera película realizada en España “*Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*” de Gimeno, y con la temprana y fecha histórica de el 12 de octubre de 1896. Así es como se está presentando a los alumnos en la actualidad, por desconocimiento claro está, cosa que habrá que reparar en las próximas ediciones. (La verdad es que de haber sabido estos señores que Gelabert se confundió al poner fecha al año de la realización de su película <<Riña en un Café>>, ya que fue en agosto de 1899 en vez del 1897, sólo hubiesen tenido que adelantar la fecha de realización de la película de Gimeno unos meses en vez de tres años, y claro está, quizás el asunto hubiese pasado más desapercibido).

el 23 de agosto en un entoldado de la fiesta mayor del popular barrio de Sans. Al parecer, tras el éxito obtenido, decidió instalar otro cinematógrafo en el salón de lo que él llama <<Hotel Martín>>, (...) situado en la Rambla del Centro frente al Liceo” (Letamendi y Seguin, o. c., pág. 498).

A continuación transcribimos un fragmento que nos da cierta idea de cómo eran aquellas primeras sesiones en los barracones de madera, donde el cinematógrafo se diera a conocer al gran público. Así eran recordadas estas sesiones:

“La máquina de proyección hacía oscilar bastante las escenas, esto acontecía en 1899. Un locutor explicaba vagamente los temas. El programa no era muy largo y las películas tenían bastante de reportaje y de poco truco. Escenas callejeras, un individuo de cara americana que hacía juegos con las manos, y hasta un desafío a pistola es lo que se iba sucediendo. Los barceloneses quedaban maravillados, comprendían lo que aquello significaba, pero ante la monotonía del programa no volvían a contemplar la visión en la cantidad de masa que acudió en el primer momento”.²⁶

Y efectivamente, el público, una vez vistas las películas y saciada la curiosidad por conocer el invento, dejaba de asistir. Así las barracas se acabarían desmontando tras un tiempo de funcionamiento y montando en otras barriadas. A ello hay que añadir que el hecho de que las películas en un primer momento se vendieran, obligaba al comprador a tener que desplazarse para cambiar de público y así amortizar los gastos, ya que tenían que exhibir siempre las mismas imágenes. El incendio que hubo en el Bazar de la Charité de París (mayo de 1897), provocado por el chispazo de la lámpara del proyector, que acabó con la vida de unas ciento cincuenta personas, contribuyó además a que los dueños de los cafés y salones de baile fueran reacios a continuar con las proyecciones de películas en sus salas. Todo ello hizo que fuesen los feriantes los más conformes a exhibir el medio cinematográfico, junto con otros números de circo, u espectáculos típicos de ferias, paseando la misma cinta también por las localidades de alrededor de las grandes ciudades y estableciéndose por temporadas en barracones itinerantes.

Fue en 1907 que Charles Pathé, el que fuera por entonces el mayor distribuidor de films (que la propia empresa producía, además de dedicarse también a la venta de aparatos), decidiese cambiar el sistema de venta por el de alquiler,²⁷ para poder obtener mayor salida a

²⁶ Aliberch, Ramón. “*Un Siglo de Barcelona*” (1844-1944). Editorial Freixinet, Barcelona, pág. 137.

²⁷ Según citan algunos historiadores de cine, como por ejemplo Juan Gabriel Tharrats: “*Hasta 1907 las películas no se alquilaban y sí se vendían por copias. Por tanto el comprador, casi siempre un feriante, cambiaba el título a voluntad o proyectaba con otro título la película que meses antes había exhibido con el título original (...). También a partir de 1907, cuando Pathé instaura el alquiler de las películas, dejan de editarse los catálogos totales para hacerlo en parciales u hojas por películas o lotes semanales, de forma discontinua*”. Tharrats, Juan Gabriel, “*Los 500 films de Segundo de Chomón*”. Biblioteca de Barcelona. Generalitat de Catalunya, pág. 64.

La iniciativa de la casa Pathé sobre el cambio de venta de películas al de alquiler, se haría extensible dos años más tarde al “trust” internacional, la “Motion Pictures Patents Company”, que Edison fundaría en diciembre de 1908, con objeto de dar fin a la guerra de patentes en América. Román Gubern nos explica que “*a finales de 1908 George Méliès preside el Primer Congreso Internacional de Fabricantes de Películas, como resultado del cual la Star Film (productora de Méliès) ingresa en el <<trust>> fundado por Edison en Nueva York. Al año siguiente vuelve a presidirlo, con asistencia de unos cincuenta delegados, en donde se toma el acuerdo capital de unificar la perforación de las películas de treinta y cinco milímetros. Pero allí también se decide eliminar el sistema de venta de películas a los exhibidores, sustituyéndolo por el alquiler, de superior rentabilidad. Esta medida iba a resultar fatal, precisamente, para los productores independientes*

sus producciones, cuando se invertirán los factores, pasándose de proyectar siempre las mismas películas a un público variable, a proyectarse variedad de películas a un mismo público, recuperándose y adaptándose pues, como al principio, los locales para el pase de películas de forma permanente.

En aquel entonces, las salas que a continuación se construirían ya tendrían como finalidad acoger al espectáculo cinematográfico, aunque estas primeras, no dejaban de ser unos simples barracones de madera adornados de un lujo aparente, salvo pocas excepciones. Una de estas excepciones, tal y como anteriormente se avanzaba, habría sido la “Sala Mercé” situada en el primer tramo de las Ramblas de Barcelona, inaugurada unos años antes, el 2 de noviembre de 1904 y a la que se sumaría la alta burguesía de la ciudad. Su dueño, el pintor Lluís Graner, había encargado la construcción a su amigo Gaudí, y entre ambos concibieron un diseño modernista y cavernícola, adaptado a la acogida de todo tipo de espectáculos artísticos, y entre ellos, el cine.²⁸ Aquí se proyectarían películas de documentales; una especie de disciplina “multiaartística” que llamó Graner “Visiones Musicales”, donde se proyectaban cuadros en combinación con recitales, música y luces; y las famosas “películas habladas” que le dieran tanta popularidad, consistente en colocar a unos actores detrás de la pantalla que iban reproduciendo los diálogos de las escenas allí presentadas. Estos “dobladores del directo” eran los actores del “Teatre Íntim” dirigidos por Adrià Gual, quien también se encargaría en la “Sala Mercé” de la programación y exhibición de estas “películas habladas”.²⁹ En conjunto, la “Sala Mercé” atrajo a la clase burguesa con su espectáculo de

y artesanos, carentes de adecuada organización, como era el caso de Méliès”. Gubern, Román. “Historia del cine”, Vol. I. Ediciones Danae. España, 2ª edición, 1971, pág. 65.

²⁸ “El local estaba compuesto por un vestíbulo, desde el que se podía acceder, por una parte, a un sótano, en el que se realizaron diversas actividades artísticas, entre ellas, unas instalaciones de dioramas, y, por otra parte, a una sala de espera. Desde esta sala de espera se entraba a la sala de espectáculos propiamente dicha (...).los tonos claros de las salas exteriores se contraponían a una iluminación atenuada en la sala de espectáculos, con la que se pretendía conseguir una sensación de cavernosidad, de gruta, en definitiva, de imitación de la roca viva, en clara tendencia gaudiniana (...).también sabemos que la sala de espectáculos era rectangular, perpendicular a la sala de espera, y que el graderío del público tenía un declive muy marcado. Finalmente, el escenario, a la luz de las críticas recibidas en los periódicos, debía ser de dimensiones muy reducidas”. Minguet Batllori, Joan. De su artículo “La <<Sala Mercè>>, el primer cinematógrafo de la burguesía barcelonesa” (con unas precisiones sobre la primera etapa de Segundo de Chomón en Barcelona), disponible en la web de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Y en otro artículo anterior a este: Minguet Batllori, Joan M., <<La “Sala Mercè” de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?>>. *D’art. Revista del Departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona*, núm. 14, III/1988.

Al referirse Batllori a la “Sala Mercè” como la primera que acogiera a un público burgués, quizás debería haber tenido en cuenta a la “Sala Napoleón”, que según otros historiadores como Cerdán, también atribuyen a esta el carácter elitista de su público. Quizás por pertenecer a un primer momento de la llegada del cine a Barcelona (donde el fenómeno de la “Sala Napoleón” fue una excepción) y su estudio se centre en una etapa posterior.

²⁹ Batllori expone, en su artículo, una investigación sobre el origen de las películas habladas que se exhibían en la “Sala Mercè”. Por lo visto a raíz de las memorias que dejó en 1960 Adrià Gual, se insinúa que algunas de estas películas habían sido producidas por él mismo y otras por Chomón, tal como nos muestra el siguiente fragmento de su memoria y que aquí recuperamos del artículo de Batllori señalado: “«... en aquesta ocasió, m’abstinc de dir-vos quins d’aquells episodis era autor jo mateix»” (Gual, Adrià, *Mitja vida de teatre*, Ed. Aedos, Barcelona, 1960). Batllori, a continuación nos señala: “- Por otra parte, Gual divulga la participación de Segundo de Chomón en aquella actividad, aunque sin explicar detalles y cometiendo claros errores-, pues Gual en sus memorias prosigue comentando que: «... teníem per operador un francès que es trobava a Barcelona, un tal Chaumont, que fou més endavant tècnic d’anomenada i filmador a Itàlia de “Kabiria” de D’Anunzio»”. Según Batllori, quien pudo cotejar esta información y los títulos de dichas proyecciones con el historiador Joan Gabriel Tharrats, quien ha investigado la vida y obra del cineasta Segundo de Chomón,

“arte global”, donde el cine había entrado por la puerta grande a esa “cueva subterránea” que sumergía al espectador en una ambientación platónica y modernista de lo más fantástica y que debió resultar del agrado del público.

Para finalizar, tan sólo comentar que los espacios subterráneos, han sido también protagonistas en las películas de ficciones fantásticas desde los inicios del cine; tan sólo hay que recordar, como más adelante trataremos, que en el “Viaje a la “Luna” de Méliès, el encuentro de los selenitas con los terrestres y por tanto el mayor desarrollo de la acción, tiene lugar en una especie de gruta en el subsuelo lunar.

concluyen que, dada la coincidencia entre los títulos de las películas que se exhibieron en la “Sala Mercè” y los que se producían en la casa Pathé, estos films debieron ser suministrados por una de sus concesionarias en Barcelona, y muy probablemente por Segundo de Chomón, quien les representaba. Aunque, con ello, también negarían casi con toda probabilidad los rumores surgidos a partir de las declaraciones de las memorias de Adrià Gual sobre la posible autoridad de Chomón de los films de las “películas habladas” proyectadas en “La sala Mecé”. Y al menos, entre las películas con títulos coincidentes o casi coincidentes que el Sr. Tharrats proporcionó a Batllori en un listado, sabemos, por ejemplo que el siguiente: “El bagul misterios” film estrenado en la Sala Mercè el 11/8/1905, que relaciona Tharrats con “La maleta de Barnum”, film Pathé, número de catálogo 1051, Tharrats, también lo cita en su libro “*Los 500 films de Segundo de Chomón*”, entre los de la lista de films que Segundo de Chomón coloreó en su taller de Barcelona para la Pathé entre 1902 y 1904, por lo que es muy probable que fuese Chomón quien lo hiciese llegar a Adrià Gual, tal como apuntan Batllori y Tharrats (Tharrats, Juan Gabriel, o. c., pág. 68). Pero hemos de añadir que según Tharrats comenta, parece tener claro que Chomón sí habría dirigido algunos films cortos de género cómico para el apartado de cine de las “Visiones Musicales” de la Sala Mercé dirigidas por Adrià Gual: “*Según el espíritu del modernismo integrarían cada sesión las diferentes artes, particularmente música, poesía, decoración, teatro y cine. Esos montajes recibieron el nombre de <<Visiones musicales>> o simplemente <<Espectáculos Graner>>. La dirección general corrió a cargo de uno de los mejores dramaturgos y directores de escena de la época, Adrià Gual, el cual confió la parte correspondiente al cine a Segundo de Chomón. Para este fin se rodaron cortos films casi siempre cómicos (...) interpretados por algunos actores del teatro íntimo de Gual (Puigari, Carles Capdevila, Balot, Rafael Moragas...), los cuales además, en el momento de la exhibición escondidos tras la pantalla, daban voz y efectos especiales a las películas...*” (Tharrats, o. c., pág. 70).

3. 1. CORPUS OBJETO DE ESTUDIO DE REFERENCIA LOCAL

IV.II. La llegada del cine a El Prat de Llobregat y sus inicios (1907-1936).

Preámbulo

Una vez se ha expuesto a grandes trazos cómo se ha ido introduciendo el cinematógrafo en la península, en Cataluña y en Barcelona, es el momento de investigar cómo tuvo lugar su intrusión en la localidad de El Prat de Llobregat. Aquí es donde verdaderamente se ha realizado un trabajo de “recomposición” histórico a partir de las fuentes existentes que se han podido recuperar. El período que se ha concretado abordar para este estudio, fundamentalmente ha sido, desde 1907, momento en el que se tienen las primeras noticias sobre proyecciones cinematográficas hasta 1936, momento en el que se inicia la guerra civil. El tipo de fuentes encontradas y a las que se ha recurrido por tanto, para realizar esta “recomposición”, son las siguientes:

1. Algunos “escasos” artículos que hacen alusión a estos inicios.
2. Diversas notas aparecidas en la prensa local: En “*La Veu del Prat*”, en la revista “*El Ressò*” y en “*El Noticiari Pratenc*”, publicaciones todas ellas de corta duración.
3. Documentación que se custodia en el Archivo Municipal de El Prat de Llobregat.
4. Algunos programas encontrados en el archivo del “Dr. Josep Pujol” en posesión de sus familiares, donde se anuncian algunas exhibiciones de cine puntuales.
5. Documentación perteneciente al Archivo de “Vallhonrat” en posesión de sus familiares.
6. Conversaciones y entrevistas con personas vinculadas directa o indirectamente con el cine de esta localidad.

Con el fin de facilitar la ordenación y el procesamiento de toda la información encontrada, se ha preferido agrupar los datos por décadas (en vez de por salas de cine, por ejemplo; y siempre que sea posible, ya que durante algunas épocas sólo aparecen publicaciones pertenecientes a una de las salas), para la posterior presentación del producto obtenido. Así pues, se han establecido los siguientes períodos:

- **Algunas anotaciones de carácter preliminar (1897-1900).**
- **Primer período: La llegada del cine a El Prat (1900- 1910).**
- **Segundo período: El cine en El Prat durante la década de los diez (1911-1920).**
- **Tercer período: El cine en El Prat durante los años veinte (1921-1930).**
- **Cuarto período: El cine en El Prat durante la República (1931-1936).**
- **Algunas anotaciones de carácter ulterior: El “maquinista” de “La Moderna”.**

Antes de proceder a presentar dicha investigación centrada en el punto local escogido, como es El Prat de Llobregat, comentaremos algunos aspectos relevantes que caracterizan al municipio y que nos ayudarán a valorar mejor cuales fueron los condicionantes que repercutirán en un tardío recibimiento del cine, como veremos más adelante.

A principios de siglo XX, El Prat de Llobregat contaba con una población de 2.787 habitantes, en 1925 con 3.637 y en 1940 ya contaba con 8.531 habitantes.³⁰ En la actualidad el número de habitantes de la población ronda entorno a los 63.000, en concreto una de las

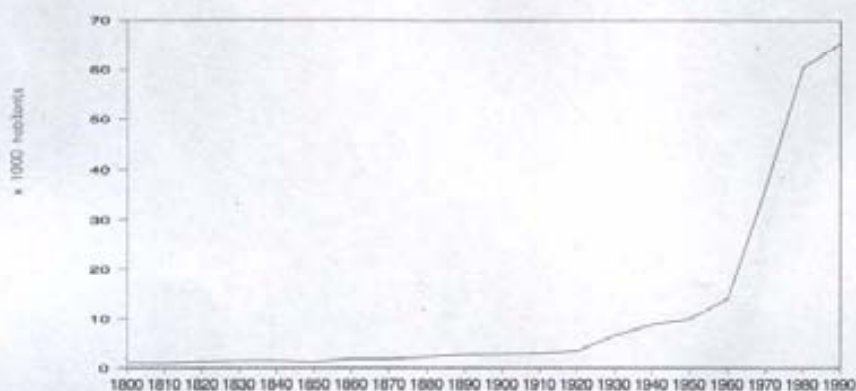
³⁰ Ingla, Núria i Argilés, Anna, “*La demografia al Prat*”. Ajuntament de El Prat de Llobregat, 1990. Pág. 12 (hay tabla demográfica desde 1900 hasta 1989 para explicar el movimiento de la población).

últimas revisiones del padrón municipal, la del 10 de mayo de 2005, se cerraba con un censo de 63.292 habitantes.³¹

EVOLUCIÓ DE LA POBLACIÓ DEL PRAT AL SEGLE XIX

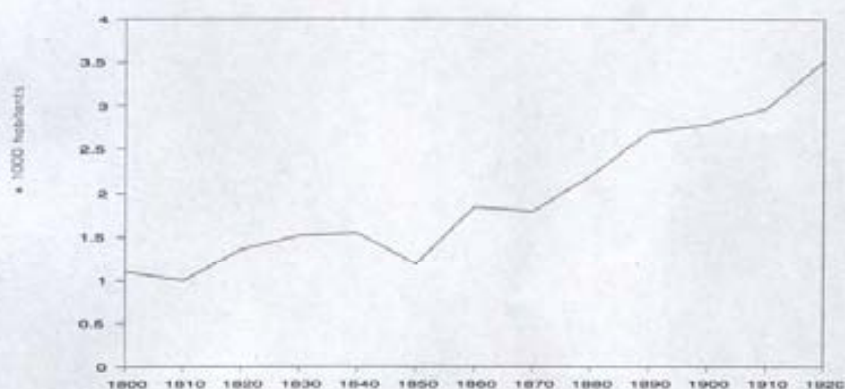
El lent creixement de la població del Prat al segle XIX s'aprecia en el gràfic núm 1, sobretot si es compara amb el del segle XX. En la corba que apareix al gràfic núm 2, s'amplia de forma detallada, l'evolució del segle XIX.

EVOLUCIÓ DE LA POBLACIÓ PER DÈCADES (1800-1990)



Gràfic núm. 1

EVOLUCIÓ DE LA POBLACIÓ DEL PRAT AL SEGLE XIX



Gràfic núm. 2

Datos aportados del estudio demográfico realizado en El Prat de Llobregat.

³¹ Datos proporcionados por el departamento de estadística del ayuntamiento de El Prat de Llobregat.

Cabe consignar que el crecimiento de la población durante el S.XIX había sido muy lento y tuvo muchos altibajos, debido a las frecuentes epidemias que la acechaban, a causa de su ubicación, sobre tierras del Delta del río Llobregat. El historiador local Jaume Codina,³² así nos lo resume:

“La miseria y la falta de condiciones higiénicas hicieron que el cólera se extendiera sobre el núcleo de población en tres ocasiones: en 1854, en 1865 y en 1885. La primera fue la más fuerte y produjo 147 víctimas mortales. Como el viejo y pequeño cementerio parroquial era insuficiente, tuvo que ser habilitado un terreno lejos del núcleo. También hubo epidemias de tifus, siempre en estado latente, a causa del agua no potable que los pratenses bebían.

*La construcción del canal de regadío sufrió un grave defecto, la mala salida de aguas al mar. A falta de desagües, el canal originó una gran zona permanente inundada en los bajos del término. El agua estancada reprodujo a gran escala el estado endémico del paludismo en todo el delta, hasta Castelldefels. El Prat fue denominado <<el pueblo de las fiebres>> y entre 1860 y 1870 su población disminuyó; Viladecans, Gavá y sobre todo Castelldefels estuvieron afectados. Este último pueblo llegó a tener solamente 211 habitantes, de los cuales 198 sufrieron la malaria en el año 1875 (...) En este año el Prat contó oficialmente con 1783 habitantes: 789 fueron atacados por fiebres y 8 murieron...”*³³

La principal actividad económica era la agricultura, que desde el 1865 había pasado con la inauguración del “Canal de la Dreta” de secano a regadío. La explotación agrícola llegó a su máximo rendimiento tras el descubrimiento de los pozos artesianos que aseguraban la disponibilidad del agua en los períodos de sequía, convirtiendo las tierras del Delta en una zona de alta fertilidad. Y pese a las deficiencias sanitarias que precedían a El Prat, la abundancia de agua, sus terrenos llanos y extensos, y sobre todo su gran proximidad a Barcelona, ya desde principios de S.XX convertirían a este pueblo en un lugar atractivo y estratégico para la aeronáutica y para muchos empresarios quienes instalarían las primeras industrias (La Seda de Barcelona y la Papelera Española S.A.); y sobre todo a partir de 1950 se ampliarían importantes infraestructuras como es el caso del Aeropuerto³⁴.

³² Jaume Codina ha sido el fundador y primer presidente del Centres d’Estudis Comarcals del Baix Llobregat, ha publicado unos 30 libros sobre las poblaciones del Delta de Llobregat y por sus méritos le fue concedida la “Creu de Sant Jordi” de la Generalitat de Catalunya.

³³ Codina, Jaume. “Resum d’historia del Prat”. Amics d’El Prat, El Prat de Llobregat, 1976, pág. 105. (También citado por: Ingla y Argilés, en o. c., pág. 37). (Se ha traducido dicho fragmento del catalán).

³⁴ El Dr. Pujol Capsada, en el periódico barcelonés “La Humanitat” del 13 de mayo de 1933, quien se había establecido en El Prat desde el año 1908, describía así la localidad:

“Cuatro cosas tenemos en el Prat que las damos a conocer a todo el mundo: las gallinas, las alcachofas, la telegrafía sin hilos (“la estación del Prat fue la primera, en importancia, que se construyó en España y durante la Gran Guerra todas las noticias que de ella nos llegaba, eran para la estación del Prat”) y la aviación (<<El primer campo de aviación, la primera escuela civil de aviación y el primer vuelo nocturno tuyo lugar en el Prat>>)”

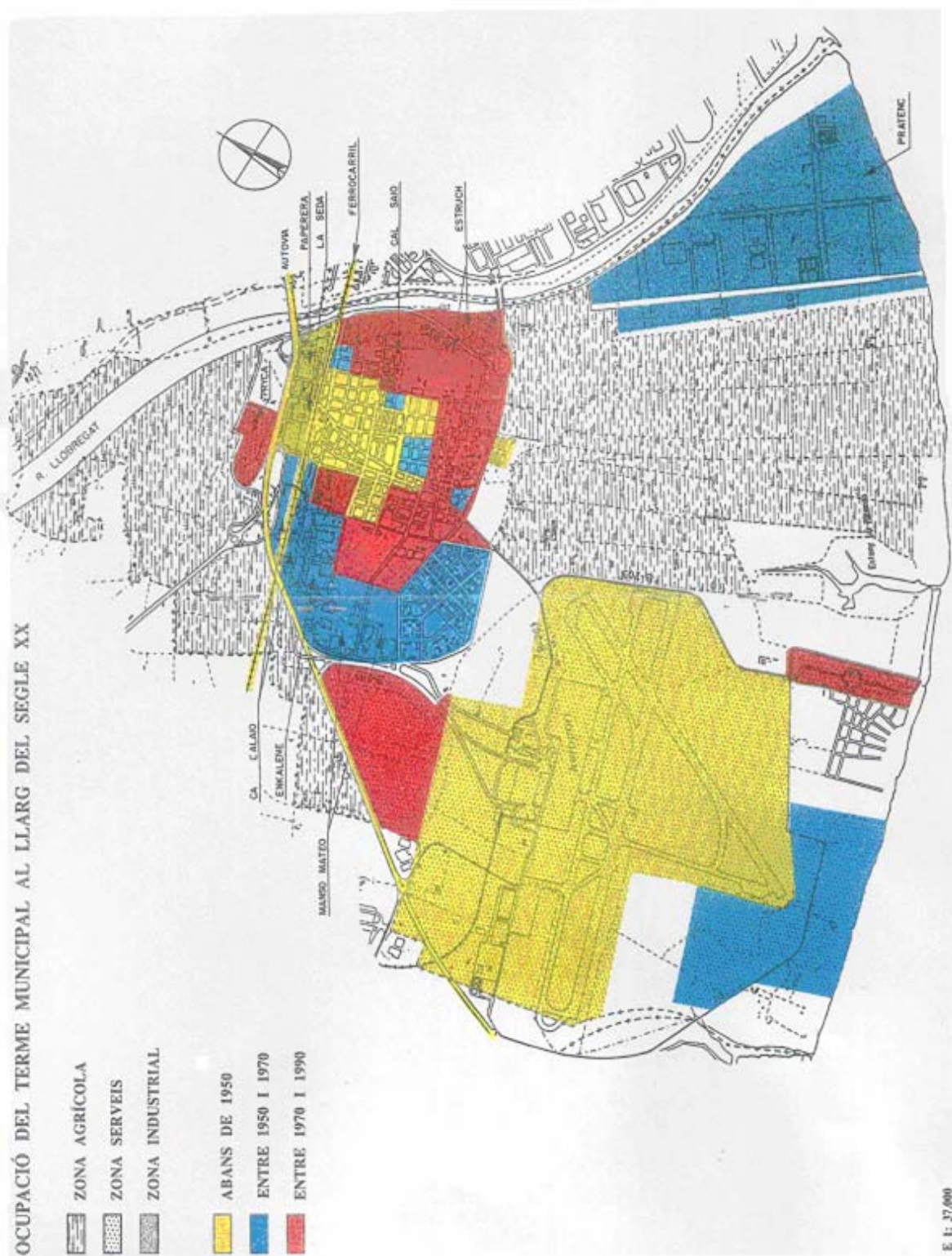
“Bonito pueblo, a más de 500 metros del río Llobregat y a 4 kilómetros del mar. Excesivamente plano. El desnivel de su terreno es inferior a un metro por mil lo cual hace que a la más pequeña lluvia sus calles queden convertidas, antes, en extensos lagos” (ya que hasta el año 1913 no se empezó a adoquinar las calles y a construir cloacas), (...) en veinte años casi se ha triplicado el número de sus habitantes y por consecuencia, el número de sus casas. Esto hace que la mayoría sean modernas y de buen gusto, en general son de planta baja y un piso (...). Todas tienen jardín o huerto, y en estos tiempos que los rosales están floridos, el conjunto del pueblo logra el poético efecto de un gran jardín con casas dentro.

Las causas de esta rápida crecida se debe al haberse establecido aquí una fábrica de cartón y papel <<La Papelera Española>>. Fábrica hoy la más importante de las que tiene esta sociedad y la que posee la mejor

Pero mucho antes de que todo ello empezase a despegar, durante la primera década del siglo XX, la población pratense estaba compuesta principalmente por jornaleros; por algunos comerciantes; por los del grupo que, podríamos denominar, “intelectuales” (quienes tenían estudios superiores) constituido por los farmacéuticos, los médicos, los maestros..., de entre los cuales, algunos de ellos eran escogidos para desempeñar diversos cargos públicos como es el de Juez Municipal, Interventor, etc.

El territorio del término municipal, de forma triangular, limita por el Este con el río Llobregat, con el Sur por el Mar Mediterráneo, con el Oeste por los términos municipales de Viladecans y Sant Boi, y por el Norte por esta última localidad.

y más moderna maquinaria de España. Ha contribuido también la gran fábrica <<La Seda de Barcelona>>”. El texto, traducido de su original en catalán, se recoge íntegro en la obra de: Ferret i Pujol, Joan Lluís. “*Josep Pujol i Capsada. Escrits 1908-1944*”. Col·lecció de textos locals. El Prat de Llobregat, 2003, págs. 186-190 (en esta obra se encuentran también, además del dietario del Dr. Pujol, otros muchos de sus escritos aparecidos en distintas publicaciones, dedicados a la vida, costumbres e historia local).



Uno de los graves problemas era su secular aislamiento. Hasta 1873 no se construyó el primer puente sobre el río que lo uniera con Barcelona. En 1881, con la inauguración del ferrocarril de la línea Barcelona-Vilanova, se mejoró sustancialmente sus comunicaciones.

Bajo estas condiciones de relativo aislamiento, sumado a la falta de electricidad, la cual no llegó a sus calles en una primera fase inicial hasta 1911, y al pequeño número de habitantes, casi hubiese sido una proeza que el cine hubiese llegado con el cambio de siglo. Obviamente, no fue así.

IV. II. I. Algunas anotaciones de carácter preliminar (1897-1900)

No tenemos ninguna referencia documental sobre si algún feriante, quizás, pudo haber mostrado el cinematógrafo o cualquier tipo de aparato pre-cinematográfico junto con las demás atracciones y, o de manera puntual, en alguna de las festividades de temporada que acontecieran a finales de siglo XIX o a principios del XX.

Casi seguro que algunos pratenses, de la clase más culta y acomodada debieron desplazarse a Barcelona para asistir, como ya acostumbraban en el caso de las representaciones teatrales, a algunas de las primeras sesiones de cine que tuvieran lugar en la Casa Napoleón. En aquella época, no todo el mundo se podía costear un billete de tren a Barcelona, aunque había de tres clases, por lo que muchos realizaban el trayecto andando, o en las tartanas de “Cal Xica” o “Ca l’Ocell”. Pero mucho menos se podían permitir una vez allí, pagar otro tanto para la entrada a una sesión. Por tanto, las clases populares tardarían aún mucho tiempo en acudir al cine.

Casualmente, en la obra de los autores de Letamendi y Seguin, nos encontramos con un personaje muy vinculado a El Prat, y probablemente el primero o uno de los primeros que pudo dar cuenta y fe de estas sesiones cinematográficas barcelonesas. Nos estamos refiriendo a un anuncio que los citados autores presentan en su libro y aquí hemos trasladado, donde se informaba de la visita del Teniente General Eulogio Despujol y su familia al espectáculo del cinematógrafo, dirigido a los señores N. L., suponemos que Napoleón - Lumière. Aunque este anuncio sólo informa de que el citado militar asistirá con toda su familia el día 2 a las 7 de la noche (del año 1897), es muy probable que se tratase de un domingo (el día libre y festivo para todos), en concreto del 2 de mayo, puesto que el siguiente domingo que cae en día 2 se va a diciembre y por entonces la firma Lumière ya ha desaparecido (su representante, el Sr. Villemange ya no está al cargo del negocio). Si realmente acudieron al cinematógrafo ese día, podemos saber hasta las películas que vieron (corrida de toros, las pirámides de Egipto, entre otras), ya que Letamendi y Seguin recogen todas las programaciones que salieron anunciadas en el Diario de Barcelona de Avisos y Noticias desde el 14 de febrero del 97. Pero lo más interesante no es lo que vieron sino cuando lo vieron, ya que en mayo, todavía tenían por delante todo el verano, y el lugar de veraneo de la familia Despujol era El Prat de Llobregat.



Tarjeta que presentan Jon Letamendi y J.Claude Seguin en su libro sobre “Los orígenes del cine en Cataluña”, y que se corresponde con el “Anuncio de la visita del TTE. Gral. Despujol y su familia al espectáculo del cinematógrafo” (o. c., pág. 119).

Se cree, como a continuación expondremos, aunque no se pueda demostrar, que a partir de las conversaciones que el Teniente General Despujol y sus familiares pudieran desencadenar, algunos pratenses pertenecientes a la clase social más acomodada, y de los cuales se conoce su gran afición por las ciencias, no tardarían mucho en visitar el cinematógrafo Lumière establecido en la Casa Napoleón.

El Sr. Josep Ferret me puso al corriente de este personaje. Por lo visto desde que la línea férrea Barcelona-Vilanova se inaugurase en el año 1881, habían llegado a la localidad pratense los primeros veraneantes barceloneses (a pesar de ser “*el pueblo de las fiebres*”), los cuales construyeron sus respectivas casas y torres de verano. Este es el origen de la Torre Muntadas y la Torre Balcells de estilo modernista, entre otras. Sin duda alguna, “*el personaje de más categoría que se estableciera en El Prat, sería el Teniente General Eulogio de Despujol, Marqués de Caspe, el más importante militar catalán de la época, el cual había realizado la mayor parte de su carrera militar en las posiciones españolas de Ultramar, de Cuba y las Filipinas. Don Eulogio de Despujol, adquirió una hacienda, en el distrito agrícola de la Ribera, donde hizo construir una casa al estilo colonial, parecida a las que había conocido en las colonias españolas. El <<masover>> de la finca por entonces, era el agricultor Josep Mas, quien años más tarde tendría diversos cargos en el ayuntamiento, llegando en 1907 a ser nombrado alcalde de la población*”.³⁵

Nos cuenta Josep Ferret que en medio de la gran inundación acaecida entre los días 15 y 17 de enero de 1898, conocida por la “*Riuada de Sant Antoni*”, Don Eulogio de Despujol, a quien por entonces le habían ascendido a Capitán General de Cataluña, efectuó una aportación económica destinada a ayudar a las familias de los soldados que servían en la Guerra de Cuba, o de los reservistas que habían servido en Ultramar.

Es conocido que la familia Despujol, durante sus vacaciones, solían celebrar tertulias, reuniones y fiestas en su casa, a las que acudían las personalidades más importantes del pueblo, como el farmacéutico, el médico o el cura párroco. Algunas de ellas eran incluso amenizadas por el joven músico pratense Joan Estalella. Entre los temas de conversación del verano de 1897, probablemente habría tenido especial interés las charlas referidas a la última

³⁵ Información proporcionada por Josep Ferret, en conversaciones del 20-8-2005. La masía que no hace mucho fue derruida, estaba situada junto al “Carrefour” y era popularmente conocida por la “*casa Danone*”, publicidad que durante mucho tiempo pendió en su tejado. Casualmente, el “*masover*” de la finca, el Sr. Mas, llegó a la alcaldía en el año 1907, el mismo año en el que llegaron las primeras proyecciones de cine a El Prat.

novedad, las imágenes en movimiento del cinematógrafo Lumière instalado en la Casa Napoleón, y a la cual la familia Despujol recientemente habría visitado. Tal y como supone Josep Ferret, *“de bien seguro el culto farmacéutico, el señor Ramón Roigé i Badía, tan amante de las ciencias y de las artes, no tardaría mucho en asistir a aquellas primeras proyecciones de cine barcelonesas”*.³⁶



La masía de estilo colonial del Teniente General Despujol (Marqués de Caspe), donde veraneaba junto a su familia. En esta casa se solían celebrar fiestas y reuniones, a las que asistían las personalidades más destacadas de la localidad. El músico Estalella, quien años después formaría el grupo musical “Quintet Intim”, solía amenizar algunas de estas veladas.

IV. II. II. La llegada del cine a El Prat (1900- 1910)

La primera referencia documental encontrada relativa a la llegada del cine a la localidad corresponde a finales de 1907, y se recoge en la revista local *“Delta”* número cero, en un artículo del abogado Ramón Roigé i Calzada, hijo del citado farmacéutico:

*“A finales del propio año hacía <<entrada>> en la SALA MODERNA el <<cine>>. La pantalla consistía en un lienzo que ocultaba de arriba abajo la boca del escenario. Habían empezado las proyecciones cinematográficas, adelantándose al <<Centre Artesano>>. En éste, no hubo cine hasta el año 1912.”*³⁷

³⁶ Conversaciones con J. Ferret, 20-8-2005.

³⁷ Roigé Calzada, Ramón. *“Ya hace 70 años que se inauguró el primer cine local”*. Delta nº 0, diciembre de 1977. Al margen de las pocas noticias que se hayan podido encontrar o surgir hasta la fecha, y que en esta investigación son aportadas, existe un libro sobre el Cine Amateur donde se incluye un capítulo, el dedicado a *“La història del cinema Amateur Pratenc”* escrito por la archivera local Margarida Gómez Inglada, que hace una referencia superficial a los inicios de las salas de cine en El Prat, donde también se menciona a la sala recién inaugurada que daría cabida poco después al cine (aunque no se precise la fecha): *“La sala <<La Moderna>> inaugurada el 24 de marzo de el año 1907 era uno de los locales de ocio más populares de El Prat. Se hacía teatro, variedades, bailes y otras actividades lúdicas. Con los años, además de baile y teatro, <<La Moderna>> acogió unas primerísimas exhibiciones cinematográficas”* (traducido del catalán), aunque según el artículo de Ramón Roigé, se darían a finales de ese mismo año, en 1907; lo que sí es que *“con los años”* se daría de manera más estable. Gómez Inglada, Margarida (coordinación de la obra). *“El cinema Amateur al Prat”*. Ajuntament de El Prat de Llobregat, 1994, pág. 45. El libro que ha sido escrito por varios autores, entre ellos Antón Jiménez, Fermí Marimón, Jordi Bringué., fue dedicado a este último:

Se da el caso que el inicio de las proyecciones en El Prat coincide con la fecha en la que la casa Pathé inicia también, el sistema de distribución de películas mediante alquiler, y se abandona el anterior sistema de venta que obligaba a comprar las películas.

Así, a finales de 1907, nos encontramos con las primeras sesiones de cine que tendrían lugar en la localidad de El Prat de Llobregat, y se darían en el local conocido por la sala “La Moderna” (también llamada “Ca l’Esparter”). Este local se encontraba contiguo al café de “Ca l’Esparter” ubicado en la plaza de “la Vila” (antes plaza de la Constitución, en el centro urbano del pueblo). Su propietario, era el Sr. Pau Vallhonrat Torrents, con domicilio en la calle Ferrán Puig número 17,³⁸ junto al cual, en el número 15, la familia tenía además una tienda de esteras.³⁹ En el año 1906, el Sr. Pau Vallhonrat que contaba con 42 años de edad, construiría la sala “La Moderna” en el patio del café, para adecuarlo, según se indica en la solicitud de permiso de obra del 19 de octubre, como sala de baile, y “...con reserva si las circunstancias le favorecen de aplicarlo mas tarde al servicio de teatro...”,⁴⁰ aunque esta reserva se extendió también al cine.

El acto inaugural de dicha sala tuvo lugar la tarde del 24 de marzo de 1907. “Era domingo. Consistió en un concierto, recital de canciones por el <<Coro>> entonces existente en la población” (Roigé, Ramón, a., c.). A partir de entonces y durante ese mismo año, se celebraron actividades “varias” en “La Moderna”, como por ejemplo “el acto de propaganda a favor del candidato de la Lliga Regionalista don José Bertrán y Musitu por el distrito de Vilanova i la Geltrú. Triunfó la candidatura” (Roigé, a., c.);⁴¹ en mayo se representó la obra de teatro dramática de Santiago Rusiñol, <<La Mare>> de la compañía de Jaume Borrás, hermano de Enric Borrás; y por la Fiesta Mayor (septiembre), también se celebró aquí el baile <<dels joves i els casats>>. Como puede verse, la sala acogía gran variedad de actos de distintas disciplinas, tanto lúdicas, como culturales, y también políticas.

El Sr. Marimón, de quien más adelante hablaremos, nos informaba que alguna vez había oído decir que las primeras sesiones cinematográficas en la sala “Moderna” se llevaron a cabo mediante una luz de carburo, ya que como sabemos aún no había electricidad. Hasta el momento, no existe ninguna información sobre quien pudo ofrecer estas primeras

“a Jordi Bringué que va escriure una de las pàgines més brillants del nostre cinema”, tal y como consta en este homenaje que se le hace en la primera plana. Y al cual Bringué, responde en la última página, con otra dedicatoria que va para el cine Amateur:

“Fóra un pecat negar al cinema la categoria d’Art només perquè és a mans de comerciants. Aquesta és una raó fonamental per defensar-lo i evitar que, en nom del negoci, arribi un dia que la seva categoria d’Art no tingui justificació”.

El libro incluye una lista de todas las producciones realizadas en El Prat, además de un resumen sinóptico de todas ellas. Consideramos que esta obra por entero es una herramienta indispensable para cualquiera que desee profundizar sobre el punto local tratado, por lo que es complementario al apartado que nos ocupa, ya que el libro se extiende desde el año 1948 aproximadamente, momento en el que se inicia la actividad del cine Amateur en El Prat, hasta los años noventa.

³⁸ Según padrón municipal de 1916. AMEP.

³⁹ Según consta en las Matrículas de Contribución Industrial a partir de 1906, AMEP.

⁴⁰ Solicitud de permiso de obras presentada el día 19 de octubre de 1906. (AMEP, Ref. XVII. 10. Licencia de obras particulares, 1906-1909). Se adjuntan los planos a la solicitud de permiso.

⁴¹ En ocasión de las elecciones de Diputados a Cortes convocadas por el gobierno de Maura el 10 de marzo de 1907 y que tuvieron lugar el 21 de abril del mismo año.

exhibiciones. Suponemos que al igual que sucediera en otras localidades, algún feriante llegaría con su aparato y ocuparía el local de Valhonrat a cambio de alguna cuota o alquiler por cada sesión que aquí se realizase. Quizás más tarde, el mismo Valhonrat pudo comprar un aparato proyector para poder dar continuidad, como sabemos que se dio, al espectáculo cinematográfico. Lo que no queda nada claro es de si a partir de finales de 1907 se ofrecieran con regularidad semanal o bien, solamente en días señalados durante al menos ese mismo año y puede que algunos más. Si se desconoce quien era el primer operador, o de donde procedía este primer aparato, es muy posible que todavía no se tratase de un cinematógrafo estable. Creemos que, debido a su constante alternancia con otras actividades, el cine no alcanzaría una total regularidad hasta quizás algunos años después. Al no haber noticias de quien podría estar a cargo de las proyecciones, se piensa que el local sería alquilado expresamente por la misma persona que traía las películas y los equipos para cada sesión, y que estos podrían ser de fuera de la localidad y además podría ser que no fuesen siempre los mismos.⁴²

Con el fin de poder realizar una mejor valoración y poder contrastar, hemos recogido algunas referencias sobre la llegada del cine a otras poblaciones cercanas a la localidad de El Prat⁴³. Así hemos encontrado que por ejemplo en Hospitalet, ciudad colindante a la nuestra, situada al otro lado del río Llobregat y junto a Barcelona, el cine llegó también a finales del mismo año 1907. El primer cinematógrafo *“se instaló en el Café de Cal Carreter, en la planta baja del número 109 de la calle Mayor, en el barrio del Centre”*, negocio que regentaba Joan Monrós, quien *“decidirá complementar su popular negocio de cafetería instalando en Cal Carreter una sala donde se proyectasen películas como las que en Barcelona y otras ciudades catalanas despertaban gran éxito de público desde hacía diez años”*.⁴⁴ Su nombre, pasó a llamarse “Cinematógrafo Robert” (en honor a un doctor de dicha localidad), aunque popularmente, se le llamó, cine del Carreter. Con esta ciudad, El Prat tiene en común la fecha de las primeras sesiones cinematográficas y el tipo de lugar donde se ofrecieron, en un café. Los autores de la obra *“El cinema a l’Hospitalet”*, Núria Toril y Oscar Garcés, nos comentan que *“el hecho de que el cine se instalara en un café –punto de reunión social con una clientela habitual- o en un teatro, ateneo o estancia de una asociación cultural era corriente en la mayoría de las ciudades catalanas donde iba llegando el nuevo invento, ya que en esta primera etapa de la exhibición cinematográfica las películas eran un complemento a un variado programa que incluía actuaciones musicales, humorísticas, de danza, de declamación poética, que solían celebrarse en aquellos locales”* (Toril, Garcés. O. c., págs. 23-24).

Con respecto a Sant Boi, la población más próxima a la nuestra y que se encuentra también aislada por el río de la ciudad de Hospitalet y de Barcelona, el cine aun tardaría tres años más en llegar. Carles Serret Bernús⁴⁵, autor del estudio *“100 anys de Cinema a Sant Boi”*, explica

⁴² Según Margarida Gómez, archivera municipal, con quien he contrastado estas opiniones, también cree que los primeros operadores venían de fuera y traían todo el equipo para estas primeras sesiones.

⁴³ Que por otro lado son los únicos estudios que a nivel local, cercanos a la localidad de El Prat, hemos encontrado que se hayan realizado, o bien que se hayan publicado, y que muy amablemente me han sido facilitados desde el Archivo Comarcal del Baix Llobregat por la archivera Mari Luz Retuerta.

⁴⁴ Toril, Núria. Garcés, Oscar. *“El cinema a l’Hospitalet. Del espectacle de fira a la multisala. (1907-1996)”*. Quadern d’estudi 13-14, Centre d’estudis de l’Hospitalet, julio 1996, pág. 23 (texto traducido al castellano de su original en catalán)

⁴⁵ Actual archivero municipal de Sant Boi.

que “la incomunicación de nuestro pueblo, donde el puente de hierro sobre el Llobregat – obra de la Diputación Provincial- no fue inaugurado hasta el mes de febrero del año 1904, hizo que el cine –como tantas otras cosas- llegase en una fecha indeterminada, pero que hemos de considerar bastante tardía. (...) Por estos años en Cal Corrons de la Rambla (entonces denominado Maluquer), el público santboiano pagaba por ver un cine que no era más que vistas fijas (digamos que diapositivas) que eran presentadas por los propios empresarios cafeteros o bien por feriantes. Las primeras fechas fiables apuntan que en el local de La Ceba (también en la rambla), en el año 1910, unos empresarios de Molins de Rey presentaron las primeras proyecciones cinematográficas con verdaderas imágenes en movimiento”. Estos empresarios, los cuales no han podido identificar, dos años más tarde alquilarían otro local denominado “Foment”, donde se alojaba “el Círculo del Llobregat y la sede local del Fomento del Trabajo Nacional”, situado en la calle del Teatro, y a partir de 1912 “se dejó de hacer baile por tal de convertirse en un cine. Hay que decir, que a finales de ese mismo año, entraba en funcionamiento el popular <<carrilet>> de la red del <<Central Catalán y del Nordeste de España>>, rompiéndose así, en un nuevo frente, las tradicionales dificultades de comunicación de nuestro pueblo”.⁴⁶ Aunque realmente el cine llegó a Sant Boi mucho más tarde que a El Prat, sin embargo, ellos sí edificaron un local especialmente concebido para las exhibiciones de cine en fechas muy tempranas, pues el empresario Joan Bertran i Simó lo mandó construir, sobre un solar de la Rambla, en el verano de 1911, y el domingo 3 de septiembre este, denominado Cine Pathé (y posteriormente Cine Popular) se inauguraba. No obstante, sólo funcionó de forma estable hasta 1922. La competencia con otros cinematógrafos fue “feroz”, según describe Serret, ya que con la incorporación del último en 1921, había cuatro salas de cine funcionando simultáneamente.

En otro estudio realizado por Isidro Clopas i Batlle, sobre el “*Historial de la Fotografía i el Cinema a Martorell*”, el autor nos explica que los hermanos Fernandez enviaron una invitación al Sr. Josep Antoni Bujons, alcalde, diputado provincial y farmacéutico de la localidad, con fecha del 14 de marzo de 1898, en la que se le informaba de que “*habiendo pasado a ser de nuestra propiedad el Cinematógrafo que antes pertenecía a los Sres. Lumière Frères, de Lion y habiendo introducido mejoras en el local, convirtiéndolo en una sala de espectáculos, aplicando el Fonógrafo en combinación con el cinematógrafo, adquiriendo uno de Edison y Cia. Tengo el honor de invitar a la Diputación provincial y personal de la misma a las sesiones de proyecciones que se darán en el mismo sucesivamente, de 4 a 8 y de 9 a 11 noche del martes 15 del corriente. Al igual que han hecho otras entidades y a fin de evitar abusos ruego a V.E. que los que tengan el gusto de asistir, vengan provistos de contraseña*”.⁴⁷ En la ciudad de Martorell, sí hay constancia de que hubo una exhibición del cinematógrafo por parte de un feriante, previamente a que se iniciaran las sesiones de cine de forma estable en algún punto local. El hijo de los dueños de una “modesta taberna-fonda de la plaza de la Iglesia, junto a la antigua Casa Civil”, el Sr. Doménech i Comaposada, explica que “un día del mes de Junio del año 1903 se alojó en su casa un súbdito polonés cargado de equipaje. Por la tarde de aquel día, el mencionado individuo levantó un cubierto con una modesta estructura de madera y cubierta con un velador al lado de la fuente que existía entonces en la Plaza de la Iglesia. Al atardecer y con

⁴⁶ Serret Bernús, Carles. “100 anys de Cinema a Sant Boi”. Pou Comú, Col·lecció Carles Martí i Vilà, d’Estudis Històrics, pág. 12 (texto traducido al castellano de su original en catalán).

⁴⁷ Clopas i Batlle, Isidre. “*Historial de la Fotografía i el Cinema a Martorell*”. Edició Club cine-Foto. Martorell, 1990, pág. 64 (texto traducido al castellano de su original en catalán).

la sorpresa de los escépticos martorellenses, el citado polonés, se puso a anunciar a grandes gritos y con un deficiente castellano como si fuera nuevo: -Pasen señores, pasen a ver las interesantes películas...<<Un batallón español de caballería atravesando el río Ebro>>. <<El ratón en la casa del vecino>>. <<Temporal de Viento>> y el cortometraje cómico <<La Cuba mágica>>. Todo por el precio módico de 10 céntimos los mayores, 5 céntimos los niños y gratis los niños de pecho, Serenos y Guardia Civiles>>” (Clopas, o. c., págs. 67-68). Así pues, los ciudadanos de Martorell que asistieran a esta primera exhibición, aquel día de 1903 conocerían las imágenes en movimiento. Según nos explica Clopas, “unos años más tarde Martorell ya tenía tres grandes salas de proyecciones cinematográficas: el denominado Saló Cine Millàs, El Teatre-Cinema El Progrés y el Cine Círcol Democràtic Recreatiu. El primer cine de Martorell fue el Saló Millàs y el empresario fue Joan Font quien proyectó las primeras películas el año 1904” (Clopas, o. c., pág. 68).

Otro estudio dedicado a “Els inicis del cinematògraf a Sant Feliu de Llobregat (1906-1915)”, realizado por Eduard Garcia i Abad, nos revela que “La primera noticia de una exhibición cinematográfica en Sant Feliu data de 1905. En la documentación del Casino Santfeliuenc existe un contrato por el cual Joan Sastre Pacovi y Pere Comas Nadal se comprometieron a realizar funciones de cinematógrafo durante los sábados y domingos de la cuaresma de aquel año. (...) en abril del mismo año, la Junta Directiva hizo cuentas del resultado poco satisfactorio del cinematógrafo, por lo que se acordó dismantelar la instalación”.⁴⁸ Un año antes, en junio de 1904, en una barraca de la plaza de la Vila, Josep Viñas había realizado una exhibición de unas vistas de linterna mágica, por lo que la mayoría de los ciudadanos de Sant Feliu, antes de 1905 tampoco conocerían las imágenes en movimiento. “A pesar del poco éxito que tuvo la primera exhibición cinematográfica en Sant Feliu, no pasó mucho tiempo para que el cine funcionase de nuevo, pero ya de forma definitiva, en dos cinematógrafos: El Cinematógrafo Moderno y el Cinematógrafo Santfeliuense” (García Abad, Eduard, o. c., pág. 38). El primer cinematógrafo estable fue el “Cine Moderno” instalado, “probablemente en un café de la Carretera Reial número 176”, por dos empresarios de Badalona, Alfons Maristany Grané y su socio, el Sr. Missé. Las primeras sesiones documentadas datan del agosto de 1906, aunque no se sabe si durante ese año, el cinematógrafo funcionaría de forma estable cada semana, o solamente durante la Fiesta Mayor. Al dueño del cinematógrafo Moderno, el Sr. Maristany, no le faltó tiempo para romper con su socio, el Sr. Missé, lo que hizo que este aproximadamente hacia finales de 1906, se estableciera con su cinematógrafo en el Casino de Sant Feliu. “A pesar de que el cinematógrafo tuvo éxito pronto, el Sr. Missé abandonó el negocio sin que sepamos cuales pudieron ser los motivos. Se comenta que la causa principal fue el numero de denuncias presentadas por Alfons Maristany...” (García Abad, Eduard, o. c., pág. 40). A mediados de agosto de 1907, el cinematógrafo pasa a manos del Sr. Miquel Fontanet, en calidad de subarrendatario y este ante el cierre decretado por el Gobierno Civil, dos años más tarde, por no cumplir la normativa vigente que “se prescribía en el Real Decreto de 14 de febrero de 1908” sobre las condiciones obligatorias de seguridad en las salas de cine, “como no podía afrontar los gastos de las reformas porque era subarrendatario de la sala, clausuró definitivamente por orden de la Junta Directiva el Cinematógrafo Santfeliuense” (García Abad, Eduard, o. c., pág. 41). Con respecto a su antiguo socio y paisano de Badalona, el Sr. Maristany, no le fue mucho mejor en el Cine Moderno, pues tuvo muchas críticas desde la prensa local, y varias multas por sobrepasarse horarios permitidos, por acoger a más gente

⁴⁸ García i Abad, Eduard. Artículo “Els inicis del cinematògraf a Sant Feliu de Llobregat (1906-1915)”. Edicions Centre d’Estudis Comarcals del Baix Llobregat, 1995, págs. 37-47 (Archivo Comarcal del Baix Llobregat, Ref. nº 1, tardor 1994, Materials del Baix Llobregat -los textos citados han sido traducidos de su original en catalán-).

del aforo que correspondía al local o por “*incumplimiento de las condiciones de seguridad*” del mismo Real Decreto del 14 de febrero de 1908, señalándose en el informe de la inspección “*que se trataba de un local construido para teatro y que había el peligro de accidentes*” (García, Abad. Eduard, o. c., pág. 39), por lo que Maristany tuvo que cerrar durante un tiempo y afrontar los gastos de una reforma. No obstante y aún así, en la campaña promovida por la prensa local, “*se criticaba la manera arrogante con la que se había presentado delante del vecindario, se incidía en la infracción constante de la ley de espectáculos y, finalmente se señalaba que el único propósito por el cual se había instalado en Sant Feliu era el de conseguir ganancias a costa de los vecinos*” (pág. 39). Motivos que finalmente le llevarían en 1911 a traspasar el cine a “*Josep Aguadé Casanovas, vecino de Sant Feliu, y de su socio, Joaquim Mateu Bosch, vecino de Badalona*”. Según Eduard G. Abad, “*ellos serán los que mostrarán una manera más honesta de hacer, tanto en el cumplimiento de las leyes, como en el de la colaboración con el Ayuntamiento y los vecinos*” (o. c., pág. 39).

Con estos ejemplos, podemos concretar que, en la mayoría de los pueblos de alrededor de El Prat de Llobregat el cine llegó aproximadamente por las mismas fechas. Salvo algunos casos aislados de singular excepción, como fue el caso de Molins de Rey, donde las primeras sesiones cinematográficas se dieron prematuramente, en el año 1898, en una caseta desmontable con capacidad para 100 personas situada en la carretera, a las afueras del casco urbano y que se le denominó “Cine del Carburo”⁴⁹ (se supone que adoptaría ese nombre por el tipo de iluminación utilizada para la proyección). Y según Joan Antón Carbonell informa en su obra “*Molins de Rei: Vida social i política*”, con tan sólo “*dos años más tarde, ya hay un cine estable, propiedad de una familia local, en el mismo lugar donde hay un bar en la calle del Carril. Esta utilización de los cafés prosigue con el cine de la Alambra (hacia 1904-1905) y los cafés Nou y de las Columnas (sedes federal y radical respectivamente), en el año 1909. Entre las empresas se reproducen las rivalidades que hay entre las entidades, y se generan tensiones entre la una y la otra*” (Carbonell, o. c., pág. 412). Otro caso, también, un tanto extraño, lo constituye la fecha tardía de inicio de las sesiones de cine en La Colonia Güell, que por lo visto, según el Sr. Josep Padró i Margó, autor de la obra “*L’Ateneu Unió i el moviment cultural de la Colònia Güell (1892-1992)*”⁵⁰ y con quien tuve ocasión de cruzar unas palabras sobre este tema, me comentaba que aquí el cine no llegó hasta la Fiesta Mayor del año 1922, o al menos esta fecha es la primera “*noticia escrita que hace referencia a que se hiciera cine en la Colònia, y también de la construcción de palcos en la sala, que debían ser los que demolieron en 1962*” (Padró Josep, o. c., pág. 36). Me explicaba el Sr. Padró, que el Ateneu de la Colònia, siempre se había caracterizado por dar a conocer y ofrecer buenos y novedosos espectáculos, siguiendo la mentalidad abierta y progresista de su amo, el Sr. Eusebio Güell, y que no entendía cómo pudo ser que el cine no llegase precisamente aquí antes incluso que a otros pueblos de alrededor. Era, sin duda, para él, un fenómeno excepcional.

⁴⁹ Carbonell Porro, Joan Antón. “*Molins de Rei: Vida Social i Política. (1868-1936)*”. Biblioteca Abat Oliba. Publicacions de l’Abadia de Montserrat. Barcelona, 1991 (según se informa en su capítulo dedicado a espectáculos, “*El Cinema*”, págs. 412-414, texto traducido de su original en catalán).

⁵⁰ Padró i Margó, Josep. “*L’Ateneu Unió i el moviment cultural de la Colònia Güell (1892-1992)*”. Caixa Penedés, 1992.

IV. II. III. El cine en El Prat durante la década de los diez (1910-1920)

La sala “La Moderna”, se habría anticipado al otro café-teatro situado igualmente en la plaça de la Vila, propiedad de Pau Vilà Espinós, donde estaba ubicada la asociación del “Centre Artesà”, y quienes también disponían de un local al fondo, conocido por la “Sala d’en Bou”, de los entonces “multimedia” (al igual que sucediera con “La Moderna”); es decir que servía tanto de pista de baile, como para representaciones teatrales o incluso para recepciones y asambleas. En lo que respecta al cine, este aquí no se introdujo hasta 1912, y tal como Roigè Calzada se expresa en su artículo, entre ambas salas, “La Moderna” y la “Sala d’en Bou”, *“afloraba la competencia, discreta y bien llevada”*.⁵¹

En la fotografía que presentamos podemos ver el café-teatro del “Centre Artesà” con todas las carteleras anunciando sus actuaciones, y entre estas, podemos “leer con lupa” el título de la película que se estaba exhibiendo: “A wise old Elephant”. Film realizado por el americano Colin Campbell en 1913, con lo que deducimos que la fotografía debió tomarse probablemente uno o dos años después.



El cinematógrafo del antiguo “Centre Artesà”, con la cartelera de cine junto con las de otras actuaciones. Este local, más tarde, a partir de 1919, debido a la escisión de una parte de sus socios, pasará a llamarse “Centre Autonomista”. A la izquierda estaba situado el famoso “Café del Pont”, que también era hostel, el cual llegó a albergar a personalidades muy importantes, entre ellas del cine, que llegaban al aeropuerto en tránsito, teniendo que hacer noche a la espera del siguiente vuelo. A la derecha se encontraba, aunque no lo veamos, la sala de “La Moderna”.

Sabemos que a mediados de 1916, la sala del “Centre Artesà”, fue objeto de una importante remodelación llevada a cabo por el arquitecto municipal Antoni Pascual. Dicho arquitecto, atendiendo a una petición del Ayuntamiento de El Prat en la que se solicita información sobre el estado de las obras, responde que *“las obras hoy construidas consisten en las necesarias para la cubierta del edificio que forma la sala de espectáculos o teatro, con sus*

⁵¹ Una prueba de las buenas relaciones que existieron durante años entre los propietarios de ambas salas, lo constituye la anécdota de que en una ocasión la lluvia interrumpió el baile en el “envelat” de la “Sala d’en Bou”, y suerte del Sr. Pau Vallhonrrat que se prestó a ceder su sala para que la fiesta pudiese continuar. Según se recoge en “El Ressó” nº 2, 14 d’octubre de 1920.

dos galerías, para palcos la primera y asientos la segunda y además, del cuerpo del edificio que forma el vestíbulo o salón de descanso”. En el informe se menciona que los materiales utilizados son de excelente calidad “dominando en las galerías y cubierta el hierro (con exclusión de toda madera) tanto en armaduras, como en vigas de techo y barandas, de aquí que reúna hoy construido las debidas condiciones de solidez y seguridad”.⁵² Después de estas obras, la cabida total de la sala de espectáculos quedó en 404 asientos, de los cuales 252 estaban situados en la platea, 76 en el primer piso y 76 más en el segundo. Aunque en el informe no se haga referencia al cinematógrafo en especial, ya que este queda supuestamente integrado dentro del conjunto de espectáculos, seguramente una de las principales causas que motivaron esta reforma fuese la necesaria adaptación a las normativas sobre seguridad que la inspección venía solicitando por estas fechas a todas las salas en las que se ofertaba el cinematógrafo.

La nueva sala del “Centre Artesà”, “comenzó a funcionar durante la Festa Major del 1916, y desde sus comienzos destacó la magnífica sonoridad del edificio”.⁵³

En cuanto al otro cinematógrafo, de “La Moderna”, el pratense Antón Rafols i Nadal, en sus “Records i vivències” que hace referencia a su artículo “El primitiu cine de Ca l’Esparter”, nos recordaba cómo eran las sesiones cinematográficas, a mediados de los años 10, en esta sala. Reproducimos a continuación algunos fragmentos del texto:

“Yo, de pequeño iba con mis amigos (...) al cine de <<l’Esparter>>, el que había en la parte trasera del local de la Plaza. Fue el cine de mi infancia.

Todos los domingos, mis padres nos daban a mi hermano Josep (seis años mayor que yo) y a mí, los céntimos para ir. En aquella época, los pequeños pagábamos 15 céntimos.

Recuerdo aún algunas películas que se proyectaban y que tanto me entusiasmaban. Entre ellas recuerdo <<La Moneda Rota>>,⁵⁴ <<Maciste>>,⁵⁵ que era el protagonista principal, un actor que siempre vencía (...). ...muchas de las películas se exhibían por capítulos, no tan largos como los de la serie Dallas.

Cuando la película era de risa, parece que hacíamos mucho ruido, y el <<pastoret>> (que era el Sr. Puigventòs), nombre que le decíamos al vigilante que siempre se paseaba por la Sala con una vara larga y fina, nos tocaba suavemente la espalda, al tiempo que nos decía << a callar o a la calle>>.

⁵² Informe efectuado por el arquitecto municipal Antoni Pascual en fecha del 25 de septiembre de 1916. AMEP, Ref. IV. 1. Associacions culturals.

⁵³ AMEP, Ref. IV. 1. Associacions culturals.

⁵⁴ “La moneda rota” (1915, La Universal). Serie de 22 episodios dirigidos por Francis Ford, el hermano mayor de John Ford y que lo introdujera como ayudante. Francis Ford, había producido algunos westerns para Gastón Méliès.

⁵⁵ “Maciste” (1915- 1926, Italy). Serie de 10 capítulos del director Giovanni Pastrone, del superhéroe Maciste introducido por primera vez en Cabiria (1914, Italy) del mismo director y encarnado en ambos casos por Bartolomeo Pagano (como sabemos, recordamos que el español Segundo de Chomón también destacó por su trabajo en el rodaje de Cabiria).

*El pianista era el señor Mata; que sabía mucho; según lo que salía en la pantalla, adecuaba la música, tecleando fuerte en las escenas violentas, o suave o flojo en las escenas de tipo melancólicas”.*⁵⁶

Es esta apurada descripción que el Sr. Antón Rafols y Nadal nos proporciona, una de las pocas noticias generadas por el momento, que hagan referencia a los primeros años de cine en la localidad de El Prat de Llobregat. Es por ello que la información que de este artículo se desprende es de un gran valor, así como también lo es, la información que en ella no aparece. Y es que en esta descripción, hay algo que sin duda nos estaba faltando. El Sr. Rafols nos hablaba del pianista y del “pastoret”, pero claro no hace alusión alguna a la persona que se ocultaba tras la cabina, al “maquinista”, tal como se les denominaban por entonces a los operadores. Y nos preguntábamos sobre quién sería el operador de “La Moderna”, ¿sería el mismo Vallhonrat? Lo más probable fuese que no, pero lo cierto es que en estos momentos tanto este cinematógrafo como el del “Centre Artesà”, funcionaban ya con total regularidad.

A partir del estudio realizado por Letamendi y Seguin, quienes aportaron el personaje fundamental e importante de Villemagne, caímos en la cuenta de la importancia que tienen estos profesionales a menudo olvidados por la historia, como son los operadores (también llamados “maquinistas” y, o exhibidores) de los primeros tiempos; puesto que nunca se veían, siempre estaban destinados a no dar lugar a ningún tipo de comentarios. Sin embargo tenían que cuidarse de manipular el proyector cambiando la bobina cuando se acababa, y muchas veces en marcha para no interrumpir, ir aflojando los carbones para separar los soportes y seguir dando luz, y sobre todo en esos primeros tiempos había que ser muy cuidadoso para evitar incendios, pues el material era altamente inflamable. A menudo se ocupaban también de encargar las películas, ordenarlas, programarlas, devolverlas..., de coordinarse con el pianista para comunicarle qué era lo que se exhibiría en cada sesión y que este no se perdiera, puede que se ocupase también de la taquilla y puede que hasta de proveer al local de cacahuets, etc. De algunas de estas labores, sin duda, se ocuparía la familia propietaria, pero desde el momento en el que se propusiese cierta estabilidad en las salas, y el negocio fuera rentable, alguien debió de hacerse cargo del cinematógrafo personalmente a parte de los propietarios.

Aquí fue cuando contactamos con el Sr. Fermí Marimón, a quien le preguntamos si sabía quienes habían sido estos primeros operadores y fue entonces cuando nos dio cuenta de la figura del Sr. Pere Batllori como uno de los mas destacados “maquinistas” de la “La Moderna”, y por tanto supimos de su existencia. Así pues, aquí vamos a contribuir a darle a conocer, aunque un poco más adelante, pues no hemos encontrado pruebas de cuando exactamente se inició en la profesión como operador. Se cree que no fue hasta los inicios de los años veinte, aunque existe la posibilidad de que pudiera haberse iniciado a finales de la década de los diez, pero eso es algo que de momento no hemos podido averiguar.

No obstante, la “Sala Moderna” con los seriales cortos, tendría garantizada la expectación de un domingo para otro. Así nos encontramos, en la revista “*La Veu del Prat*” de enero de 1917, el anuncio:

*“Sala moderna. Dia de Reys i Diumenge com de costum, cine”.*⁵⁷

⁵⁶ Antón Rafols i Nadal. “*El primitiu cine de Ca l’Esparter*”. Delta nº 145, junio 1991 (fragmento traducido del catalán).

⁵⁷ “*La veu del Prat*”, enero 1917. Publicación local manuscrita, sucesora del “*Estudiantil*”.

Como vemos, por estas fechas, todavía no se anunciaba qué films iban a ser proyectados, y como hemos podido observar anteriormente, la manera de publicitarse normalmente era mediante la exhibición de los carteles en la fachada. Pero lo que sí es seguro es que todos los días festivos el cinematógrafo de la “Sala Moderna” funcionaba en una sesión de tarde y otra de noche, como a continuación veremos.

Nos encontramos con un documento en el que se certifica que a finales de julio de 1917, la sala “La Moderna” fue objeto de una inspección para establecer un concierto relativo al tributo del timbre del estado que se aplicaba en los espectáculos públicos. Dicha inspección consistía en practicar el aforo del local para el conocimiento del taquillaje. El concierto había sido solicitado, el 27 de julio, por el Sr. José Trilla Felip, vecino de la localidad, quien habría cursado este acto en calidad de representante de la propietaria Amalia Valhonrrat, y por entonces ya viuda del Sr. Pau Valhonrrat Torrents. En la diligencia emitida el 4 de agosto por el inspector Manuel Blanco, se indica que:

“Constituido el Inspector que suscribe en el teatro de esta población denominado <<Sala La Moderna>>, en el que se venían celebrando habitualmente exhibiciones de películas cinematográficas, se procedió a practicar el aforo del mismo, asistiendo a dicho acto D. José Trilla i Felip, en concepto de empresario”. En el informe también se indica que el resultado de la inspección arrojó un importe total de 89’60 pesetas, pertenecientes a 0’20 por asiento, que se corresponden con 288 asientos en platea, 80 en el primer piso y 80 en el segundo piso; además de que las funciones que ordinariamente se vienen celebrando “en dicho local son una de tarde y otra de noche de todos los días festivos”. Finalmente en el informe se acuerda que “al tratarse de una población exclusivamente agrícola y de corto vecindario y existir otro espectáculo de igual clase, entiende el inspector que suscribe que puede concederse el concierto solicitado al tipo de 33’33%”, lo que representa la cuota base de 25’97 pesetas. La cuota del Tesoro representa el 10% de esta base que equivale a 2’60 pesetas y un 5% de la base para la Junta Local de Protección de la Infancia que equivale a 1’30 pesetas. Estas cantidades deberán satisfacerse “por cada función que se celebre”.⁵⁸

No sabemos qué funciones exactamente desempeñaría el Sr. Trilla,⁵⁹ probablemente sería la persona que en aquel momento pudo atender las funciones administrativas a la Sra. Amalia, pues su hijo, Pau Vallhonrat Vallhonrat, quien acabará ocupándose de la dirección del cinematógrafo, por entonces contaba con tan sólo 18 años. No sabemos quien sería el operador en esta etapa, como tampoco sabemos quien sería el operador en la otra sala, la del “Centre Artesà”. Lo que sí sabemos es que poco a poco las actividades “varias” desarrolladas en ambas salas cada vez más se centraban en el espectáculo cinematográfico, tal y como podemos deducir de la inspección llevada a cabo en la entidad del “Centre Artesà”, durante los mismos días que se tramitase en la sala “Moderna”:

Pues con fecha también en 27 de julio de 1917, el Sr. Pablo Vilá en calidad de empresario y propietario de la sociedad del “Centre Artesà” emitiría igualmente una solicitud con la

⁵⁸ AMEP. Ref. VI. 3.2. Año: 1917-50. Apartado cine: 244-2.

⁵⁹ Según el padrón del año 1916, José Trilla Felip, de 48 años de edad, casado y con un hijo, residente en la C/ Río nº 15 (actualmente es la calle Gaiter de Llobregat), aparece como labrador de profesión, procedente de Hospitalet, aunque lleva 26 años viviendo en El Prat.

finalidad de que se le practicara el concierto sobre el tributo del timbre del estado que se aplica a espectáculos públicos. De este informe se desprende que *“la platea comprende 18 filas con 14 asientos cada una, ó sean 252 asientos, el primer piso 76 asientos en una sola línea”,* y el segundo piso igual al primero. *“Debe observar que los socios del indicado centro gozan de entrada libre de pago y todo gasto en los espectáculos como compensación de las cargas para su sostenimiento y por ende se les ha designado los asientos de ambos descritos pisos”*.⁶⁰

En la diligencia llevada a cabo por el inspector Manuel Blanco, fechada en el 4 de agosto, consta que el aforo arrojó un resultado de 50,40 pesetas en total por 0,20 pesetas que corresponden al precio de taquilla por cada uno de los 252 asientos de la platea, 7,60 pesetas que se corresponden a 0,10 pesetas por cada asiento de los 76 de la primera planta y lo mismo para la segunda, lo que hacen un total de 65,60 pesetas. Teniendo en cuenta que *“las funciones que ordinariamente se celebran en dicho teatro son dos, una de tarde y otra de noche, de todos los días festivos, excepto algunos en que se celebra baile (...) y teniendo en cuenta, además de las circunstancias de emplazamiento y capacidad del local del espectáculo, número de funciones a celebrar y precios de los billetes de localidades y entradas, las de tratarse de una población exclusivamente agrícola y de corto vecindario y existir otro espectáculo de igual clase, entiende el Inspector que suscribe, que puede conceder el concierto solicitado al tipo de 33,33% del aforo”*. Al total de las 65,60 pesetas se le aplica un 15% de reducción, quedando 57,04 pesetas, el aforo líquido, cantidad sobre la cual se aplica el 33,33%, quedando 19,01 pesetas. Sobre esta nueva cantidad, un 10% irá para la cuota del tesoro, es decir *“1,90 pesetas, que deberá satisfacer por cada función que celebre, además de las pesetas 0,95 que corresponde percibir a la junta local de protección a la infancia, en concepto de 5% del impuesto correspondiente a la misma”*.⁶¹

Aproximadamente un año y medio más tarde, con fecha en 1 de diciembre de 1918, nuevamente nos encontramos con un documento en el que se solicita concierto para el pago de impuestos sobre el precio de los billetes, emitido por el entonces presidente de la entidad del “Centre Artesà”, el Sr. Francesc Parés, y en el que se seguía declarando que *“el espectáculo consiste generalmente en representaciones cinematográficas”* y que *“las sesiones que ordinariamente se celebran, son una por la tarde y otra por las noches de los días festivos”*.⁶²

En 1918, aparecen algunos nombres de películas dentro del programa de cine y atracciones de baile reservado para el domingo 28 de abril en una sesión de tarde y otra de noche, que organizaría la asociación del “Centre Artesà”. El último capítulo, “La mujer del círculo”, de la serie “El círculo rojo”; y un programa Pathé compuesto por una película al natural, “La aldea de Volendam”, el drama “Dicha que vuelve” y la película cómica “Un rompimiento difícil”. En el programa, además de obviarse la “multifuncionalidad” de esta sala, podemos observar, como se publicita el repertorio “pro-géneros” venido directamente de la Pathé y que incluiría en el lote de su revista algo de documental, algo de drama y algo de risa. Charles Pathé, había dejado a uno de sus hermanos la empresa dedicada a la industria de fonógrafos para especializarse en la industria visual cinematográfica. Sin duda supo sacar

⁶⁰ AMEP. Ref. VI. 3. 2. Apartado cine: 244-2.

⁶¹ AMEP. Ref. citada, apartado cine.

⁶² AMEP Ref. IV.1. Associacions culturals.

partido al cambio, pues convirtió a su empresa en la mayor productora y distribuidora del momento.⁶³ Los films, en esta época, tenían muy poca duración, con lo cual él mismo organizaba los lotes de metraje alcanzando una continuidad aproximada de media hora, donde incluía un poco de todo. Por ello se ha considerado a Charles Pathé, el propulsor de los géneros cinematográficos. El folletín que aquí presentamos, es un ejemplo de hasta donde llegaban las cintas de recopilaciones genéricas que la casa Pathé distribuía.

⁶³ Román Gubern nos explica que “con Pathé asistimos, y ello es importante, al nacimiento de la mentalidad de empresario industrial en el campo cinematográfico. El invento de Lumière, que Méliès convirtió en espectáculo, se hace industria en manos de Edison y, sobre todo, de los pioneros franceses Pathé y Gaumont. No ha de extrañar, pues, que Pathé organice su producción industrialmente, contratando a realizadores y técnicos que trabajaban a sueldo en sus estudios de Vincennes, que lance las primeras <<estrellas>> (como Max Linder), que cree el primer periódico de imágenes (cuando no pudo captar los acontecimientos reales los reconstruyó en el estudio), estabilizado a partir de 1908 con el nombre de <<Pathé Journal>>, y que su orgulloso gallo, emblema de la casa, se multiplique en las sucursales que brotan en Europa y América y que lleguen hasta la India, Japón y Australia”. Y en la nota con la que ilustra la fotografía de Charles Pathé, nos vuelve a subrayar que este “fue el fundador de la industria del cine francés. Estableció una red de filiales por todo el mundo y en su momento de apogeo suministraba a los Estados Unidos más películas que todas las casas americanas juntas” (Gubern, 1971, o. c., págs. 70 y 71).

TEATRE CENTRE ARTESÀ
 DIUMENGE 28 D' ABRIL DE 1918 - TARDA Y NIT
GRAN PROGRAMA de CINE y ATRACCIONS
QUINTET "INTIM"
 Ultim epissodi de la monumental serie "El Círculo Rojo"

LA MUJER DEL CÍRCULO
 La película de actualitat
PATHE REVISTA
 La película al natural
 * **LA ALDEA DE VOLENDAM** *
 La grandiosa y sensacional película dramática
DICHA QUE VUELVE
 y la película cómica
UN ROMPIMIENTO DIFÍCIL

DEBUT DEBUT
 ★ **LES ROYALTY** ★
 Balls internacionals moderns, premies ten tots els concursos, els quals portan de repertori:
VALS DE FANTASIA
TANGO ARGENTÍ (combinat) - FOX-TROT (verdader)
MACHICA - CAK-WALK
 Y COUPLETS D'ACTUALITAT ETC.

La part musical de dit programa correrà a càrrec del
Quintet INTIM

PREUS
 Grans 40 céntims
 Petits 20 céntims




En 1919 los socios del "Centre Artesà" se dividieron en dos grupos, debido principalmente a la falta de entendimiento entorno a sus ideales políticos, aunque estas no serían las únicas causas. El grupo mas conservador, próximos al "partit Vell", mantuvieron el nombre y mandaron construir un nuevo edificio, un gran casino con un espléndido salón café, billares, teatro, patio arbolado con pista de baile... El resto de socios, próximos al "partit Nou" se quedaron en el antiguo local de la "Sala d'en Bou", y pasaron a llamarse "Centre

Autonomista”. Margarida Gómez Inglada, lo explica en una comunicación del VI Congreso Internacional de Historia Local de Cataluña. Por su interés, reproducimos algunos fragmentos:

“La Sala d’en Bou, el local que ocupaba el Centre Artesà, se había dedicado también, desde el 1912, a las sesiones cinematográficas y tuvo que hacer obras para garantizar la seguridad de los espectadores, delante de las dramáticas consecuencias que habían provocado algunos incendios de películas. La entidad se planteaba la necesidad de buscar un nuevo local. La problemática generada a raíz de este tema fue el detonante de la ruptura de la entidad, que ya estaba fuertemente fraccionada a causa de la rivalidad política local. Una vez abierta la crisis interna, el sector reformista (Centre Autonomista) se quedó con el antiguo local, pero antes tendría que deshacerse del sector artesanista, y con la complicidad del propietario y arrendatario se utilizaron los mecanismos legales para expulsar los subarrendatarios, el Centre Artesà.

La mayor parte de los socios que habían ocupado cargos directivos en el Artesà se mantendrían en la vieja entidad, mientras que un grupo muy minoritario pasará al nuevo Autonomista. A este sector influyente de artesanistas hay que añadirles los payeses enriquecidos a raíz de las exportaciones a Francia después de la I Guerra Mundial: ellos fueron los que hicieron la aportación económica más significativa con tal de costear los gastos del nuevo local del Centre Artesà.

El sector disidente del Artesà se dio mucha prisa en constituir una nueva entidad. El 18 de febrero de 1919, una comisión presentaba los estatutos que eran aprobados por el gobernador civil, González Rotwos, el 25 del mismo mes”.⁶⁴

Hay que señalar que el 1 de marzo de 1919 tuvo lugar en el local de la sala “La Moderna” la constitución del primer Comité Directivo del Centro Autonomista.

Durante todo el día del 30 de marzo de 1919 tuvieron lugar una serie de actos que la nueva entidad del Centre Artesà había preparado en honor al nuevo casal que se iba a edificar. Los festejos se anunciaron a bombo y platillo, invitando a todo el pueblo a participar de la “*Festa de la primera pedra*”. Dicha celebración consistió en una marcha por las calles y acompañamiento de la Banda de Música, un discurso de presentación en la plaza y manifestación con alzada de bandera hasta el solar del futuro casal. Seguidamente se procedió a la colocación simbólica de la primera piedra y a la plantación de árboles, ofreciendo a los jóvenes y niños una merienda durante la cual se elevaron “globos grotescs” y se dispararon “focs japonesos”. Como punto y final, los seguidores del grupo de los “artesanistas” disfrutarían en los mismos terrenos, de una audición y un baile de sardanas.

⁶⁴ Gómez Inglada, Margarida. “*La politització del moviment associatiu al Prat de Llobregat: el trencament del Centre Artesà*”. Comunicacions del VI Congrés Internacional d’Història Local de Catalunya. L’Avenç, págs. 228-237. Inglada, al final del artículo concluye que “*La campaña autonomista del 1919, impulsada por los partidos catalanistas, a la que se añadieron los sindicatos, sirvió para evidenciar la crisis en Cataluña de los grupos monárquicos y las tensiones existentes entre los diferentes partidos y los sectores económicos que les daban soporte. La crisis del Centre Artesà del Prat de Llobregat es un buen ejemplo, a nivel local, de las tensiones políticas que se vivieron en Cataluña en demanda de una mas gran autonomia. Esta crisis, que provocó la creación de dos grupos antagónicos, no deja de ser, en el sí de una entidad, el reflejo directo de cómo se vivía la tensión política del momento en los ayuntamientos, acentuada por el hecho de que muchos regidores tenían una participación activa en los dos grupos resultantes, el Centre Artesà y el Centre Autonomista. (...) Con todo, las disputas entre los dirigentes de los dos grupos escondían, muy frecuentemente, antiguas disputas personales, a veces familiares, que llevaban los enfrentamientos dialécticos a la descalificación y al insulto más grotesco*” (Texto traducido al castellano del catalán).



En la “era” del futuro Centre Artesà, se seguirán celebrando festejos, como podemos constatar, gracias a otra de las anotaciones que señaló el Dr. Pujol Capsada en su dietario correspondiente al día 4 de mayo de 1919:

“Al Centre Autonomista ball amb el quintet i cal Esparter cine. A l’era ball a la tarde pel Centre Artesà”⁶⁵

El nuevo local, del “Centre Artesà”, se inauguraba durante la Fiesta Mayor de 1919, y entre otras actividades, principalmente teatro y baile, también se efectuarían sesiones de cine. Con este nuevo cinematógrafo, ya serían tres las salas donde se exhibirían películas de cine.



El nuevo edificio del “Centre Artesà”, aquí lo vemos con la terraza y el patio arbolado donde en la actualidad, todavía se siguen celebrando bailes para la Fiesta Mayor.

El “Centre Artesà” pasaría desde entonces a convertirse en el principal punto local de encuentros culturales, artísticos, literarios y de ocio en general. El 17 de marzo de 1920 por ejemplo, el pueblo de El Prat rindió un homenaje de reconocimiento al poeta y dramaturgo Àngel Guimerà que se celebró en este recinto. Al acto asistieron un gran número de personas, entre ellas las primeras autoridades del municipio junto con el alcalde Joan Rosell, y el capitán de los carabineros afincados en la costa pratense del Delta del Llobregat, el Sr. López de Haro.

Como curiosidad de esta época, cabe añadir, que el cuerpo de carabineros destacado en El Prat, cuya función principal consistía en la vigilancia de las costas para prevenir el contrabando⁶⁶, a menudo participaban de las actividades y acontecimientos que se sucedían en la localidad, entre ellas la asistencia a las sesiones de cine. Estos hombres, quienes se alojaban en las casetas de la playa junto a sus familias, estaban expuestos constantemente ante las epidemias. Por este motivo, fueron los primeros, junto a sus familias, en sufrir en propias carnes las graves repercusiones. Durante los últimos años de esta década un nuevo brote de paludismo atacaba las tierras del Delta; como consecuencia, de estos, muchos carabineros y sus mujeres e hijos enfermaron y algunos de ellos murieron. El Sr. Josep Ferret, en su libro *“Els carabiners de la platja del Prat”* nos explica que en marzo de 1920, la Inspección Provincial de Sanidad de Barcelona solicitaba un informe sobre el estado de mortalidad de los carabineros en los últimos años, al Inspector Municipal de Sanidad, cargo que por entonces sostenía su abuelo, el Dr. Josep Pujol. En respuesta a esta petición, el Dr.

⁶⁵ Ferret Pujol, Joan Lluís. O. c., pág. 100.

⁶⁶ Aunque eran muchas las ocasiones en las que extrapolaban su misión a otras tareas de ayuda humanitaria, sobre todo en los períodos de inundaciones.

Pujol informaba de que el número de bajas ocasionadas por los brotes palúdicos entre las fuerzas citadas, eran considerables, mostrando su preocupación⁶⁷. Como vemos, a finales de los años diez, y aun durante los primeros años de la siguiente década⁶⁸, los sucesos epidémicos acaecidos se encargarán de recordar a los ciudadanos pratenses, sobre todo a aquellos que viven próximos a los campos de cultivo de arroz, que El Prat seguía siendo el “pueblo de las fiebres”⁶⁹. A un tiempo que, la década se cerraba habiéndose finalmente acabado de completar la instalación de toda la red eléctrica del iluminado de las calles, inaugurada el 20 de julio de 1919; pero cuyo proceso debía de haberse terminado, según nos revela el Dr. Pujol, hacía ya al menos seis años (o. c., pág. 100).

IV.II. IV. El cine en El Prat durante los años veinte (1921-1930)

A lo largo de esta década se registró un elevado crecimiento demográfico pasando la población de 3513 habitantes a finales del año 1920 a 6511 habitantes al término de 1930. En los años veinte ya había tres locales que contaban con instalaciones para las proyecciones cinematográficas, aunque como veremos, no en los tres se seguirían dando sesiones de cine. A primeros del mes de febrero de 1920 se celebran mítines en el Centre Autonomista y en el Centre Artesà, aquí con la asistencia del Conde de Sta. Maria de Porres⁷⁰, de cara a preparar las elecciones municipales. Al día siguiente, el 8 de febrero, tiene lugar la jornada electoral, volviendo al ayuntamiento, aunque por un corto periodo de tiempo, el grupo político del “Partit Nou” (1920-1921).

⁶⁷ Según el informe del Dr. Pujol, las bajas fueron de 36 en 1916, 49 en 1917, 53 en 1918 y 21 en 1919. En él también se explicaba que “...el número de carabineros, cabos y sargentos que acostumbran a haber de guarnición entre los puestos Prat y Remolar oscila entre los veinticinco y treinta (25 y 39), que se revelan o substituyen con mucha frecuencia; que algunos, al enfermar de paludismo, son trasladados al Hospital o a otros puestos siendo substituidos por otros que, en otoño, principalmente, no tardan en enfermar. (...) que las esposas e hijos de los carabineros enferman de paludismo en la misma proporción; recordando que en octubre de 1918 después de la tremenda epidemia gripal, había entre las dos casetas, diez y seis mujeres y todas ellas estaban enfermas de paludismo”. Ferret Pujol, Josep. “El carrabiners de la platja del Prat”. Ediciones de El Prat de Llobregat, 2004, pág. 73. También recogido en la Ferret, Joan Lluís (hermano de Josep Ferret). O. c., pág. 47-48.

⁶⁸ Pues en otro informe, de 1923, desde la Comisión por la campaña antipalúdica se informaba que los enfermos de paludismo eran 39, carabineros 21, enfermos asistidos por los técnicos de la Comisión 35 y enfermos probables desconocidos 6, un total de 101. “Comparadas estas cifras con las de otros años, resalta claramente la persistencia y hasta el empeoramiento de la infección palúdica en las agrupaciones militares y la disminución remarcable en la población civil” (Traducido de su original en catalán, Ferret, Joan Lluís. O. c., pág. 50).

⁶⁹ Sin embargo, el Dr. Pujol una década más tarde, en uno de sus escritos, comentará que finalmente habrían conseguido acabar con las epidemias, debido entre otras causas, a las medidas correctivas realizadas, alcanzadas gracias a la insistencia y perseverancia de algunos, para evitar inundaciones, aguas estancadas... “No hace muchos años, daba miedo ir al Prat. El tifus, <<l’entero colitis>>, y las fiebres abundaban. Muchos de sus habitantes tenían la cara enfermiza, un amarillento de cera, la barriga hinchada. Si uno venía por necesidad al Prat, al ver las calles hechas unos lagos procuraban huir cuanto más rápido mejor. Hoy, es todo lo contrario. Tal vez sea la que tiene un coeficiente de mortalidad más bajo. Durante el año 1932 con una población real de 8000 almas ha habido solamente 78 defunciones contra 161 nacimientos...”. Pujol Capsada, Josep. “La Humanitat”, 13 de mayo de 1933 (trad. del catalán), texto que se recoge en Ferret, Joan Lluís. O. c., pág. 190 (se ha de decir que, inundaciones se vinieron sucediendo durante el resto del S. XX, aunque no con la misma frecuencia claro ni en las mismas condiciones, por lo que hasta no hace muchos años no parece que se hayan solucionado en gran medida estos problemas y podrían repetirse).

⁷⁰ Según se señala en el dietario del Dr. Pujol (Ferret, Joan Ll. O. c., pág. 102)

Durante esta época, se vendrán ofreciendo en la sala del Centre Autonomista numerosas obras de teatro y bailes. Según se indica en el dietario del Dr. Pujol, quien el 19 de marzo de 1921 dejaba escrito: “*al Centre fan “El barbero de Sevilla”, “La buena sombra” i “Ruido de campanas” por la compañía de Laureà Riba. Un ple*”; el día 27, “*sardanes a la plaça i ball al Centre per la cobla de Cassà de la Selva*”; el día 3 de abril “*Ball amb el quintet molt concorregut*”. Y al día siguiente nos descubre un film que se exhibiría en la sala Moderna:

“*al Centre Autonomista ball amb el quintet...A la nit a ca l’Esparter a veure cine <<Lucrecia Borgia>>*”,

que suponemos se debió corresponder con alguna de las dos últimas versiones realizadas, que eran italianas, durante los dos años anteriores. La lista de actos y espectáculos sigue con, el 16 de mayo, “*...Sardanas a la plaça... entrega del diploma de Soci d’honor a en Joan Rigall...en la sala del Centre. Totes les galeries plenes...Después un ballet a la plaça. Una gentada inmensa...Ball Robot. Ball de l’indiot, Ball de les gitanes. Al públic aqueix molt...*”; el 20 de junio “*...se torna a alçar el globos, amb quatre intrèpids tripulants. Molta gentada presenciant-ho*” (o. c., págs. 103-104) y un largo etc.

La gran oferta de ocio y espectáculos que durante los primeros años de esta década parece desatarse, habría tenido que ver, en gran medida, con una mayor demanda, puesto que el público potencial asistente a las fiestas, bailes, teatro y cine, había incrementado considerablemente.

Con el establecimiento, en la primavera del año 1921, en el aeródromo de la Volatería, situado en el termino municipal de El Prat, de la Escuela de Aeronáutica Naval que dependía del Ministerio de Marina, llegó una dotación de oficiales, pilotos, instructores y más de un centenar de marineros, la mayoría solteros. La implicación desde el ayuntamiento local en la organización de festejos en honor a estos hombres⁷¹ propició una sólida integración con la gente del pueblo quienes acudían a estas celebraciones con entusiasmo. Estos fueron, junto con los primeros inmigrantes que formarían parte de la plantilla de trabajadores en las fábricas de “La Papelera Española S.A.” y “La Seda de Barcelona S.A.”,⁷² que se instalaron en 1922 y 1928 respectivamente, una buena clientela de los cines pratenses.

En el nuevo “Teatre del Centre Artesà”, a primeros de año de 1921, sabemos que se proyectó una serie de películas de la famosa actriz italiana Francesca Bertini, de renombre internacional, quien había protagonizado, entre otros muchos, el film italiano “La dama de las Camelias” (1915). Su gran atractivo cautivador la llevó a convertirse en una “diva” de las pantallas de cine.

⁷¹ El día 17 de julio de 1926, por ejemplo, se celebró una de estas fiestas en la plaza con sardanas y baile orquestado que duró hasta las dos de la mañana con gran asistencia de público, “*molta concurrència*”; y el día anterior se celebró otra en el campo de la aviación con baile incluido y “*moltíssima gent del poble*” (Feret, J. Lluís, del dietario del Dr. Pujol, o. c., pág. 116-117).

⁷² “La Seda de Barcelona S.A.” ha estado funcionando hasta finales del año 2000, y “La Papelera Española S.A.” se cerró en el 2005. Parte de los terrenos que estas ocupaban u ocupan todavía, serán destinados a la nueva estación de tren que se está construyendo para poder dar acogida a la línea de alta velocidad, el AVE Madrid-Barcelona-Francia.



Según parece, la diva italiana sería muy esperada y un gran reclamo del público pratense; pues su película de series es anunciada hasta con varios meses de antelación a su exhibición, tal y como se recoge en el “*Butlletí de la Joventut L’Avenç*” del “Centre Artesà”:

“Cinema. Assabentem als aficionats al cinema, que a primers d’any es començarà a projectar la famosa <<Serie Bertini>>”.⁷³

En el mismo cinematógrafo, tuvo lugar una sesión extraordinaria de cine durante los días 26 y 27 de febrero del año 1921, donde se pudo visionar la película “*Madame Dubarry*”, una de las superproducciones del director alemán Lubisch realizada en 1919, quien en medio de la posguerra, no reparaba en gastos de vestuario y decorados. Su protagonista, la famosa actriz Pola Negri, que ya había trabajado con Lubisch en su anterior producción “*Carmen*”, encarnando a la gitana de Sevilla, por entonces cosechaba un gran éxito.



⁷³ “*Butlletí de la Joventut L’Avenç*”, número 13, agosto de 1920. Esta publicación nace desde la entidad del “Centre Artesà”. La otra publicación existente por estas fechas, sería “*El Resson*”, que nace desde la antigua entidad “Centre Autonomista”. En ambas, se evidencia la clara competencia y confrontación de los dos grupos asociados a cada centro.

En las mismas sesiones, también pudieron verse el primer y segundo capítulo de una nueva serie titulada “Por Amor”, interpretada por Perla Blanca, la principal estrella de la casa Pathé en América; una primigenia “heroína” que encabezaba las series de aventuras peligrosas.⁷⁴ Y para finalizar se proyectó una película cómica titulada “Blanco y Negro”.

⁷⁴ Según Gubern, Pearl White (Perla Blanca), quien anteriormente había trabajado de acróbata en un circo ecuestre, llegó “a convertirse en la primera heroína del cine” (Gubern, 1971, o. c., pág. 99) al protagonizar numerosos capítulos de seriales, sobre aventuras peligrosas, para la firma Pathé en América.

A mediados de los años diez, tenían gran éxito los seriales basados en “*extravagantes aventuras, tejidas de tramas infernales y persecuciones sin cuento a través de peligros inverosímiles, enfrentando a <<héroes>> y <<villanos>> de gran categoría, señalan el <<status nascens>> de una concepción cinematográfica radicalmente nueva. Y hasta de una concepción de la existencia; concepción deportiva de la vida, del culto al peligro, superado por la rapidez de los reflejos y la fortaleza de los puños. El Aquiles de los nuevos tiempos no empuña una lanza sino una pistola automática y, desafiando el peligro junto a una bella heroína, corretea sobre los tejados o bajo el pavimento de las grandes ciudades. Sus aventuras son un canto al moderno mundo de la mecánica y en ellas desempeñan un papel protagonista los automóviles, dirigibles, hidroaviones, ferrocarriles y máquinas diabólicas. Con su involuntaria poesía surrealista, los seriales que electrizan a las masas constituyen un inapreciable testimonio moral de una época y de una concepción del mundo. (...) Pero será un empleado de Pathé, Louis Gasnier, quien creará en América la obra cumbre del género con “Las peripecias de Paulina” (The perils of Paulina, 1914) y “Los misterios de Nueva York” (The exploits of Elaine, 1914-1915), en treinta y seis emocionantísimos episodios, protagonizadas ambas series por la famosísima Pearl White (Perla Blanca), rutilante estrella de archidinámica silueta, mezcla de trapecista y de amazona, que no teme lanzarse de un tren en marcha o balancearse sobre un profundo abismo*” (págs. 98-99).

Teatre del Centre Artesà

GRAN CINE

Extraordinàries i escollides sessions per a Dissapte i Diumenge
dies 26 i 27 de Febrer 1921

Grandiós Aconteixement
¡Exit sorollós! ¡Succés!

MADAME DUBARRY

la més gran manifestació de l'art cinematogràfic en els temps moderns.
Tot un poema d'art i d'història, de novel·la i de llegenda.

Sense igual presentació • Interpretació magistral de la gran actriu
alemana POLA NEGRI • 3.000 metres, 3000, aquesta sola pel·lícula

Començament de la sèrie més entretinguda de totes les americanes
fins avui presentades

POR AMOR

de la famosa marca PATHÉ, interpretada per la reputada i saludíssima

PERLA BLANCA

idol de tots els públics. D'aquesta única sèrie es projectaran els
episodis 1.º i 2.º

Acabarà la sessió amb la exhibició de la graciosíssima pel·lícula co-
mica, interpretada per el fabulós artista còmic • EL •

Blanco y Negro

PREUS

Preferencia, 30 céntims General, 25 céntims
Mitja entrada, 15 céntims

TOTHOM a veure a la PERLA BLANCA i la cinta
Madame Dubarry

Artesà i Nebrin, Barri de S. Vicens 8124

En otra sesión extraordinaria de cine anunciada para el sábado 10 y domingo 11 de noviembre del año 1923, se exhibieron también en el cinematógrafo del “Centre Artesà” la película americana “La manía de la velocidad” dirigida por Edgard Le Saint en 1919, en la que “se admira un interessant combat de boxe i unes emocionants carreres de automòvils interpretant el principal paper el més famós dels sportmants americans Tom Mix”, el mítico cowboy del cine mudo, quien también fue director y productor de numerosos westerns; la sexta parte de la grandiosa serie “La hija de Napoleón”, y la película cómica de Charles Chaplin, “Charlot en el balneario”, una producción de la Keystone del año 1917.

Centre Artesà

Grans i Extraordinaries Sessions

Programa Colossal

per a el dissabte 10 i diumenge 11 Novembre 1923

La sensacional película dramática en 4 parts 2000 metres



La Manía de la Velocidad

Abont si admira un interessant combat de boxe i unes emocionants carreres de automòvils interpretant el principal paper el més famós dels sportmants americans

Tom Mix

Estrena del 6º tomo de la grandiosa serie

La Hija de Napoleón

Algunes escenes:
La hija de la ajusticiada.

Depuets la mayor parte de los filadelfos, ejecutados varios de los más conspicuos, sujeto a observación en una casa de salud el general Malet, vigilado lastra por la policía y convertido en ayudante de campo del Emperador, Jaime Ferant, que era uno de sus más feroces enemigos como se recordará incluso intentó asesinar a Napoleón, nada resta ya de la temida organización revolucionaria que hacía temer por la seguridad del Imperio.

La Emperatriz, anegada en lágrimas y recordándole su inmenso amor se presta a la triste separación, que días después se formaliza solemnemente, pronunciando Napoleón el siguiente y breve discurso:

«Habiendo perdido la esperanza de tener hijos en mi primer matrimonio, me veo obligado a sacrificar mis más caros afectos, negociando con mis ministros la disolución de mi casamiento, recordando con la mayor emoción que mi muy amada esposa ha embellecido y colmado de venturas quince años de mi vida. Yo puse en sus sienes la diadema imperial, y siendo digna de conservarla, tendrá en lo sucesivo título y honores de Emperatriz».

Joséphine pudo apenas balbucear la siguiente respuesta:

«Consentimos en la separación y creemos, al hacerla, ofrecer a nuestro augusto esposo la prueba de amor más grande que mujer alguna dió jamás».

Per acabar será presentat el veritable CHARLES CHAPLIN en sa darrera producció en dos parts

CHARLOT

en el Balneario

Como dato curioso resaltamos que la radio debió llegar a El Prat sobre mediados de 1924, dado que el Dr. Pujol un 12 de agosto de ese año, nos dejaba escrito:

“Sento per primera vegada Ràdio-telefonía (amb auriculars al Cafè del Pont)” (o. c., pág. 112).

El 2 de junio de 1927, se proyectó en el cine del Centre Artesà el primer capítulo de otra película de series titulada “El secreto de la radio”, al mismo tiempo que se celebraba una audición de sardanas en los jardines de la estancia, tal y como podemos comprobar en el programa donde se anuncian dichas sesiones y que aquí presentamos.



En esta época, sabemos que los propietarios no gozaban de total libertad a la hora de escoger los films que se proyectarían en sus salas. Pues con el establecimiento de la dictadura del Primo de Rivera, desde septiembre de 1923, las represiones políticas, pero también sociales, de ocio y cultura, no tardarían mucho tiempo en hacerse notar.

Nos informa el Sr. Joan Lluís Ferret, que *“la implantación del nuevo régimen en el Prat, presentó una situación bastante insólita, la convergencia de una serie de factores de tipo económico y administrativo llevó a la alcaldía a un republicano catalanista de primera línea como era el médico Pujol”*, sobre quien recayó el cargo *“por poseer título académico”*, a tenor de lo dispuesto en el Real Decreto del 30 de septiembre (o. c., pág. 108-109). *“Los primeros ayuntamientos de la dictadura se constituyeron siguiendo criterios administrativos. Los siguientes ya lo harían por motivos políticos”*. Tan sólo unos seis meses más tarde, en abril de 1924 el alcalde y regidores abandonarían sus cargos siendo sustituidos por otro equipo nominado para constituir el nuevo ayuntamiento (o. c., pág. 110). El Dr. Pujol, en su dietario nos deja escrito, entre otras, algunas de las contenciones más significativas adoptadas en la localidad, como por ejemplo que el 8 de junio de 1924 *“l’Alcalde ha prohibit tocar sardanes a la Plaça. S’han tocat dins la sala del Centre Autonomista, per la cobla de Selva de Mar, La Selvatana. Ha agradat. Molt bon dia. Molts forasters”* (o. c., pág. 111); o que dos meses más tarde *“s’acorda dissoldre el Centre Autonomista per a no cumplir l’ordre de fer els estatuts en espanyol (o sigui en castellà)”* (pág. 112), aunque seguidamente crearían

otra sociedad igual a esta y de continuación bajo otro nombre: “*la societat recreativa Rubricatus*”⁷⁵; o que en abril de 1925 durante el baile de sardanas, en la plaza, detienen a unas chicas por llevar un lacito con las cuatro barras; al mes siguiente se retiran los rótulos de las calles y se ponen en castellano...⁷⁶ (pág. 115).

En cuanto al espectáculo cinematográfico, los miramientos de control y limitaciones impuestas por la dictadura, durante estos años, serían de gran consideración. Un ejemplo de que ello fue así, lo muestra un comunicado con el que nos encontramos, fechado el 16 de diciembre de 1924, emitido por la Delegación Gubernativa del Partido Judicial de San Feliu de Llobregat, y transmitido a el Alcalde de El Prat (entonces Baldiri Cases Company), por el Delegado Gobernativo de Hospitalet, Fernando Martín, donde “*Se anuncia la proyección en los cines de la película KOENIGSMARK en la que se hieren los sentimientos y ataca la dignidad de los naturales de un país amigo de España, por lo cual se servirá prohibir terminantemente dicha proyección, teniendo en cuenta que se exigirá la mas estrecha responsabilidad si se permitiera. Lo comunico a Vd para su conocimiento y mas exacto cumplimiento*”.⁷⁷ También nos encontramos con otro informe manuscrito con fecha del 4 de marzo, en el que por orden del Sr. Ministro de Gobernación, queda “*prohibida la representación de la película <<Los amores de un príncipe o el carroussel del amor>>, propiedad de la casa Americana Films*”.⁷⁸ Y en el mismo informe, con oficio del 8 de marzo, “*Por orden Ministro Gobernación ha sido autorizada película <<El azote de la Humanidad>>, divulgación científica con expresa condición no se exhiba ante mujeres ni niños*”. Aunque en este comunicado donde se ofician la censura total o parcial de las dos películas, no consta el año, suponemos que debieron de formularse entorno al mismo año 1924 en el que se ofició también la censura de la película Koenigsmark (1923, serie Radio Films),⁷⁹ ya que aunque la película de “El azote de la Humanidad” (La Universal)⁸⁰ es del

⁷⁵ Que fundan el 13 de Octubre de 1924 y abren con una fiesta inaugural el 07 de diciembre (en el “Centre Rubricatus”).

⁷⁶ Hay que tener en cuenta las numerosas autoridades de altos cargos y mandos superiores (militares, religiosos, delegados, gobernadores...) que pasaban por el centro de El Prat para visitar o acudir al campo de la aviación. Por lo que imaginamos que cualquier ley impuesta que saltara a la vista desde las calles había que acatarla de inmediato, ya que la localidad quedaba totalmente expuesta a dichas observaciones y al descubierto. Sin ir mas lejos, el 31 de mayo de 1925 el rey Alfonso XIII cruzaba por El Prat para acudir al campo de la aviación a recoger un mensaje que el rey de Italia le envía en un dirigible, según describe el Dr. Pujol: “*Dia esplèndid. Ha vingut el Rei. Millor dit a pasat pel Prat per anar a veure el camp d’aviació i rebre el missatge. Han anunciat que vindria amb un tren real i ha vingut amb auto. Encara l’esperen a l’Estació el Delegat amb les autoritats i bastant gent i el rei ja era al camp de l’Aeronàutica*” (o. c., pág. 116).

⁷⁷ AMEP. Ref. VI. 3.2. Apartado cine: 244-2.

⁷⁸ AMEP. Ref. citada, apartado cine.

⁷⁹ Koenigsmark está basada en la novela de Pierre Benoit y dirigida por Léonce Perret, protagonizada por Huguette Duflos, Jaque Catelain y George Vautier. La película fue posteriormente versionada.

⁸⁰ La película “El azote de la Humanidad” (The Heart of Humanity), dirigida por Hallan Holubar, es famosa por su escena en la que un oficial prusiano (Eric von Stroheim), en el intento de violar a una mujer francesa, coge al bebé que está llorando y lo lanza por la ventana. Por este motivo se debió prohibir la exhibición de la película ante mujeres y niños; sin embargo, no se censuró totalmente y se dejó visionar ante hombres. Durante la primera Guerra Mundial, La Universal inició una campaña que fomentaba el odio contra Alemania, realizando una serie de películas donde se ridiculizaba o se dejaba en mal lugar la conducta de los oficiales alemanes, y que se incluyeron en una tendencia que se le llamó “Hate the Hun”, dentro de la cual también esta película queda encasillada.

año 1918, esta se oficia en el mismo informe que la otra, “El carrusel de la vida/los amores de un príncipe”(La Universal)⁸¹ que es una realización del año 1922. Además, los motivos de su prohibición, vienen a ser muy similares, pues estos se deben a que no se dejaba en buen lugar al organismo militar del “país amigo”, es decir, de Alemania, con el que se procuraba seguir manteniendo buenas relaciones, sobre todo comerciales y culturales, a pesar de las tensiones existentes por entonces entre ambos países.

En cuanto a las películas que se exhibieron en la sala “Moderna” durante los años veinte, no hemos podido recuperar toda la filmografía proyectada por no darse en esos años aún una publicación de prensa continuada. Según el dirigente sindicalista de “La Papelera Española S.A.” Demetrio Beriain Azqueta, que llegó a El Prat en el 1925, exponía en su publicación “*Prat de Llobregat, Ayer: Un pueblo sin Estado*” que como diversión “*Teníamos el Cine, sala modesta pero cómoda, en la que su dueño, el Espartero, tenía como principio proyectar películas de buena calidad*”;⁸² se refería a Pau Vallhonrat Vallhonrat, hijo del fundador del primer cine de El Prat, conocido por l’Esparter. Lo que sí sabemos es que algunas de las películas proyectadas fueron escogidas en su mayoría de entre las ofertadas por casas americanas, ya que se ha encontrado entre algunos documentos que pertenecieron al Sr. Pau Vallhonrat y que forman parte del archivo personal de la familia, al cual pude tener acceso, dos catálogos de la temporada 27-28, uno de la casa Paramount films y otro de La Universal.

Con respecto al de la casa Paramount, sus representantes Adolph Zukor y Jesse L. Lasky nos presentan una serie de producciones encasilladas en su mayoría dentro del género de la comedia amorosa, protagonizadas por grandes estrellas. Entre ellas resaltaremos al dandy por excelencia, Adolph Menjou en “Vestido de etiqueta”, “¿Rubia o morena?”, “Afortunado en amores” o en “Perdida y Ganada” junto a Greta Nissen; el enamorado Florence Vidor en la exótica película “Ballet ruso”, “El miedo a amar”, “El aguila del mar” o “El pecado de moda”; Gilda Gray en “Cabaret” o en el paraíso salvaje y tropical de “Aloma del mar”; La bella Bebe Daniels, máximo exponente de la “era del jazz”,⁸³ en “Un beso en un taxi”,

⁸¹ “El carrusel de la vida o Los amores de un Príncipe”, narra las aventuras amorosas de un oficial del ejército austro-húngaro, a pesar de estar casado con la hija de un ministro, hasta que la guerra interrumpe sus devaneos. Eric von Stroheim, inició el rodaje de la película, pero el productor Irving Thalberg de la Universal, debido a los derroches presupuestarios de Stroheim y a las desavenencias de un guión demasiado extravagante para él, lo acabó sustituyendo por Rupert Julian, quien continuó con la dirección de la película. No obstante, el film no deja de reflejar la peculiar y excéntrica personalidad de Stroheim.

Román Gubern nos comenta que “*Stroheim comenzó a destacar como actor al que la dureza de sus rasgos físicos le encasilló en papeles de personajes crueles, con frecuencia como oficial alemán, etiquetado con el slogan <<el hombre que a usted le gusta odiar>> y con terribles leyendas tejidas en torno a su figura, como la de que bebía una taza de sangre para desayunar. Pero las aspiraciones de Stroheim apuntaban mucho más alto y en 1918 convenció a Carl Laemmle, emigrante centroeuropeo como él, para que le diese la oportunidad de dirigir Blind husbands, que prefigura ya muchos aspectos de su gran obra posterior*” (Gubern, 1971, o. c., págs. 324-325), como “Esposas frívolas” (Foolish wives, 1921), “Los amores de un príncipe o el carrusel de la vida” (Ferry-go-round, 1922), película de la cual, como hemos dicho resultó despedido, o al año siguiente, “Avaricia” (Greed, 1923), película con la que reinicia su carrera en la Metro.

⁸² Demetrio Beriain, fue uno de los principales líderes sindicales de la CNT en el Prat y en los comienzos de la guerra civil presidió el Comité Local de Milicias Antifascistas. “*Prat de Llobregat ayer: Un pueblo sin estado*”, editado por el Ayuntamiento de El Prat de Llobretat, (sin fecha de publicación, probablemente en 1981) pág. 23.

⁸³ “<<La era del jazz>> hizo brotar en la pantalla gran número de muchachas desenvueltas, que eran reflejo sublimado y sofisticado de la incorporación de la mujer a la vida laboral americana desde la primera guerra mundial” Clara Bow o Colleen Moore fueron algunas de ellas (Gubern, Román.1971, o. c., pág. 292).

“Perdida en París”, “Los millones de Paulina”, “La colegiala altiva”, “La manicura” o en “La señorita Barba Azul” junto a Raymond Griffith; Gloria Swanson en “La esclava del pasado”, “Lindos modales” o “Su primer amor”; la famosa estrella del drama amoroso Pola Negri, en “El Hotel Imperial”, “La frivolidad de una dama”, “Lirio en el polvo” o en “Las eternas pasiones”; a Richard Dix en “¡Casémosnos!”, “El knockout” o en “El campeón del amor”; Ricardo Cortez en “New York” y “En nombre del amor”; un jovencísimo Gary Cooper, estrenándose como galán en “Camino de Arizona” o “Hijos del divorcio” junto a Clara Bow y Esther Ralston; destacamos también que en el catálogo se incluyen algunas películas del célebre cómico Harold Lloyd y que la Paramount distribuiría, como son “¡Ay, mi madre!, ¡Venga alegría!, “El estudiante novato”; algunos otros films sobre el Oeste como “El río del Olvido”, “Amor en el Oeste” y “El jinete misterioso” dirigidos por John Waters, con guiones adaptados a partir de novelas de aventuras de Zane Grey y protagonizadas por el actor Jack Holt; y al margen de algunas otras películas de más sobre lo mismo o alguna que otra excepcional de índole documental, como puede ser “Baktiari” que narra el éxodo de las tribus persas. De todo el catálogo, suponemos que el film más esperado y reclamado sería “Sangre y Arena” protagonizado por Rodolfo Valentino junto a Nita Naldi y Lila Lee, inspirada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez. Película esta que presentada en un contexto internacional, queda enmarcada dentro del gusto por plasmar lo exótico, que en nuestro caso es “lo tópico español”, y que venía precedido por el consabido éxito de las primeras cintas Lumière sobre “las corridas de toros”, aquí sumado al éxito cosechado por el padre del “latin lover”, Rodolfo Valentino encarnado ahora en el torero, centro de atracción del espectáculo y del amor al mismo tiempo.

El catálogo de la Universal define una estrategia muy diferente en la manera de publicitarse a la que se utiliza en el catálogo de la Paramount. Mientras este recurre a la exaltación de sus estrellas de élite y a las cuales podemos ver fotografiadas en la revista, síntoma evidente del “Star System”⁸⁴ que aquí puede verse en pleno apogeo, la Universal utiliza la estrategia de dar confianza a través de la personalidad y la palabra de la persona que está al mando de la firma, quien habla directamente al cliente, al exhibidor quien habrá de encargar sus cintas; la fotografía de Carlos Laemmle y su firma manuscrita en la portada, así lo indican. En el catálogo de la Universal no encontramos a penas fotografías, las películas ofertadas son representadas mediante dibujos. Prácticamente todas ellas son realizaciones cinematográficas que han sido adaptadas a partir de novelas, cuentos, ilustraciones cómicas de los diarios, operetas y teatros, de probado éxito mundial y cuyos derechos han sido adquiridos para ser llevadas a la pantalla. Laemmle resalta precisamente el apoyarse en un buen guión adaptado para dar prestigio a su compañía, estrategia que los hermanos Lafitte introdujeron en Francia,

⁸⁴ “Sobre los orígenes del Star-System americano, empero, son bastante complejos. La técnica del primer plano había permitido a la Vitagraph difundir y popularizar los rostros de sus actores. Un referéndum de 1911 para designar al intérprete más popular del país colocó a Florence Turner, estrella de la casa, como reina de los públicos. Por aquel entonces las cosas no estaban tan bien organizadas como ahora y el único índice de popularidad de un actor o actriz era la recaudación de la taquilla. El expresivo lenguaje de la taquilla (box-office) advirtió a los productores de que existían intérpretes de una <<rentabilidad>> superior a la de otros. Así surgió la noción de <<Money Making Star>> (actor fabricante de dinero) y los productores comenzaron a preocuparse seriamente de la elección y <<lanzamiento>> de sus estrellas. (...) Una estrella vale más que un director, un guionista o un productor. Por consiguiente el cine se hará para y por las estrellas y las películas se lanzarán apoyadas en sus nombres, su rostro, su sonrisa o sus piernas. Y las estrellas, claro, ponen condiciones”. Según Gubern, Mary Pickford “fue la primera piedra sobre la que se asentó el colosal edificio del Star-System americano”. Y Adolph Zukor “fue uno de los pilares de la <<política de estrellas>>” (Gubern, Román. 1971, o. c., págs. 156-157). En el catálogo Paramount de la temporada 27-28, queda clara constancia de que las pautas del “Star-System” son aplicadas.

con el denominado “film d’art”,⁸⁵ y que el mismo Méliès, había utilizado puntualmente, recurriendo a textos literarios conocidos para servirse de inspiración en sus producciones. Películas como “Ella y el Honor” y “La última jugada” han sido triunfos teatrales en Broadway; “El hombre que ríe” es una adaptación de la novela de Victor Hugo; “El alma del Mississippi” o “La cabaña del tío Tom” surgen de las novelas de Harry Pollard; las series cómicas “No hay que ser menos” o “Tito y Ruben se confunden”, pertenecientes a la casa “Stern Brothers”, afiliada a la Universal, son algunas de las historietas cómicas de la nueva temporada, salidas de la pluma de “los mejores ilustradores caricaturistas de los diarios norteamericanos”, como son Rube Goldberg o Pop Momand. Otras muchas series de géneros variados, son ofertadas en este catálogo, como por ejemplo los diez cuentos creados a medida para el artista Charles Puffy,⁸⁶ por el humorista de “*The Saturday Evening Post*”, Octavus Roy Cohen; la serie de cinco películas de la colección “sensacional” dedicadas a la aviación, con Al Wilson, “*El hombre sin miedo*” en “*películas emocionales con soberbios argumentos y riqueza de aparatos*”. La serie de películas cortas dedicadas a “La familia Gump”, inspiradas en las historietas del caricaturista Sydney Smith; la serie de películas cortas “Estudiantiles” protagonizada por el joven Jorge Lewis, bajo la dirección de Nat Ross; las comedias y travesuras de la serie “El primer Bebé”, Snookums, personaje creado por el caricaturista McManus; grandiosas series de intriga, romances y acción, como “La saeta Roja”, “El caballero misterioso” con William Desmond, “El rastro del tigre”, “El sabueso de Londres”, “La isla de los duendes”.., casi todas ellas son también adaptaciones de novelas y cuentos.

También se presentan colecciones de películas de largometrajes, de varios géneros, como son las protagonizadas por el actor cómico Reginald Denny, dirigidas por William A. Setter y Fred Newmayer (el director de Harold Lloyd), “Una noche serrana”, “El colmo de la

⁸⁵ El “film d’art” surge como remedio a la primera gran crisis por la que atravesó el cine francés, hacia 1907, debido sobre todo a que “*el público se estaba cansando de aquel juguete óptico que ofrecía siempre los mismos asuntos, idénticos melodramas o payasadas, incapaz de una evolución madura, de un progreso dramático. (...) Para salvar aquella situación, los hermanos Lafitte, banqueros franceses, fundaron en 1908 la sociedad productora <<Film d’art>>, poniendo a su cabeza a dos prohombres del teatro francés: Charles Le Bargy y André Calmette. Pensaron los Lafitte que si el cine atravesaba una crisis de argumentos, ésta podía salvarse recurriendo a los grandes temas del teatro clásico o haciendo que los escritores famosos creasen argumentos para el cine. Al mismo tiempo utilizarían a los grandes actores de la <<Comédie Française>> para prestigiar y enaltecer aquel espectáculo populachero*” (Gubern, 1971. O. c., pág. 85).

⁸⁶ El cómico Puffy aparece anunciado en el catálogo como el “*admirable artista gordo, sin duda el más artista y gracioso en su tipo desde los tiempos del célebre Fatty Arbuckle*” (Universal, temporada 1927-28). No sabemos si era muy buena publicidad compararle con Fatty, pues este otro había sido el primero de los artistas de Hollywood que se vería envuelto en un escándalo público, acusado de asesinato. Nos cuenta Gubern que “*la catástrofe de la primera guerra mundial, con la consiguiente paralización de la producción europea, permitió a la industria americana ascender en flecha, hasta situarse como la tercera del país, después de las de automóviles y de conservas. (...) Las acciones de algunas compañías importantes, como Pathé y Fox, comenzaron a cotizarse en la bolsa. Se produjo una lucha feroz, de altos vuelos, por el control financiero de Hollywood. Es el período conocido por el expresivo <<Company eat Company>> (...) El nacimiento del Hollywood opulento estuvo acompañado de escándalos en cadena. El primero de ellos fue el asesinato de la actriz Virginia Rappe, muerta a causa de una herida en el bajo vientre durante una orgía en un hotel de San Francisco. Se acusó al cómico Roscoe Arbuckle <<Fatty>>, pero aunque fue absuelto en el proceso, las puertas de los estudios se le cerraron y murió en la ruina y olvidado de todos. (...) Luego siguieron el turbio asesinato, jamás aclarado, del realizador William Desmond Taylor (1922), la muerte de Wallace Reid (1923) y de Barbara La Marr (1926) intoxicados por las drogas, el asesinato de Thomas H. Ince (1924) y un sinnúmero de escándalos de alcoba, de todos los imaginables, que movilizaron a las fuerzas vivas del puritanismo militante para el asalto y destrucción de aquella nueva Babilonia, convertida en capital del pecado...*” (Gubern, Román. 1971, o. c., pág. 287).

velocidad”, “Mas difícil todavía” y “Buenos días señor juez”; la colección de películas caballerescas y de vaqueros del Oeste, con Hoot Gibson, Ted Wells o Fred Humes como jinetes protagonistas.

En este catálogo tampoco faltan las películas dirigidas a un público potencialmente femenino, donde se resalta sobre todo a la actriz Laura La Plante en “Medias de seda”, “Gracias por el paseo”, “Novios de repuesto” o en la tragicomedia “El legado tenebroso”, esta última anunciada como obra maestra del director Paul Leni, quien también dirigirá otras películas de la Universal, como son “El loro chino” o “Os conozco, mujeres” protagonizada por Ivan Mosjoukine y Lya de Putty, inspirada en la opereta de Norris Gest, “La campesina”.

Hemos realizado un pequeño escrutinio sobre los actores y actrices, las películas y los seriales, etc., que se ofertaban en el temporada del 27-28 de los dos catálogos que estuvieron en posesión del Sr. Vallhonrrat, y de entre los cuales damos por casi seguro que extrajo la oferta de programación para el siguiente año en la sala “Moderna”. Es muy posible que durante esa temporada, se exhibiesen algunas de las series de la Universal, ya que tal y como recuerda el pratense Antón Ráfols:

“Hacían muchas películas de indios y soldados haciéndose la guerra. (...)Caían muchos muertos, pero de caballos nunca se moría ninguno. Una de las series que me tenía mas intrigado, me parece que tenía por título <<El Guerrero del Antifaz>>. El <<chico>> llevaba siempre una careta y cuando se la iba a quitar, se acababa la película.”⁸⁷

Además de las películas de largometraje del Oeste, que debieron ser algunas de las que se recogen en los catálogos, suponemos que la serie a la que se refiere, es alguna de las protagonizadas por William Desmond, de la Universal y que se titulan “El jinete misterioso”, “La vuelta del jinete misterioso” o “El caballero misterio”. El título “El caballero del antifaz” es una realización italiana de Alessandro Blasetti, muy posterior, del año 1940, y el título “El Guerrero del Antifaz”, se corresponde con el personaje dibujado y creado para una serie de aventuras en 1943, por el español Manuel Gago. Es muy posible que para referirse a “El jinete misterioso”, Antón Ráfols se confundiera de título, ya que dice que no lo recuerda muy bien.

Cabe recordar, que por estas fechas el Sr. Pere Batllori Mata, operador de la sala “Moderna”, ya debía llevar, quizás, algunos años al mando de la cabina de proyección. Batllori, el trabajador incansable, combinaría esta profesión de fin de semana, con otras profesiones, principalmente la de albañil, que ejercitaría durante el resto de la semana. Al final de este apartado, volveremos a hablar del Sr. Batllori. Por otra parte, el reconocido historiador local Dr. Jaume Codina Vilà, nos ha informado de que el “maquinista” operador, del cine “Artesano” era ya por esta época el Sr. Francesc Amigó i Ginabreda.

A principios del año 1928, en el ayuntamiento de El Prat se recibió un comunicado procedente del “Comité Paritario Interlocal de Espectáculos Públicos de Cataluña”, en el que se solicitaba para *“la confección de la estadística de todos los locales para espectáculos (funcionen o no) existentes en esta región,...una Relación de todos los locales existentes en su localidad, con el nombre de su propietario y arrendatario o subarrendatario de los mismos, expresando la clase de espectáculos que en ellos se dan y los días que funcionan.*

⁸⁷ Antón Rafols i Nadal, art. c. (Fragmento traducido del catalán).

Dicha Relación debe comprender cines, teatros, campos de foot-ball, salas de baile, cafés conciertos, y, en general, todo cuanto integra el espectáculo público".⁸⁸ El 27 de febrero la alcaldía de El Prat (que por entonces el alcalde era Albert Feu Guilera), respondía con el siguiente informe:

"Con referencia a la comunicación de esa Presidencia, de fecha 18 de los corrientes, cúmpleme participar a V. que los locales de espectáculos actualmente existentes en este término municipal, son los siguientes:

<<Sociedad Centro Artesano>>.- Angel Guimerá nº 35.- Presidente D, Esteban Forgas Codina.

<<Sala La Moderna>>.-Plaza de la Constitución, nº 5.- Propietaria Sr^a. Viuda de Pablo Vallhonrat.

<<Café del Centro>>.- Plaza de la Constitución, nº 8.- Propietario D. Pablo Vilá Espinós.- Arrendatario D. Casimiro Roig Ribas.

Actualmente se dan funciones de cinematógrafo en las dos primeras y teatrales en el último, siendo variable la periodicidad de su actuación en todas, según se desprende de los partes de alta presentados en esta Alcaldía, a los efectos contributivos".⁸⁹

De aquí deducimos que, en el local (sala d'en Bou) del "Centre Autonomista" situado en el salón del "Café del Centro", se habrían dejado de hacer proyecciones cinematográficas, o bien no debieron tener la continuidad que en un principio se pensaba, debido seguramente a la competencia creada a partir sobre todo de la división de la sociedad y la creación del nuevo edificio del "Centre Artesà", en el cual el cine se ofrecería de forma estable de la misma manera que en la sala "Moderna". El "Centre Autonomista" (Rubricatus), acabaría especializándose pues, durante los años 20, en las representaciones teatrales (sin descartar que puntualmente pudiera haberse ofertado alguna que otra sesión especial de cine, aunque no tenemos constancia de ello; y por otro lado tampoco, por cuestiones legales, habrían sido declaradas en este comunicado). No obstante, sabemos, por el dietario del Dr. Pujol, que durante esta década, se vinieron efectuando también, y en numerosas ocasiones o de forma más o menos continuada, además de obras teatrales, bailes orquestados por la noche y bailes de sardanas, actividad, por cierto, que no consta en el informe presentado por la alcaldía. Y efectivamente, dicho informe no debió resultar en absoluto satisfactorio para el "Comité Paritario Interlocal", puesto que el 3 de marzo volvían a insistir alegando que:

"Su atento oficio nº 894 de fecha 27 de febrero ppdo., omite indicar la clase de espectáculo que se celebra en los locales que relaciona y como este es uno de los detalles que más precisa este Comité, es por lo que le ruego muy encarecidamente, que a la mayor brevedad posible, se sirva consignarlos de una manera incontrovertible".⁹⁰

Al parecer, desde el ayuntamiento de El Prat, no se obtuvo más respuestas, lo cual daría lugar a que el Comité citado, formulara un nuevo comunicado fechado en 4 de abril, en el que se alertaba de las posibles acciones legales que podrían llevarse a trámite:

⁸⁸ AMEP. Ref. 3.3. Año: 1923-1943. Apartado teatro y espectáculos: 244-3.

⁸⁹ AMEP. Ref. VI. 3.3. Apartado teatro y espectáculos.

⁹⁰ AMEP. Ref. citada, teatro y espectáculos.

*“Habiendo dejado de darse por esa Alcaldía de su presidencia, el oportuno cumplimiento a nuestro anterior escrito de fecha 18 de Febrero ppdo. En el que se le solicitaba una relación de los locales existentes en esa localidad para espectáculos funcionasen o no, con denominación de sus propietarios y arrendatarios o sub-arrendatarios, así como la clase de espectáculos que en los mismos se celebraran y los días que funcionaran, nos permitimos dirigirle la presente significándole la alta conveniencia de que en el plazo máximo de ocho días, se digne dar el cumplimiento interesado en nuestro precitado escrito previniéndole, que de no verificarlo, este Comité dará por cumplida su misión en el asunto por el que se interesaba la referida relación, a tenor de las disposiciones legales que regulan la organización y funcionamiento de los Comités Paritarios, correspondiendo a esa Alcaldía cuantas responsabilidades pudieran derivarse del incumplimiento de tal diligencia en virtud de aquellas disposiciones”.*⁹¹

Es una lástima que no se haya encontrado una copia o constancia del informe definitivo que la alcaldía de la localidad pratense enviaría de nuevo supuestamente al citado Comité, ya que tampoco se ha encontrado ninguna denuncia por parte de este que muestre que finalmente se produjese tal desobediencia administrativa.

Ello muestra que el mismo ayuntamiento pudiera tener dificultades a la hora de definir qué tipos de espectáculos y con qué frecuencia se venían ofreciendo en los distintos locales de El Prat, lo cual era lógico, puesto que ninguno de ellos se limitaba únicamente a un solo tipo de espectáculo, como por ejemplo sabemos que “Bailes” se venían celebrando en las tres salas, y sin embargo en el informe enviado por el ayuntamiento no se menciona. Es evidente que lo declarado no debía corresponderse, más que parcialmente, con la realidad, pero que a efectos de impuestos, el Comité venía exigiendo de alguna manera que esta definición se produjese, con objeto de regular la debida recaudación de los mismos, y por tanto se forzaba así también a que se diera una mayor especialización en el tipo de espectáculos ofertados para cada local. Ello, junto a las malas condiciones del primitivo local de “cal Esparter”, pudieron ser algunas de las causas que ayudara a que la familia Vallhonrat tomara la inminente decisión de convertir la sala “Moderna” en un cine.

A finales del año 1929, Pau Vallhonrat decidió reformar y ampliar el local, derribando el Salón Café, para ampliar la sala y dedicarla exclusivamente a las proyecciones de cine. El 11 de noviembre de 1929, el ayuntamiento respondía a la solicitud de permiso de la Sra. Amàlia Vallhonrat autorizando *“...las obras de ampliación y reforma de un inmueble destinado a cinematógrafo y viviendas en la Plaza de la Constitución esquina Eusebio Soler”*.⁹² El arquitecto municipal Emili Gutierrez, fue el encargado de llevar a cabo el proyecto. Durante un año, se suspenderían las actuaciones en la sala “Moderna”.

IV. II. V. El cine en El Prat durante la República (1931-1936)

Hacia mediados de 1931, muy probablemente (en el programa de anuncio que presentamos no se indica el año), se proyectarían las primeras películas habladas en el cinematógrafo del “Centre Artesà”, que vinieron anunciadas como *“Cinefon, películas habladas del Dr. Lee de Forest”* en un programa especial para el fin de semana. Siguiendo al programa, a parte de

⁹¹ AMEP. Ref. citada, apartado teatro y espectáculos.

⁹² AMEP. Ref. citada, apartado cine.

exhibirse un gran número de variedades musicales, del cual las cantantes Elvira de Amaya y Conchita Piquer formaron parte, también se exhibirían las películas americanas “El río en llamas” con Mary Carr y Malcom Mc. Gregor, “Música Celestial” con Laura La Plante y una película cómica sin determinar. En el mismo programa, se anunciaban también otras películas habladas para el siguiente fin de semana, “Llamas de juventud” con Billie Dowe y Larry Kent, “Miss Desden” con Loretta Young, Estelle Taylor y Antonio Moreno, “El gran combate” con Colleen Moore y Gary Cooper, entre otros números musicales que abordaban una gran variedad de estilos, como son una “Jota”, un “Fado”, “Un excéntrico musical”, “Fragmentos de ópera”...

CINE CENTRE ARTESÀ

PRAT DE LLOBREGAT

Unicas funciones con la presentación de la maravilla del siglo

CINEFON

Películas habladas y cantadas, para el próximo Sábado día 19 noche y Domingo 20 tarde

PROGRAMA

EL RIO EN LLAMAS

por Mary Carr y Malcon Mc. Gregor

MUSICA CELESTIAL

por LAURA LA PLANTE

y una Cómica de dos partes

PRESENTACION del maravilloso invento debido al sabio norteamericano Dr. LEE DE FOREST

CINEFON

PELICULAS HABLADAS

El nombre del Dr. LEE DE FOREST perdurará unido al de los grandes genios, pues debido a su talento y perseverancia, ha logrado resolver un imposible o sea

Hacer hablar al Arte Mudo

No se trata de una combinación entre un simple gramófono y la película; sino que gracias al invento de este sabio, consistente en una lámpara especial que transforma las ondas sonoras en luminicas, se han podido fotografiar los sonidos al tiempo de ser tomada la cinta y precisamente en una misma película, la cual, al ser proyectada, reproduce fielmente en la pantalla los movimientos íntimamente ligados a las palabras, ruidos o música, según el asunto de que se trate. En cada sesión se presentarán variados números del CINEFON, entre los que figuran deliciosos couplets de la eminente artista Elvira de Amaya y la notable Conchita Piquer, Una visita a la granja, Discurso, Jota, Fado, Farruca torera, Fragmentos de ópera, Danzas, Un excéntrico musical, etc., etc.

La Empresa, para presentar tan extraordinario espectáculo no ha reparado en los gastos apesar de ser muy elevados, solo y exclusivamente para complacer al público.

PROXIMAMENTE:

Llamas de Juventud por Billie Dova y Larry Kent.

MISS DESDEN por Estelle Taylor y Antonio Moreno.

El Gran Combate por Coolen Moore.

Imp. Lli. Sabadell y C^{ta}, S. en C., Claria, 24 - Barcelona

Con el cine sonoro, el género de la comedia musical, lograría durante los próximos años imponerse como uno de los preferidos por las productoras y por el público. Obviamente ello supondría la renovación de una gran parte de los artistas que tuvieron su éxito durante el período de cine mudo y que ahora tendrían que competir con la irrupción de nuevas estrellas de la música y la danza, para algunas de las cuales, comenzaría aquí su carrera al estrellato. Este fenómeno, la predilección popular por la comedia musical, de algún modo, antes de la llegada del cine sonoro, ya se venía anunciando por la gran cantidad de espectáculos dedicados al baile, que acogían a un amplio abanico de disciplinas y estilos, y que durante la década anterior ocupaban la mayor parte de la parrilla de programación en las fiestas mayores de los pueblos.



En este programa de la Festa Major del año 1918, se puede observar la predilección por el baile, dado el amplio abanico de estilos que se solían ofertar, lo que pone de relieve que con la llegada del sonido, el éxito de las comedias musicales, de algún modo estaba anunciado.

A principios del año 1931, el “Cine Moderno”, como desde entonces pasó a llamarse, ya se había inaugurado. El nuevo edificio, de estilo modernista, tenía una capacidad de 860 asientos, distribuidos en 560 en la platea, y en cada una de sus dos plantas, 25 palcos de 6 asientos en cada uno. Aunque el local pasó a convertirse en el único dedicado

exclusivamente al cine, sin embargo en los días de Fiesta Mayor, se seguirían celebrando bailes.

Conocemos, gracias al diario del Dr. Pujol, que el 17 de enero, ya hubo “*cine a cal Esparter*” (o. c., pág. 120). De la misma fuente, sabemos que el 22 de febrero, cuando todavía faltaba algo menos de dos meses para que se proclamase la 2ª República, se había exhibido en el “cine Moderno” una película que en Alemania acabaría censurándose, y que para muchos, ha sido considerada como el mejor drama antibélico de la historia. Se trata de “*Rest de nou a l'Oest*” (“Sin novedad en el frente”/ “*All quiet on the Western front*” 1930); un film de la Universal, basado en la novela pacifista del alemán Erich María Remarque, realizado por Lewis Milestone, que en 1931 se llevaría el Oscar a la mejor dirección y a la mejor película⁹³. Sin duda debió ser un film muy esperado, pues el Dr. Pujol nos dejó la cita en su diario:

“*A cal Esparter i Cine Modern, la famosa pel·lícula <<Rest de nou a l'Oest>>*”.⁹⁴ Ese mismo día, también nos dejaba anotado que se había celebrado una fiesta de la aviación: “*Al camp de l'aeroport gran festa d'aviació. Gran concurrència d'autos*”.

El 14 de abril de 1931, el Dr. Pujol, ya como primer alcalde de la 2ª República de El Prat de Llobregat, escribía:

“*Proclamació a Barcelona de la República Catalana a dos quarts de dues. ¡Visca la República! Jo la vaig proclamar al Prat a les 5 de la tarda*”⁹⁵.

El propietario del Cine Moderno, Pau Vallhonrrat, se encontraba entre los firmantes que constituyeron la Junta Revolucionaria que acordaron secundar el movimiento revolucionario iniciado en Barcelona por Francesc Macià.

Por otro lado, durante esta época, la administración gubernativa de Cataluña se esforzaba en poner orden en relación a los locales destinados al cinematógrafo, los cuales, muchos de ellos todavía seguían alternando con este, otros espectáculos de variedades o bailes. En octubre de 1933, el “Conseller de Cultura” del Govern de la Generalitat de Catalunya, solicitaba a la Alcaldía, para su inventario, que:

“*Por tal de poder elaborar una estadística de los locales destinados a Cines existentes en Cataluña, os agradecería que quisierais devolverme, cuanto antes mejor, debidamente complementados (uno para cada local), las hojas adjuntas del Comitè de Cinema de la Generalitat*”.⁹⁶

⁹³ Según explica Román Gubern, la película de Lewis Milestone suscitó mucha polémica entre los alemanes en el momento de su aparición, pues “*al ser presentada en Berlín promovió manifestaciones de protesta, que degeneraron en choques entre los nazis, que pedían su prohibición, y los comunistas, que la defendían. Finalmente, su exhibición fue prohibida en Alemania*” (Gubern, 1971.V. I., o. c., pág. 348).

⁹⁴ Del diario del Dr. Pujol (Ferret Joan Lluís, o. c., pág. 121).

⁹⁵ “*Josep Pujol fue alcalde desde el abril de 1931 hasta agosto del mismo año, en que dimitió a favor del primer teniente de alcalde, Jaime Sallés. Se intercambiaron los cargos*” (Ferret, Joan Lluís. O. c., pág. 122).

⁹⁶ AMEP. Ref. VI. 3.2. Apartado cine: 244-2.

Solamente se ha encontrado una copia del cuestionario que rellenaría Pau Vallhonrrat. En él se indica que el “Cine Modern” es propiedad de Pau Vallhonrrat, que el local está destinado únicamente a cine, que funcionaba todos los domingos con dos sesiones, que su estado es de buenas condiciones, que tiene un aparato sonoro con proyección simple, que el edificio posee cinco puertas de emergencia, que los altavoces y la pantalla no están aislados del edificio y que la pantalla no es de un material “*ininflamable*”.

Pero el “Comitè de Cinema” (creado a finales de 1932) de la Generalitat republicana, no sólo estaría interesado en realizar un inventario de los cines que funcionaban en Cataluña, sino que también, llevó a cabo un sondeo sobre la posibilidad de introducir el cine en los centros educativos como materia de soporte, tal y como muestra la encuesta dirigida a las “Escoles de Catalunya” que se adjuntaba junto con la misma solicitud que el “Conseller de Cultura” emitía al ayuntamiento, y en la que la pregunta: “*¿Interesaría el cine en la Escuela?*” así lo evidencia⁹⁷. Hecho este relevante, por tratarse de una fecha muy temprana que pone de manifiesto la gran envergadura con la que se procuró impulsar el séptimo arte introduciéndolo en todas las escuelas catalanas; supone un prematuro esfuerzo por modernizar el sistema pedagógico adaptándolo a un modelo de enseñanza acorde con las posibilidades tecnológicas que este medio, recientemente “audiovisual”, podía aportar.

El cine era ya un reclamo desde cualquier ámbito social, por entonces ya era conocido su gran poder influyente sobre las masas, y ello lo había convertido en un instrumento muy atractivo a tener en cuenta desde los organismos dirigentes y coeducativos, y donde como no, la iglesia no iba a ser menos. Pues como dato anecdótico, hubo un tiempo, por los años 30, en el que cohabitaron en El Prat, cuatro espacios acondicionados para la proyección de películas (aunque no en todos se exhibiera cine), uno más sumado a los tres anteriores. Este se encontraba en un local dentro del recinto parroquial, y era utilizado como sala de actos también “multimedia”, donde se exhibieron películas de forma continuada.⁹⁸ La iniciativa de tal evento, vino de la mano de un párroco llamado Josep M^a Homs Guixá, quien entre 1931 y 1936 regentó la parroquia de Sant Pere i Sant Pau. Era este párroco, una persona muy abierta a los movimientos cristianos mas avanzados de Europa, y dejó constancia de su gran espíritu emprendedor, pues dotó al pueblo de numerosas iniciativas culturales al margen de su propia acción al frente de la comunidad parroquial. En 1935 constituyó la “Associació de Pares de Família”, en gran medida, para que se pudieran hacer cargo de todas las actividades que había puesto en marcha desde que se instalara en la localidad. Entre muchas otras, había

⁹⁷ De hecho, se llegó a formular un listado con una veintena de películas escogidas según las materias impartidas que tendrían que repartirse por todas las escuelas (según se recoge en el artículo publicado por el Departamento de Cultura de la Generalitat titulado “*La II República i la Guerra Civil Espanyola a la pantalla*”. Biblioteca Pública de Tarragona. 2006. Disponible en: <http://www.cultura.gencat.net/bpt>

⁹⁸ Aunque este hecho no debió ser algo tan aislado, pues también en la ciudad de Hospitalet, en el barrio de la Torrassa, nos cuentan Núria Toril y Oscar Garcés, que en la “Escola Centre del Sagrat Cor i Sant Josep Oriol” (construida en 1929 y destruida por los anarquistas en un incendio al iniciarse la Guerra Civil), “*desde el curso 1929-30 se daban sesiones de cine en la sala de actos de este centro escolar, imaginamos que con una intención moralista y educativa detrás. También durante unos meses de 1936 –desde la primavera hasta julio, cuando tuvo lugar el incendio- se celebraron sesiones de cine en el centro parroquial instalado en la tercera planta de este grupo escolar. (...) La parte técnica de estas proyecciones corría a cargo de la Federació de Joves Cristians, que establecieron su delegación en Hospitalet en este mismo local*”. Algunos de los asistentes cuentan que se podía “*ver películas de <<mejicanos>>*”. (Núria Toril i Oscar Garcés, o. c., pág. 40. Fragmento de texto traducido de su original en Catalán).

impulsado la primera monografía histórica de El Prat de Llobregat,⁹⁹ había organizado el primer concurso fotográfico, había introducido la práctica del baloncesto, adecuando los espacios y demás requerimientos, y además, había conseguido poner en marcha la edición de una revista mensual llamada “Rosada”. En el número 1, por cierto, se lanza la noticia de la cual él sería su promotor, que nos da muestra de su gran afición por el cine y que al tema nos remite:

*“L’Associació de Pares de Família ha adquirit una bona màquina de cinema per a poder projectar en data no llunyana sanes i interessants pel·lícules en el saló de festes bastit junt a la casa rectoral”*¹⁰⁰

Estas “*sanas e interesantes películas*” (que vislumbran una consciente moralidad preventiva), nos imaginamos o suponemos, pero no con seguridad, que debían de ser del estilo de películas que se proyectaban en las otras salas, y que se corresponderían con las que estuvieran de actualidad (y al alcance); aunque se cree que previamente a su exhibición pudieron ser revisadas por el propio párroco o por la “Associació de Pares de Família”, quienes debieron asumir también la parte técnica. En esta etapa, no consta ninguna notificación donde se censure ninguna producción cinematográfica, aunque se sabe que la propia iglesia, poco tardaría en comenzar a emitir, oficialmente, su propia censura interna.¹⁰¹

En enero del año 1935, aparecía la publicación local independiente¹⁰² “*El Noticiero Pratense*”, en la cual la sociedad del “Centre Artesà” anunciaría su cartelera cinematográfica

⁹⁹ Dicha monografía no salió a la luz pública hasta 1958, debido a su interrupción durante la guerra civil, y a que en un principio se estaba escribiendo en catalán, y al retomarse tras la guerra civil, tuvo que volverse a escribir en castellano. “*Prat de Llobregat. Ensayo histórico*”. P. Andrés de Palma de Mallorca O.F.M. CAP. Ayuntamiento del Prat, 1958.

¹⁰⁰ “*La Rosada*”, nº 1 (19 d’ abril de 1935. Portanveu de l’ Associació de Pares de Família).

¹⁰¹ M^a del Camino Gutierrez, recoge en su tesis un apartado dedicado a la censura privada de la Iglesia, apoyándose en el estudio de Martínez Bretón sobre la “*Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*” (Haroforma, Madrid, 1988), exponiendo que: “*la primera respuesta formal de la Iglesia al fenómeno cinematográfico fue la encíclica <<Vigilante cura>>, dirigida por el Papa Pío XI a los prelados norteamericanos y al resto del mundo en 1936. Según el texto, dada la facilidad de asistencia que el cine ofrece <<estando al alcance de las clases populares>> y la <<gran influencia de las malas películas sobre los espectadores>>, se hacía necesaria la elaboración y edición de una <<lista de películas, que con frecuente periodicidad, llegue fácilmente a conocimiento de todos>> (Martínez Bretón, 1988: 28). Aunque habría sido deseable llegar a un consenso internacional, se entendía que cada nación podía publicar sus propios criterios morales, siempre dentro de unas normas generales. Para ello recomienda la creación de una serie de oficinas nacionales dedicadas a promover la honestidad del cine, clasificar las películas y hacer llegar a sacerdotes y fieles el juicio que les merecen*”. Ello implicaría, según Bretón, que de algún modo se dio libertad a los Obispos para censurar las películas que considerasen inmorales, incluso aquellas que hubiesen sido aprobadas por el gobierno de la nación, ejerciéndose así su propia censura interna. En España, el “*C.E.F.I (Contra el Film Inmoral)*”, “*precedente más remoto sobre la censura privada ejercida por instituciones ligadas a la Iglesia*” tenía una tabla de colores para calificar el tipo de moralidad para cada película y que iba desde la blanca, “*moralidad intachable*”, pasando por la azul, la rosa, la roja, la verde, hasta la negra, *Impía, atentatoria contra la religión. Rechazable en absoluto*”. Dicha tabla después de la guerra civil se remodeló con la reorganización del grupo C.E.F.I. simplificándose a la “*Blanca: Para todos*”, la “*Azul: Para jóvenes y mayores*”, la “*Rosa: Sólo para mayores*”, y la “*Grana: Peligrosas*” (ya que se pensó que el nuevo gobierno bajo las órdenes de Franco, ejercería mejor dicha censura). Gutierrez. M^o del Camino. “*Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtitulado inglés-español*”. Universidad de León, 1999, pág. 69.

¹⁰² “*Nuestro periódico no tendrá carácter político ni tendencias sectarias, ciñéndose estrictamente a propagar la Cultura en defensa de las buenas costumbres. Inspirados en este ideal, abrigamos la esperanza de que será*

para cada fin de semana. Con la llegada de la guerra civil, en julio de 1936, el “Noticiero Pratense” dejó de publicarse. Gracias a este periódico hemos podido saber todas las películas que durante este tiempo se proyectaron en el cinematógrafo del “Centre Artesà” y que puede consultarse en el apartado de anexos.

Cabe significar, que en este periódico, aparecieron dos interesantes entrevistas realizadas a dos grandes estrellas del momento, Imperio Argentina y Catalina Bárcena. Ambas se encontraban de paso por El Prat, habían llegado de viaje y debían esperar la conexión del siguiente vuelo que les llevase a su destino. Era frecuente que algunas estrellas llegasen incluso a tener que hacer noche en la localidad, ya que en aquellos tiempos las infraestructuras para trasladarse a Barcelona suponían una gran pérdida de tiempo. Ello hacía que la mayoría optase por alquilar una habitación en el “café del Pont”, café, restaurante y hostel de gran prestigio, situado en la “plaça de la Vila” frente al “Cine Moderno”. Tanto Catalina Bárcena, como Imperio Argentina, no era la primera vez que visitaban El Prat. El comentarista de Argentina nos trasmite algunas alusiones con las que la actriz se refiere a personalidades pratenses:

*“de quien nos habla mucho es del Sr. Pujol (el ya mencionado doctor), de Pablito (Rodríguez), del Sr. Rosendo (Soler) y algunos otros que le recuerdan una lejana velada en el café del Pont. Nos promete que otro día por más tiempo nos visitará de nuevo para revivir viejos tiempos”.*¹⁰³

En la otra entrevista realizada a Catalina Bárcena,¹⁰⁴ la conversación mantenida con el periodista se centraba más en la actividad profesional de la actriz, pues comenta sus últimas producciones cinematográficas filmadas en Hollywood, de las cuales una de ellas, “Señora casada necesita marido” estaba prevista proyectarse al mes siguiente en el cinematógrafo del “Centre Artesà”.

Por su interés, por la curiosidad que puedan despertar, o bien, por lo que une a El Prat la visita de estas dos grandes estrellas internacionales, se ha preferido trasladar aquí los dos artículos aparecidos en el *Noticiero Pratense*, de manera que puedan ser leídos en su integridad desde la fuente original.

bien acogido por el público en general.” Según un anuncio de presentación emitido por la redacción del propio periódico. *El Noticiero Pratense*, enero de 1935, nº 1.

¹⁰³ Entrevista a Imperio Argentina, aparecida en “*El Noticiari Pratenc*”, nº 33, del 17 de mayo, 1936.

Román Gubern nos comenta que “*las pequeñas cinematografías europeas difícilmente pueden competir con la gran industria norteamericana, basada en la aceptación de sus géneros populares y en la celebridad de sus estrellas. El cine europeo, salvo contadísimas excepciones, es un cine sin estrellas. Y las pocas que surgen son absorbidas, como Ingrid Bergman y como Hedy Lamar, por la producción americana. No obstante, el cine español de esta época tuvo en Imperio Argentina a la actriz más popular, en la aceptación más completa del término, de toda su historia. Descontado el meteoro de Buñuel, el cine español no tenía artistas de talla ni una industria debidamente organizada. Una mujer del calibre de Imperio Argentina pudo hacer concebir esperanzas sobre su afianzamiento industrial, basado en la aceptación pública de sus actuaciones... Imperio Argentina debutó en el cine en “La hermana San Sulpicio” (1927) de Florián Rey (el autor de “La Aldea Maldita”, 1929), con quien contraería matrimonio en 1934... El mayor éxito comercial del tándem Florián Rey- Imperio Argentina fue <<Nobleza baturra>> (1935), que indicaba el posible camino para un cine de raigambre y frescura popular*” (Gubern, Román. 1971, pág. 477).

¹⁰⁴ Entrevista a Catalina Bárcena, aparecida en “*El Noticiari Pratenc*”, nº 15, del 7 de septiembre, 1935.



Caricatura al minuto, dedicada por la excelsa Artista a nuestros lectores

LA ARGENTINA EN EL PRAT

Son cerca de las dos, un sol de verano nos abraza en espera del avión que ha de traer la genial artista. Esperamos unos minutos y la T. S. H. nos anuncia la llegada del imponente aparato de turismo, que aterriza felizmente.

Ligeras presentaciones al apearce los amigos que acompañan a la estrella, la cual sonriente nos saluda con un:

—«Com anem»? Se vé que el arte cinematográfico induce a la poligrafía (1)

Argentina nos dice su contento, su satisfacción de encontrarse en Cataluña en cuyas costumbres demuestra estar familiarizada, pues al pasar al bar para tomar un refrigerio, pide le sirvan «caragols i vi blanc en porró».

Nos pregunta cosas del Prat, que conoce mucho la genial artista; nos pide si aun hay fábricas de cerdos en la carretera del Prat a Barcelona, si ya se han borrado los letreros del título de una herrería y si tenemos aun entre nosotros al gran torero Guerrita.

También se interesa por aquel pego-

pero que haciendo cridas recita fragmentos del «Ta!» del Ferrer, nos dice la simpática actriz, transponiendo a su capricho el título de nuestro drama.

De quien nos habla mucho es del Sr. Pujol, de Pablito, del Sr. Rosendo (e. p. d.) y algunos otros que le recuerdan una lejana velada en el café del Pont.

Nos promete que otro día por más tiempo nos visitará de nuevo para revivir viejos tiempos. Por nuestra parte le aseguramos tenerle preparada a cal Gitanet una cena «ad oc» de caragols amb all-i-oli anguilas y una buena garrafa del «aixut». Claro que este obsequio es para aprovecharnos nosotros, pues también nos gusta algún que otro día salirnos por peteneras.

El aparato está de nuevo listo y Argentina nos firma un croquis de sus facciones, diciéndonos: Lo primero — para que conste — que soy mucho más guapa.

Y otra vez el avión se lleva a la «ave-dette», a la estrella, que nos deja un ténue perfume pampero.

D. T.



Catalina Bárcena que desde de estas columnas saluda a sus admiradores del Prat

... Con motivo de la segunda visita que Catalina Bárcena ha hecho al Prat, hemos tenido ocasión de hablar de nuevo con ella y como es natural la conversación ha ido a parar a los motivos de cine.

Entre otras cosas le hemos preguntado:

—¿Qual producción suya considera la mejor hasta la fecha?

—La mejor ninguna — nos dijo —. Si acaso la menos mala creo que es «Señora casada necesita marido». ¿No han tenido ocasión de verla?

—No, pero creo que la tienen anunciada para una de las primeras semanas de Octubre.

—Pues no dejen de ir a verla, pues tanto el argumento como el trabajo de mis compañeros creo que les gustará.

No quisimos molestarla más con nu-

tras preguntas pero nos dolía despedirnos sin preguntarle:

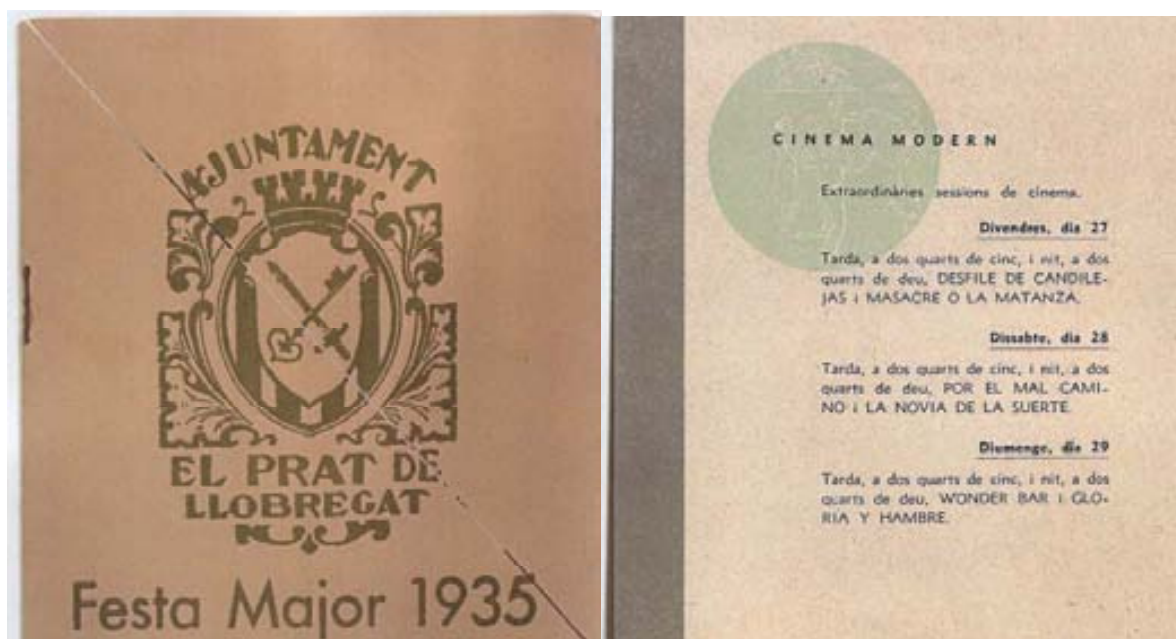
—¿I puede decirnos algo de sus futuras producciones?

Y con la misma amabilidad en ella característica nos respondió: —Esta temporada verán dos películas más interpretadas por mí. Una de la Fox que se titula «Julietta compra un hijo» y otra que en la actualidad estoy filmando para la Cifesa cuyo título me reservo y esta puede asegurarles que se trata de una obra maestra.

... Nos despedimos de la simpática Catalina y al tiempo que estrechaba nuestra mano nos dijo con el más dulce de los acentos: —Y ahora les ruego a Vds. que desde estas columnas manden al dignísimo público del Prat mi más cordal saludo. Se lo prometemos y así lo hacemos.

B.

En el programa de la “Festa Major” (septiembre) del año 1935, del cual destacamos ante todo y primeramente lo novedoso, original y contemporaneidad de su diseño, aunque aquí no se aprecie, aparecen anunciadas las películas procedentes en su mayoría, sino todas, de la casa americana Warner Bros, que serían proyectadas en el “Cine Moderno” durante las sesiones de tarde y noche del viernes 27 de septiembre al domingo 29. Algunas de estas películas son musicales, para no desentonar con el ambiente festivo propio de estos días. Así para las sesiones del viernes se exhibiría “Desfile de Candilejas”, comedia musical de la Warner protagonizada por James Cagney y dirigida por Lloyd Bacon, que se hizo popular por la monumentalidad geométrica de su escenario coreográfico diseñado por Busby Berkeley. Para el sábado el mismo actor James Cagney repetiría en otra película de la Warner del año 1933, titulada “Por el mal camino” y compartiendo cartelera con “La novia de la suerte”, protagonizada por Joel McCree y la popular Barbara Stanwick. Y para las sesiones del domingo, nuevamente otro musical de la Warner, “Wonder bar”, con el cual se intentaría relanzar al “cantor del jazz”, Al Jonson, pero que según parece, a pesar de compartir reparto con Dolores del Río entre otros artistas, la película no tuvo el éxito esperado. Destacaremos la película que junto a esta también se proyectó en las dos sesiones del domingo, “Gloria y Hambre” (Heroes for Sale), un film realizado en 1933, también producido por la Warner, dirigido por William A. Wellman y protagonizado por la artista Loretta Young junto al actor Richard Barthelmes. Un drama social de los testimonios de un excombatiente de la 1ª Guerra Mundial muy en la línea del film “Sin novedad en el frente” de Lewis Milestone.



A pesar de que estas son algunas de las pocas muestras sobre las proyecciones que se dieron en el “Cine Moderno”, frente a la lista completa proporcionada por el “*Noticiari Pratenc*” de las películas que se exhibieron en esta época en el “Centre Artesà”, sabemos que durante la temporada del año 1935-36, Vallhonrrat pudo escoger sus películas de entre las que se anuncian en un catálogo de Cifesa que hemos encontrado, junto a los otros dos anteriores ya mencionados, en el archivo familiar. En este catálogo destacan algunas producciones españolas de talle cómico, “animadas” (dirigidas) por Benito Perojo. Los actores de mayor éxito fueron Miguel Ligeró, Juan de Orduña, Ricardo Núñez o Roberto Rey. Y entre las actrices destacan sobre todo Imperio Argentina y Mary del Carmen. Algunas de estas películas Cifesa, son “Nobleza Baturra”, del director Florián Rey con Argentina de protagonista junto con Miguel Ligeró y Orduña, “La Casa de Troya” de Juan Vilá, otras

como “Rumbo al Cairo”, “Es mi hombre” con la pareja Mary del Carmen y Ricardo Núñez, “La verbena de la paloma”, “El cura de aldea”, “La chica del gato”... El catálogo de Cifesa, recoge también para su distribución algunas producciones foráneas, donde destacan algunas comedias musicales de la B.I.P. (British Internacional Pictures), como por ejemplo “La bailarina del conjunto” protagonizada por Lilian Harvey, o “Mimí” del director Paul L. Stein, protagonizada por Gertrude Lawrence y Douglas Fairbanks, y con música de <<La Bohème>> de Puccini. Otros musicales que recurren a las melodías de Strauss, como “Fiesta en Palacio”, basada en la opereta de “el último vals”, dirigida por Georg Jacoby e interpretada por Camilla Horn y el popular Ivan Petrovich. Alguna que otra producción alemana, como la aventura amorosa de “Regina”, dirigida por Erich Waschneck. Unas pocas producciones hispánicas de Argentina o Méjico, como por ejemplo “Noches de Buenos Aires” de la Lumitón, también musical con Tita Merello, la *“nueva estrella del tango argentino”*, película dirigida por Manuel Romero.

En este catálogo ya no encontramos cine de serie, ni películas cortas, más que siete títulos de pequeños reportajes sobre algunos territorios de España como por ejemplo “Granada” o “Castillos de Castilla”, y entre estos un documental algo curioso que queda descontextualizado, titulado “Infinitos”, única muestra fílmica que evoca al Universo.

Algunas de estas películas que aparecen en el catálogo de Cifesa y que hemos mencionado fueron proyectadas en el “Centre Artesà”, como puede comprobarse en la tabla de películas exhibidas que adjuntamos. Es muy probable, que estas mismas, hubiesen sido proyectadas anteriormente en el “Cine Moderno”, aunque también cabe la posibilidad de que muy al contrario, se pusiesen de acuerdo para no contratar las mismas películas. La falta de información sobre las películas que se pasaron en el “Cine Moderno” nos ha dejado un vacío difícil de saldar. Es una lástima que en “*El Noticiari Pratenc*”, durante el tiempo que estuvo activo, desde enero de 1935 hasta julio de 1936, no se recogiera también la programación del “Cine Moderno”, además de la del “Centre Artesà”. De la relación de películas proyectadas en este último cinematógrafo, durante este período, podemos observar un claro predominio del cine americano sobre el europeo, incluso sobre el cine español. De los 97 títulos que pasaron por el cinematógrafo del “Centre Artesà” y que se hayan podido identificar con seguridad, 59 son de nacionalidad americana, 20 pertenecen a la Fox, 15 a la Metro, 11 a la Columbia y el resto a otras productoras. Frente a estos 59 títulos, nos encontramos con tan sólo 21 películas españolas, la mayoría de la casa Cifesa, otras 9 que hayan sido producidas en Francia, 3 en Alemania, 3 en Austria, 2 pertenecientes a la British Internacional Pictures, y no encontramos ni una sola película italiana en esta temporada. Aunque no podemos realizar una valoración más que parcial, debido a que, como ya se ha dicho, no conocemos los títulos que se exhibieron en la otra sala del “Cine Moderno”, estas cifras son bastante representativas de la tendencia ascendente de Hollywood a monopolizar el mercado europeo de las salas de cine, iniciada durante la primera Guerra Mundial, aprovechando la cuerda floja por la cual cruzaba Europa; tendencia, por otro lado que dura hasta nuestros días.

Entre los géneros que predominan en este mismo período, siguen destacando sobre todo los musicales, o las comedias dramáticas que suelen llevar implícito los números de variedades. El otro género igualmente dominante es el del western, seguido de las aventuras policíacas o de gansters, y finalmente todavía persisten las películas españolas generalmente en tono cómico.

A mediados de los años treinta, se podría decir que todas las localidades de la comarca del Baix Llobregat, disponían de salas de cine más que suficientes en relación a la demanda

existente, incluso algunos cinematógrafos habían tenido que dejar de ofrecer sesiones de cine debido a las fuertes competencias creadas. Pero aún así, parece ser que algunos no queriendo renunciar al negocio del cine, buscaban todavía por estas fechas un lugar, donde quizás hubiese cabida para un cinematógrafo. Este debió ser el caso de unos empresarios que se hacían llamar “Llimona-Anglada” con dirección en la C/ Pantà, 41 de la ciudad de Tarrassa, quienes en enero de 1936, se dirigían al Secretario del Ayuntamiento, Sr. D. José Castro, mostrando su interés por la posibilidad de establecer un nuevo cinematógrafo en la localidad de El Prat de Llobregat, como se desprende del contenido de la carta que aquí transcribimos:

“Distinguido señor:

Nos permitimos molestar por un momento su atención, con el atrevimiento de rogarle que nos comunique, siempre que no tenga inconveniente en ello, si en realidad solo hay un cine en ésa población.

A su juicio le parece oportuna la instalación de un nuevo local destinado a cinematógrafo?

Cree que el publico acogería favorablemente otra sala de espectáculos? Porque suponemos que en la actualidad Prat de Llobregat cuenta con mas de 6.500 habitantes.

Excusamos decirle la importancia que tiene para nosotros su contestación, por la que le anticipamos nuestro mejor agradecimiento, y esperamos tener ocasión de demostrarlo. En el entretanto, reciba nuestro atentos saludos de consideración.

*LLIMONA – ANGLADA”*¹⁰⁵

La respuesta dada a dichos empresarios de Tarrassa, desde el Ayuntamiento, fechada en 3 de febrero del 36, decía lo siguiente:

*“Hi ha, a mes de entitats particulars, en Cines amb capacitat per 1500 persones, funcionant tres dies a la setmana”.*¹⁰⁶

Es decir que oficialmente existían dos cines, el “Moderno” y el “Centre Artesà”, a pesar de que parece que tuvieran entendido que sólo existía un cine. Pero además habría “entidades particulares”, de las cuales deducimos que una podría ser la del “Centre Autonomista”, que por esta época se habría especializado más en teatro, o la “Associació de Pares de Família” de la parroquia, donde sí tenemos constancia de que también se proyectaban películas. Está claro que para una población que por el año 1936 contaba con unos 8600 habitantes, el cupo de la oferta cinematográfica quedaba más que cubierto.¹⁰⁷

¹⁰⁵ AMEP. Ref. VI. 3.2. Apartado cine: 244-2.

¹⁰⁶ AMEP. Ref. citada, apartado cine.

¹⁰⁷ Aún se conoce que en fecha del 25 de agosto del año 1939, un tal Manuel Muñoz Alcalde, de 25 años de edad, natural de Jaén y vecino de El Prat, se dirigía a la Alcaldía para solicitar los permisos de abertura de un cine infantil. En el documento, el Sr. Muñoz expone: “*que deseando hacer cine infantil en los bajos de la casa calle Madoz nº 18, de esta localidad, espera se le conceda la debida autorización*”. No tenemos noticias, no obstante, de que este cine llegase a funcionar. AMEP. Ref. VI. 3.2. Apartado cine.

IV. II. VI. El “maquinista” de “La Moderna”: Pere Batllori Mata

Como anteriormente adelantábamos, durante la década de los veinte, es casi seguro que la figura del Sr. Pera Batllori Mata entraba a hacerse cargo del cinematógrafo de la sala “Moderna”, como por entonces se le llamaba, habiendo perdido el pronombre personal “La” que siempre le había acompañado. El dato nos lo proporcionaba el Sr. Fermí Marimón, a quien acudimos en busca de información por la relación directa que a lo largo de su vida ha mantenido con la historia del cine local, tal y como brevemente exponemos a continuación.¹⁰⁸

La familia Marimón, en la actualidad regentan el único cine local, el Capri, que ha persistido y con éxito al “boom” de los complejos comerciales que incluyen entre sus instalaciones de ocio a las salas multicines, en las afueras de algunos pueblos del entorno (Gavá, Viladecans, Hospitalet...) y también en varios puntos de Barcelona ciudad.

El Sr. Fermí Marimón, también llevó junto a su padre el cine “Monmari”, el primero en edificarse en El Prat desde “un primer momento”, exclusivamente concebido para el espectáculo cinematográfico, esto era en el año 1947. Pero el Sr. Marimón, además de dedicarse profesionalmente al negocio de las salas de cine, también ha suplido la faceta de cineasta y productor. Ha sido uno de los principales miembros activos del cine Amateur pratense, habiendo realizado numerosos cortometrajes, gracias a los cuales ha recibido algunos premios. Entre ellos destaca “Ballet Burlón” (1956), un cortometraje de animación de objetos, donde unos compases aprovechan la ausencia de un estudiante de geometría para plasmarle en una caricatura. En 1978 dirigió y produjo el primer largometraje rodado en El Prat, titulado “El Exhibidor”, el cual utilizando un tono cómico, da buena cuenta de cómo es esta profesión.¹⁰⁹ También ha producido la película de dibujos animados, que trataremos al final de esta tesis, “Peraustrinia 2004” (1990), realizada por Angel García y con guión de Joan Marimón, hijo de Fermí Marimón.¹¹⁰

Debido a la fuerte vinculación del Sr. Marimón con la historia del cine local, hemos creído conveniente, dedicarle una entrevista que se ha preferido dejar en el apartado de anexos, por incluir muchos aspectos sobre una etapa no tratada en este capítulo, pero que por su especial interés histórico y por la relevante aportación que ello conlleva, se ha incluido “íntegra” en esta tesis. Y por supuesto, al mismo tiempo, la entrevista realizada al Sr. Marimón nos ayudaba a despejar algunas dudas sobre el tema que aquí nos atañe.

¹⁰⁸ Puede consultarse para más información la entrevista realizada a Fermín Marimón y que presentamos en el apartado de Anexos, y sobre todo, también puede consultarse el libro citado sobre “*El cinema Amateur al Prat*”.

¹⁰⁹ Recomendamos visionar la película “El Exhibidor” de Marimón, que se puede encontrar en el Archivo local de El Prat (junto con toda su obra), a quienes les pueda interesar saber más sobre la profesión de operador y de exhibidor, ya que la película es también en este sentido un buen documento ilustrativo de cómo llevar un cine, en la época de los 70’s. El Sr. Marimón, en la entrevista, nos habla de algunos trucos que utilizó en el rodaje.

¹¹⁰ Joan Marimón acaba de estrenar el 7 de septiembre de 2007 su primer largometraje cinematográfico como director (además del guión), producido por Fermí Marimón, titulado “Pactar con el gato” (con los actores y actrices Alberto Jiménez, Pau Roca, Rose Avalon, Belén Fabra, Edu Soto, Vicky Peña, entre otros).

Por otra parte, a raíz de su entrevista, también contactamos con una de las hijas del Sr. Pere Batllori, Teresa, quien había sido profesora de pintura en la Escola d'Arts Municipal¹¹¹. El artista local Josep Mayol, fundador y director de la escuela, amablemente me ayudó a localizarla, y a los pocos días ya me estaba recibiendo en su casa, donde tenía preparado unos pocos documentos que había encontrado y la fotografía de su padre que le había solicitado. Gracias a Fermí y a Teresa, se ha podido recopilar algunas informaciones complementarias sobre el Sr. Batllori, pero en cuanto a cómo y cuando se introdujo en la profesión de operador, nadie tiene noticias concretas.¹¹² Lo que sí sabemos es que cuando el cine llegó a El Prat, en 1907, él tenía sólo 11 años, por lo que debió ser mucho después, probablemente a principios de los años veinte.¹¹³

El Sr. Batllori Mata, conocido por “Peuxau”,¹¹⁴ residía en los bajos de la calle Mossen Jacinto Verdaguer nº 74, donde actualmente reside su hija Teresa Batllori Olivella. Nos informa Marimón que Batllori fue el hombre de confianza de Pau Vallhonrat, su mano derecha. Casi seguro que su iniciación como operador fue motivada por esa inquietud constante de que disponía para aprender cualquier oficio, y suponemos por ello que su aprendizaje sería llevado a cabo de forma autodidáctica, al igual que hiciera con el resto de profesiones que ejerció. Pues sabemos que si durante el fin de semana ejercía la profesión de operador, durante el resto de la semana, se dedicaba a la albañilería y al menos durante un tiempo se encargaría también de llevar un campo agrícola, como explicaremos a continuación.

¹¹¹ Existe una publicación sobre la escuela: Salcedo del Morat, Joan Ignasi. “25 anys de formació artística al Prat”. Ajuntament del Prat de Llobregat, 2000.

¹¹² Su hija Teresa, recuerda haber pasado su infancia en “La Moderna” los sábados por la noche, cuando su madre, para poder salir se llevaba a ella y a su hermana al cine. Dice que no recuerda ninguna película, puesto que ella siempre estaba durmiendo y cuando su padre terminaba, la llevaba dormida en brazos a casa.

¹¹³ En la hoja de empadronamiento de su padre Pedro Batllori Farrés, del año 1916, su padre y él constan como “jornaleros” de profesión. El tenía entonces 21 años, por lo que deducimos que esta profesión fue la primera en ejercer, ya que era la de su padre, aunque poco después acabaría especializándose en albañilería.

¹¹⁴ Sobre el nombre “Peuxau”, no se sabe la procedencia. Nos cuenta Teresa la anécdota (Fermín también nos lo había contado) de que cuando había inundaciones, los vecinos de la calle acudían a refugiarse a su casa porque esta era la más alta, y en más de una ocasión, alguien a quien no desean nombrar, mangaba algunas monedas. Cuando el “mangante” iba a comprar, al pagar sacaba una moneda y decía: “¡Toma, un peuxau!”.



El apuesto “maquinista” del cinematógrafo de la sala “La Moderna”, el Sr. Pere Batllori Mata. Durante muchos años, todos los sábados por la noche se llevaba a su familia al cine, mientras él trabajaba en la cabina. Una de sus hijas, acabó enamorándose y casándose con el hijo del pianista de “La Moderna”, el Sr. Arcadi Mata, quienes por cierto no eran familia, a pesar de coincidir en el apellido.

Nos cuenta Marimón, que el Sr. Batllori, era una persona muy espabilada y que su verdadera profesión era la de albañil. *“Cuando mi padre mandó construir el cine <<Monmari>>, puso como condición que Batllori se encargara de construir la obra. Decían de él que ponía 1000 ladrillos diarios, que era un fumador nato pero que no paraba ni para liarse el cigarrillo, mientras con la mano izquierda se lo liaba, con la derecha ponía el ladrillo. No hablaba mientras trabajaba, distribuía el trabajo a los demás, pero tenía un lenguaje de signos para comunicarse con el resto y entre ellos se entendían, así no se paraba ni para dar una orden. Sólo tenía que darle una patada al cestillo y los otros ya sabían que tenían que llevarle el cemento”.*¹¹⁵ Su hija Teresa nos decía también a este respecto, que era tan rápido que necesitaba dos “manobres” (ayudantes de albañil) para que pudiesen responder a su ritmo y que el sólo con sus propias manos llegó a levantar una casa desde los cimientos hasta el tejado. Por otro lado el Sr. Ferret, en una de sus publicaciones ya mencionaba al Sr. Batllori, porque él había participado en la construcción de pozos artesianos,¹¹⁶ donde por lo visto había destacado por su buena labor, llegando a ser uno de los trabajadores más buscados para la ejecución de este tipo de obras tan específicas. Pero esto

¹¹⁵ De la entrevista a Marimón en anexos.

¹¹⁶ Ponencia “Els aprofitaments Artesians al Delta de Llobregat” presentada en la “XXV Assemblea Intercomarcal D’Estudiosos” y posteriormente publicada por el Centre d’Estudis Comarcals del Baix Llobregat i Amics d’El Prat, 1989, pág. 216.

no fue todo, su hija Teresa me informó de que además de trabajar de operador y de albañil, también llevaba un campo donde cultivaba maíz y lechuga francesa, a parte de cuidarse de un pequeño huerto para uso personal. Y efectivamente, entre los documentos que nos tenía preparados había un carnet del sindicato de labradores donde constaba inscrito como agricultor, profesión con la cual se había dado de alta en el año 1939.¹¹⁷ Casualmente, dentro de este carnet, se hallaba un manual de instrucciones sobre el funcionamiento de una máquina inglesa que se hacía llamar como “BSR el mayor fabricante del mundo de cambia discos”, y que debió ser uno de los primeros tocadiscos que se comercializaron. Probablemente fuese un equipo adquirido por Vallhonrrat que se hiciese servir para las sesiones de baile, donde seguramente Batllori debió estrenarse como “pinchadiscos”. Ello es una muestra de cómo combinaba sus distintas profesiones, de su carácter autodidáctico y de que era el verdadero técnico de la sala en todos los aspectos, pues todo parece indicar que él sería quien pondría en marcha cada nuevo aparato que se fuese incorporando a la sala del “Cine Moderno”.



El Sr. Batllori Mata, el tercero comenzando por la izquierda, junto a sus compañeros en la construcción de un pozo artesiano.

Otra muestra evidente de sus buenas aptitudes como operador, nos la cuenta Marimón: *“cuando empezamos en el Monmari, mi padre pidió al Sr. Batllori que fuese el operador”*,¹¹⁸

¹¹⁷ Documento en posesión de Teresa Batllori.

¹¹⁸ De la entrevista a Marimón.

Se sabe, por un documento encontrado en el archivo local, que el 22 de agosto de 1947, durante unas sesiones de pruebas al Sr. Batllori y a uno de sus ayudantes, el Sr. Andrés Orcol, se les incendió una película, por lo que tuvieron que comparecer ante el Alcalde, Don Rafael Ferrer, su secretario, y dos testigos. En el manifiesto de dicha comparecencia, fechada en el 26 de enero de 1948, se dice que *“se incendió una película documental titulada “Danzas de España” nº 8 de la Suecia Films a causa de haberse roto la cinta, produciéndose el incendio instantáneamente, apagándose éste rápidamente gracias a la utilización que de los aparatos extintores hicieron seguidamente los operadores Don Pedro Batllori y Andrés Orcol, que localizaron el incendio en el bombo superior de la antedicho documental, la cual por ser al comienzo quedó convertida en cenizas”*. AMEP. Ref. VI. 3. 2. Apartado cine: 244-2.

éste aceptó pero con la condición de que cuando el Sr. Vallhonrat abriera el cine, retornaría como operador del cine Moderno. Y durante un año enseñaría el oficio de operador al Sr. Andrés Orcol y Antón Cartañá hasta que estos aprendieran. Así mismo el Sr. Marimón nos contó que tenían en el cine dos proyectores para no interrumpir la película cada veinte minutos, tiempo en el que se acababa el rollo y había que cambiarlo.

Debería recordarse que el “Cine Moderno”, *“en el año 1939, después de la guerra, como represalia política, fue expropiado por el ayuntamiento y hasta finales de 1948 se usó como iglesia; donde tenían lugar los oficios religiosos que habían quedado suspendidos con la destrucción, en el año 1936, del templo parroquial. En el año 1948 fue devuelto a sus propietarios y se recuperaron las actividades que desde su origen lo habían caracterizado: se reiniciaron las proyecciones cinematográficas y se volvieron a acoger los bailes y variedades, especialmente durante los meses de verano”*.¹¹⁹ Cuando se reiniciaron las actividades del “Cine Moderno”,¹²⁰ en los días 11 y 12 de septiembre de 1948, el Sr. Batllori, a parte de continuar como operador, también ejerció de vigilante de seguridad, en las sesiones de baile que se organizaban en el local, tal y como recuerda su hija Teresa.

¹¹⁹ Gómez Inglada, Margarida. O.c., pág. 45-46.

¹²⁰ El “Cine Moderno” volvería a funcionar a mediados de septiembre de 1948. Existe el documento dirigido a la Corporación Municipal con fecha del 1 de septiembre de 1948, por parte del propietario del “Cine Moderno”, Pablo Vallhonrat y Vallhonrat, donde se comunica que *“en la actualidad se hallan ya terminadas las reformas verificadas en dicho local el cual abrirá sus puertas al público los días once y doce del actual, continuando con el espectáculo que anteriormente se había dado en el mismo. Por todo ello, suplica a V.S. que por el Ayuntamiento se tenga por hecha esta manifestación a los efectos de su conocimiento y autorización correspondiente”*. Al día siguiente, la Comisión Gestora Municipal respondía con el siguiente comunicado: *“Autorizar, en principio, y de acuerdo con lo instado, a Don Pablo Vallhonrat y Vallhonrat, para reanudar las sesiones de Cine en el local conocido por “Cine Moderno” sito en la Plaza del Caudillo de esta localidad, previa la pertinente autorización de la Junta Provincial de Espectáculos y su alta en la Contribución Industrial y de Comercio y Profesiones; requisitos indispensables para poder llevar a cabo la expresada reapertura”*. AMEP. Ref. c., apartado cine.

Entre los pocos documentos que en el archivo particular de la familia de Vallhonrat, (ya que principalmente este consta de una colección de carteles de películas y fotogramas de los años sesenta en adelante), encontramos tres contratos de alquiler de películas para la temporada de finales del año 52 y durante todo el año 53. Un contrato con la casa Paramount, de 12 películas por un coste total de 52.500 ptas; otro contrato con Mercurio, de 4 películas por 3500 ptas y otro contrato en calidad de exclusiva por la película “Sanson y Dalila” con la Paramount, de 20.000 ptas.

Del mismo fondo del archivo familiar, Vallhonrat guardaba unas planas de diarios de distintas épocas y noticias variadas. Entre estas, conservaba una del periódico “Dígame” (Madrid, 5 de Junio de 1956), donde el Cine Moderno había sido objeto de un artículo. Por lo visto, el domingo anterior, durante una actuación musical, había tenido lugar un incendio en el escenario corriendo el fuego hacia las dependencias de los camerinos y ocasionando el pánico entre el público. Los bomberos acudieron cuando ya se había quemado todo el escenario. *“En el teatro-cine Moderno, de Prat de Llobregat, actuaba un espectáculo del artista Julianelli, titulado <<Sol de España>>, del que forman parte los cantores Tropicales, el cómico Montesinos, los bailarines Nita Luna y Roxana y el cantautor flamenco Pepe Espinardo, así como las chicas de un <<ballet>>. Todos han perdido sus vestuarios y el material artístico. En cambio, los músicos se pusieron a salvo con sus instrumentos. El Sindicato Provisional del Espectáculo, con su presidente, señor Estrada, a la cabeza, ha intervenido inmediatamente para examinar lo que puede hacerse para aliviar la situación de los artistas perjudicados por el siniestro, pues todos ellos perdieron incluso su indumentaria de calle. Se elogia la actitud de los acomodadores del local, que abrieron inmediatamente las puertas del teatro de par en par, lo que permitió que el público evacuara rápidamente el salón. Se ignoran las causas del siniestro”*. Del artículo “Ardió el teatro Moderno, de Prat de Llobregat” aparecido en el “Dígame”, Madrid, 5 de junio de 1956.

4. CORPUS OBJETO DE ESTUDIO DE REFERENCIA FÍLMICA UNIVERSAL

Presentación

Con el siguiente capítulo, iniciamos nuestro recorrido analítico e interpretativo de los dos ejemplos fílmicos elegidos, correspondientes a la primera década de la historia del cine, que nos servirán para poner de manifiesto las distintas categorías que se han ido esbozando en esta tesis y a partir de las cuales el ser humano toma unas directrices encaminadas a la consecución de sus objetivos o metas, replanteados en una terminología que podríamos calificar de “finalidades utópicas”. Así mismo, apoyándonos también en otros ejemplos fílmicos seleccionados u otros a los cuales estas dos películas nos hayan arrastrado, trataremos de vislumbrar aquellos aspectos que se muevan en el ámbito de lo “futurizado”, cuyas muestras escénicas y discursivas que se presenten, no habrán de relacionarse necesariamente con una realidad futura que tenga que acontecer; más bien, trataremos de aflorar un ligazón emergente en el celuloide, con dicho acontecer, ya sea un “posible” o un “hecho constatado”.

Debemos aclarar que, de cada una de las dos películas presentadas, se habrán escogido unos elementos como punto de partida que no tienen porqué ser entendidos como catalizadores de un canon total y globalizado, sino que puede y se dará el caso en el cual “lo particular”, “lo concreto” y quizás “lo insignificante”, sirva para elaborar un determinado desarrollo descriptivo. No atenderemos pues, a tomar decisiones sobre qué es importante, y que no lo es, ello dependerá de las interpretaciones que se desprendan de cada uno de los dos films analizados. Sólo así, podremos intentar, no caer en redundancias reflexivas, dada la popularidad de al menos uno de los films escogidos y que por tanto ya podría haber sido objeto de estudio. Para contrarrestar dicho fenómeno, se ha escogido un modelo de abordaje, digamos que alternativo y quizás arriesgado, que a su vez deberá inmiscuirse dentro de una serie de valoraciones sociales, científicas y técnicas, artísticas o filosóficas, y efectuarse desde un punto de vista contextual universal, particular o de ambos. Para ello partiremos de “elementos emergentes” que entenderemos como gérmenes susceptibles de reaparecer en la ficción o fuera de ella, reciclados en nuevos entornos contextuales.

Planteamiento de la hipótesis:

Al final de este corpus de investigación, que parte de la ficción fílmica, con objeto de definir descriptivamente, en el proceso creativo, como se concibe “el imaginario futurista”, intentaremos dar respuesta a si existe un grupo de elementos a través de los que podamos decir que constituyan unos “arquetipos” que lo conformen propiamente, y si así es, cuáles son estos elementos; o si bien, por el contrario, no pudiésemos afirmar que estos existieran como tal.

V. LA CONQUISTA DEL COSMOS SE PROYECTA EN EL PRIMITIVO CELULOIDE.

En este capítulo, trataremos el tema del “Cosmos” en su representación cinematográfica perteneciente a la etapa primitiva. En primer lugar, acentuamos, que no deja de ser un hecho sorprendente que una temática tan difícil de llevar a la pantalla como es la del universo “espacial” se viera reflejada en un cine que aún estaba en la cuna, aprendiendo a dar sus primeros pasos y a pronunciar sus primeras palabras, pues aún le quedaba por descubrir las reglas de sintaxis con las cual conjugar el propio lenguaje fílmico. Es en esta etapa prematura del cine, todavía desprovisto de historia en la distancia temporal, en la cual el ser humano se nos revela, sin defraudar a su trayectoria, como el gran explorador que siempre ha demostrado ser, deseoso de extrapolar las fronteras del mundo cognoscible que le rodea, a un más allá que intuye conquistable en un futuro utópico.

La película principal que se ha escogido y entorno a la cual trataremos el presente tema, será:

1. “Viaje a la Luna” de George Méliès, realizada en 1902.

V. I. Méliès y “La Luna a un metro”

Como en el capítulo anterior adelantábamos, y como por todos es conocido, sobre la figura de Méliès, recaen los primeros films dedicados al Cosmos. Y lo hace en un momento en el cual, prácticamente se acababa de introducir en la profesión.

Aquel 28 de diciembre de 1895 en que los hermanos Lumiere hiciesen la primera presentación pública del cinematógrafo en la Sala Indien de París, acudieron tan sólo 35 personas, a pesar de que los Lumiere habían repartido invitaciones a numerosas personalidades a las cuales el descubrimiento podría interesar, así como a directores de museos, teatros, críticos...Entre estas personalidades y que acudieran al acto, se encontraba George Méliès, director del teatro Robert Houdin. Méliès, quien se dedicaba a la magia de la prestidigitación, pronto vio en el cinematógrafo un medio de experimentación y una nueva alternativa de exhibición escénica, que le posibilitaría sacar el número representado en el teatro y llevarlo a las pantallas.

Curiosamente “el engaño óptico y el milagro”, como a menudo se le menciona, llegó con este mago ilusionista. No es de extrañar, ya que en un principio, únicamente tuvo que situar la cámara a modo de espectador frente al escenario, en el cual iba a tener lugar la actuación que se iba a registrar. Aunque Méliès en un primer momento concibiera el cinematógrafo como un sustituto del teatro, además de aprovecharlo en algunas ocasiones para el registro del natural en temáticas de actualidad, poco tardó en darse cuenta de que las escenas teatrales eran demasiado largas para filmarse en cinta, con lo cual era necesario aplicar un nuevo lenguaje que hiciera progresar la narración acortando el mensaje, dando lugar a la división del film por “cuadros”¹, como se empezaría a entender la planificación técnica del rodaje y por tanto el montaje del film². Buscando y experimentando, llegaron también sus “hallazgos” sobre

¹ Un “cuadro” se correspondía con lo que duraba más o menos una escena pero filmada en una sola toma.

² Aunque según nos explica Román Gubern, “a pesar de que sus películas están basadas en una sucesión de <<cuadros>>, sería impropio emplear el término <<montaje>> para referirse a su construcción, ya que

trucajes y demás efectos especiales que se incorporarían desde entonces al medio cinematográfico; algunos encontrados casualmente, otros trasladados de la prestidigitación, otros incorporados directamente de la técnica fotográfica³; y todo ello, extendido en las innumerables historias imaginarias, bien sean adaptaciones de cuentos, novelas literarias o invenciones, las cuales supondrían la temática estructural perfecta y más apropiada para la demostración y exhibición del tipo de escenas ilusionistas que le gustaba exponer, de acuerdo con la profesión que le precedía.

En 1897 Méliès invertiría gran parte de su fortuna en la construcción de sus propios estudios en su finca de Montreuil al estilo del “Crystal Palace” en miniatura. El edificio de cristal y hierro que acogiese a la Primera Exposición Universal de Londres en 1851, sería aquí el modelo de edificación mas apropiado para sus rodajes de interior, con el objetivo de aprovechar al máximo la luz del día⁴. Méliès, quien tenía fama de ser un trabajador incansable, se convertiría en “*un auténtico hombre-orquesta, que escribía sus guiones, solía interpretar el papel principal y diseñaba las maquetas, los decorados y los trajes, además de ser director, productor y distribuidor de sus películas*”⁵, todo ello bajo la firma de Star Films⁶, nombre que dio a su productora. De este modo, Méliès ha sido considerado el creador del cine espectáculo, pues dio el salto del documento a la ficción. Y dentro de la ficción, sería también el impulsor del género fantástico, entonces denominado de “transformaciones o fantasmagorías” (“Féerie à transformations”).

Antes de adentrarnos en el análisis y estudio de su película “Viaje a la Luna”, haremos mención a otra cinta anterior a esta, incluida entre las escenas de “Féerie à transformations”,

Méliès ignora absolutamente las posibilidades de <<continuidad>> que pueden nacer del montaje. Así, por ejemplo, en <<Viaje a través de lo imposible>> (Le voyage à travers l'impossible, 1904) muestra en un cuadro un automóvil que, a gran velocidad, choca contra el muro de una casa y penetra en ella. En el siguiente cuadro aparece el interior de la casa, en cuyo comedor se halla una familia sentada en torno a la mesa. De pronto la pared se quiebra y penetra el automóvil...” (Gubern, 1971, o. c., pág. 63).

³ Fundamentalmente, “*las creaciones de Méliès son el fruto del encuentro de dos técnicas distintas: la del fotógrafo y la del hombre de teatro e ilusionista*”. (Gubern, 1971, o. c., pág. 63).

⁴ Modelos de edificación que adoptarían los grandes estudios cinematográficos, como los que más tarde, a partir de 1902 empezara a construir la empresa Pathé. Según nos explica Agustín Sanchez estos estudios estaban especialmente diseñados para “*facilitar el rodaje de cintas fééricas (como se llamaba al género fantástico o de hadas)*”. Por ejemplo, en el subsuelo del gran estudio del “Bois de Vincennes” de la Pathé, según describe la prensa de la época (*Le Courrier Cinématographique*), “*un complejo juego de trampillas, tornos y ascensores permite la creación de las más enloquecidas escenas fééricas y de las escenas fantásticas más osadas...Más lejos, una colosal piscina permite a la productora filmar tosas las escenas náuticas sin abandonar el plató, a no ser que se requiera el concurso natural de un río, un lago o un océano*”. Sanchez Vidal, Agustín, “*El cine de Chomón*”. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1992, pág. 52.

Méliès, empezaría a construir su primer estudio (el primero de Europa), en la primavera de 1897, y “*en 1905 le añadiría su primera instalación eléctrica y construiría un nuevo estudio*” (Gubern, 1971, o. c., pág. 62).

⁵ Tal y como nos introduce Agustín Sanchez Vidal en su libro (o. c., pág. 32).

⁶ Productora que acabó clausurando debido a una crisis provocada, entre otras causas, por el pirateo de sus copias, las pérdidas de la Star Film en América que llevaba su hermano (quien además se había dedicado a producir films sobre el Oeste), y sobre todo debido al sistema de distribución de películas de alquiler; mecanismo que le obligaba a cubrir una gran producción a la que no pudo hacer frente (entre otras cosas, porque Méliès se había iniciado con <<Viaje a la Luna>> en la ambiciosa producción de films de gran formato con elevados costes). “*En 1911, con los recursos cada vez más menguados, Méliès tuvo que aceptar la ayuda financiera de su rival Charles Pathé, con la garantía de su estudio y del teatro Robert Houdin. Pathé se habría apoderado de ellos muy pronto de no haber sido por el estallido de la guerra, que paralizó la acción judicial, al tiempo que Méliès desaparecía sin dejar rastro*”. (Gubern, 1971, o. c., pág. 65).

que aunque no se puede considerar visionaria en ningún sentido, a pesar de que algunos la han incluido dentro de las primicias de la “preciencia ficción” simplemente por el hecho de mostrar una Luna, creo que es digna de comentar. Sin embargo, no es su contenido lo que nos interesa, pues no es demasiado relevante, salvo el hecho de que contribuya a crear leyenda sobre la mítica “mujer en la luna”, sino lo sucedido con la cinta, que es todo un misterio. Hablamos de la película titulada “La Luna a un metro”, clasificada con el número 160-162, dentro de la filmografía completa de George Méliès que Thierry Lefebvre nos proporciona en su obra “*Le Voyage dans la Lune, film composite*”⁷. Dicha película, ha dado lugar a muchas confusiones, y sólo por el tiempo que me ha llevado llegar a un mínimo de entendimiento por los motivos que a continuación expondremos, y con el fin de que otros no tropiecen con el mismo asunto, he considerado oportuno precisar algunas aclaraciones a las que finalmente he podido llegar.

“La Lune à un mètre” fue realizada por Méliès en 1898, el mismo año que Wells escribiera “*La guerra de los mundos*” y curiosamente el mismo año en el que naciera el astrónomo estadounidense Edwin P. Hubble, quien en 1929 confirmara la teoría de un Universo en expansión, la cual contribuiría a apoyar la teoría del Big Bag. Hubble fue el nombre que se le diera, en homenaje a este astrónomo, al primer gran telescopio espacial.

La película se rodó en el exterior de su casa en Montreuil, mientras se estaba acabando de construir el “Estudio A”. Está inspirada directamente en un número de ilusión fantástica creado y representado por él en el teatro Houdin en 1891, llamado “Les Farces de la Lune ou les Mésaventures de Nostradamus”, cuyo cartel publicitario presentamos en la siguiente imagen. El film trata de un anciano astrónomo que tiene una visión en su observatorio, el cual es visitado por una luna animada que le sonríe y que acaba transformándose en una bella doncella o hada madrina que se identifica como Phoebe⁸.

⁷ Lefebvre, Thierry. “*Le Voyage dans le Lune, film composite. Méliès. Magie et cinema*”. Paris Musées Fondation Electricité de France. Espace EDF ELECTRA, dirección de la exposición (comisarios): Jacques Malthête y Laurent Mannoni. 26 abril-sep. 2002. Las imágenes que presentamos de Méliès en este apartado también han sido extraídas de dicho artículo, exceptuando aquellas en las que se nombra su procedencia o bien aquellas que hemos extraído directamente del film.

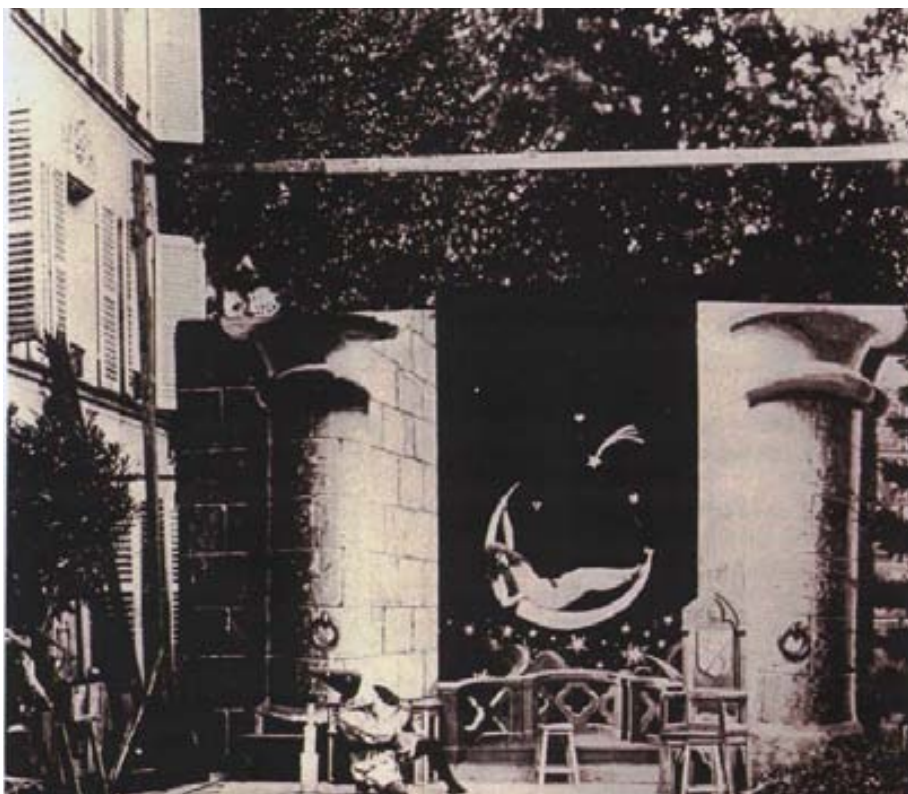
⁸ Palabra que en griego significa “la resplandeciente”, que además podría estar relacionada con la diosa Febe, abuela de Apolo; pues Zeus viola a Leto, madre de Apolo e hija de Febe, y de esta unión nacerán los gemelos Apolo y Artemis, el primero la mitología griega lo identifica con el Sol, y a la segunda con la Luna. (Puede consultarse la obra de Grimal, Prierre. “*Diccionario de Mitología. Griega y Romana*”. Paidós, Barcelona, 1989).



Cartel donde se anuncia el número de ilusión fantástico “Les farces de la lune et les mésaventures de Nostradamus” que Méliès ofrecía en el teatro Robert Houdin. En él podemos ver ya algunos elementos que se repetirán en sus posteriores ficciones cinematográficas como la mujer en la Luna, el rostro de la cara en un astro (podría aquí ser el Sol) o la escalerilla por donde asciende el astrónomo, esta última sería utilizada también por Segundo de Chomón en “Viaje a Júpiter”, cuando el rey, en su sueño, abandona el lecho para subir por la escalerilla visitando a las estrellas y planetas en su paseo por el espacio hasta llegar a Júpiter⁹.

⁹ Este podría haber sido uno de los motivos de la confusión creada entorno a la película “La Luna a un metro” de Méliès y “El viaje a Júpiter” de Chomón, que más adelante comentamos.

La película de 60 metros de larga, con una duración de unos tres minutos, está filmada en dos decorados muy parecidos y la narración se resuelve a partir del montaje entre tres partes bien establecidas: el observatorio, la Luna y Phoebe, prefigurando así el formato del film dividido en “cuadros”. La división por “escenas”, como nosotros ahora la entendemos, no existía como tal, ya que, en los comienzos, una misma acción siempre se desarrollaba en el mismo lugar donde se situaba el decorado, muy ligado todavía a la manera de proceder en las representaciones teatrales.



Escenario de “La Luna a un metro” (1898), en el exterior de la casa de Méliès en Montreuil.

Al margen de no compartir la opinión de considerar a “La Luna a un metro” como una película de “preciencia” ficción, aunque algunos la hayan incluido dentro del género¹⁰, al menos parece ser que sí fue la primera película “cuyos títulos” (como veremos a continuación) harían referencia al viaje espacial. Su clasificación como escena de “fantasmagoría y transformación” se debe a que se trata de un sueño onírico o una visión, aunque, obviamente, no podemos hablar en ningún caso de visión futura.

De esta película destacaremos que los cambios de nombre que ha tenido y las alteraciones con respecto al contenido sufridas han dado pie a un sin fin de malos entendidos. Por lo visto, el título original pensado por Méliès de “La Luna a un metro”, para la compañía británica Frenchman Warwick Tradiny encargada de sacarla a la luz en Inglaterra, no era suficiente claro en relación al contenido, por lo que se optó por denominarle “The Astromer’s Dream”.

¹⁰ Por ejemplo, Phil Hardy, la incluye en su obra *“Science Fiction. The Aurum film encyclopedia”*. Edited by Phil Hardy, Aurum Press, London, 1995. Aunque él mismo aclara que la película no contiene elementos de ninguna clase que haga mención al viaje espacial, sólo el título, refiriéndose en concreto a uno de los nombres que adoptó el film en América, “A Trip to the Moon”. Tal y como nos comenta Hardy: “A Trip to the Moon might seem to be the first film to bear a title indicative of space travel. It contained nothing of the sort” (1898, “La Lune à un Mètre aka A Trip to the Moon aka The Astronomer’s Dream aka The Man in the Moon”, pág. 20).

Y en lo referente al resto de títulos que ha recibido, según nos explica Phil Harby en *“The Aurum Film Encyclopedia of Ciencias Ficción”*, unos últimos estudios más profundos que la casa Eastman han proporcionado, revelan que fue la productora de Sigmund Lubin, la que más contribuyó a estos cambios de nombres. Lubin habría pirateado una copia en versión francesa de “La Luna a un Metro” y en Junio de 1899 la registró en los Estados Unidos a su nombre, nueve meses más tarde de que Méliès la realizase. Lubin, por un lado para despistar y por el otro para darle más sensacionalismo, a fin de atraer a más espectadores, la rebautizó con el título: “A Trip to the Moon”. Se mostró en el programa del Ninth and Arch Museum de Philadelphia, el 10 de Abril de 1899 como si fuese suya. Más tarde, el 10 de junio del mismo año, lo anunció en *The New York Clipper* como un film absolutamente nuevo y bajo el título: “The Astromer’s Dream and Trip to the Moon”. A partir de entonces Lubin fue variando ligeramente el título, “The Maravellous Trip to the Moon”..., cada vez que la exhibía, pero con la peculiaridad de que cada vez aparecían más fotogramas, cada vez la película era más larga. Finalmente en 1902 la película contenía unos 1200 fotogramas, cuya duración era ya de 20 minutos. Lubin, en enero de 1903, publicó una nueva edición de su catálogo, donde describía el contenido del film titulado aquí nuevamente “The Astromer’s Dream or the Trip to the Moon”, el cual empieza con la versión completa de “La Luna a un Metro” de Méliès y acaba con el astrónomo que se vuelve a dormir hacia el final, viéndose a un ternero como da un brinco sobre la Luna. El material “añadido por Lubin o pirateado por este de otras producciones” (nos advierte Hardy, desconfiando también de que la parte añadida sea de Lubin, o. c., pág. 20) no es conocido, pues cuando Lubin fue a depositar la copia en la oficina de Washington esta desapareció.

Ahora bien, la historia no se ha acabado todavía, pues aquí en España, parece ser que un error de clasificación ha estado mareando la perdiz, al menos a mí, nuevamente entorno a uno de los títulos dados a este film, en concreto “Sueños de un astrónomo”. Resulta ser que al menos las cintas de vídeo que la casa Divisa ediciones distribuyó bajo el título “Méliès, los Orígenes” dentro de la serie de la colección “Orígenes del Cine” en formato VHS, incluía una película titulada “Sueños de un astrónomo” y fechada en el año 1898. En un principio pensé que debía tratarse de “La Luna a un metro”, pero al visionar las imágenes me di cuenta de que estas no se correspondían con la ficha descriptiva que Phil Hardy nos proporcionaba en su libro, ni tampoco con la descripción que aparece bajo este título en la filmografía de Méliès que nos da Lefebvre. Y sin embargo, recordé que la historia que aparecía bajo el título de “Sueño de un Astrónomo” era la misma que poco tiempo antes había visionado en la Filmoteca de Barcelona bajo el título de “Viaje a Júpiter”, de 1909, cuyo autor era Segundo de Chomón. Así pues, con la cinta de Méliès bajo el brazo volví a la Filmoteca y comprobé fotograma a fotograma que ambas películas eran la misma. Sólo había una diferencia, la versión de Segundo de Chomón, estaba coloreada y en muy buen estado, mientras que la copia en VHS de Divisa atribuida a Méliès y al año 1898, bajo el título “Sueño de un Astrónomo”, estaba en muy mal estado, sin colorear y faltaban algunos fotogramas del final. Lo que estaba claro, fuese cual fuese su título original, su autor verdadero y la fecha real de realización, es que se trataba de las mismas imágenes, y por si me quedaba alguna duda, volví hasta dos veces más a la filmoteca a comprobar toda serie de detalles, gestos, ropas, saltos, los encuadres del decorado..., no había duda, eran una misma película y no dos. Tras desconfiar incluso durante un tiempo de la posible autoría de Chomón, finalmente, pude comprobar que la película “Sueño de un Astrónomo” que se incluye en la cinta de vídeo de Divisa, sólo tenía de Méliès el título y que en realidad, habían confundido, o manipulado su contenido, poniendo en su lugar las imágenes de una copia de mala calidad, en blanco y negro e incompleta, de la película “Viaje a Júpiter” de Chomón, realizada en 1909 durante su etapa en París cuando trabajaba para la Pathé. La película de Chomón, está catalogada con el número 2863 dentro de

la filmografía Pathé, y según se indica en la ficha del catálogo, esta fue anunciada en la revista Kinéma n° 19, el 28 de junio de 1909 y el 9 de julio se proyectaba en el Pathé Grolée, de Lyon.

Sin duda este hecho, ha dado lugar a malos entendidos y ha llevado a la confusión a muchos aficionados e incluso he encontrado a algún que otro organizador de festivales populares dedicados al cine antiguo, al cine espacial primitivo, al cine mudo, etc., anunciando en sus programas películas de Méliès, las cuales han debido extraer de la misma fuente, ya que entre ellas se ha exhibido “Sueños de un Astrónomo”, claro que ofreciendo en su lugar “Viaje a Júpiter” de Chomón, sin saberlo.¹¹ Y es que ambas películas, “La Luna a un Metro” (o “Sueño de un Astrónomo”) y “Viaje a Júpiter” tratan de un sueño onírico, aunque en esta última el sueño lo tiene un rey: un viejo astrónomo invita al rey a conocer el libro del firmamento cósmico y a visionarlo a través de sus telescopios. Tras observar una luna que le sonríe, las estrellas y los astros, entre los cuales se encuentra Júpiter, decide irse a dormir. En su sueño, se alzaría por una escalera que sale desde su lecho y que le conducirá a un viaje estelar hasta llegar a Júpiter, donde será arrestado y devuelto al espacio por su rey y sus guerreros. Haciendo el recorrido ahora a la inversa, Saturno le corta la escalera mientras el rey desciende, por lo que caerá precipitado en su lecho, momento en el que despierta malhumoradamente aturdido.

La casa Divisa Ediciones, en la actualidad ha distribuido otra versión posterior sobre “Méliès y sus orígenes” en formato DVD, donde he podido observar que el error ha sido reparado, pues en ella, además de incluirse un reportaje sobre el cineasta, en el repertorio de películas presentadas, ya no aparece el film de Segundo de Chomón y sí aparece el título de “La Luna a un Metro” (1898) con las imágenes propias que le corresponden, las de Méliès. No obstante, la susodicha cinta de vídeo sigue en circulación comercial y en las casas de alquiler de vídeo aficionado, en ningún momento se han retirado del mercado ni la casa editora parece que se haya excusado o asumido algún tipo de responsabilidad.

V. II. El “Viaje a la Luna” de Méliès

Méliès rodó su gran obra maestra durante 3 meses en 1902, en sus estudios de cristal, con decorados de cartón y lienzos pintados, bajo la dirección artística de Claudel, y la firma de su propia productora, la Star Film. A su cargo llevó la dirección, el guión, los efectos especiales y también la interpretación de los actores, donde él mismo participaría dando vida al personaje que dirige la expedición, el profesor Barbenfouillis, junto con el resto de “astronautas”, la dama de la Luna, las bailarinas del Teatro Chatelet representando a las estrellas y al ejército de mujeres, y a los acróbatas del Foliés Bergère interpretando a los selenitas. La narración se resuelve en una serie de cuadros, casi siempre equivalentes a escenas encadenadas entre sí,

¹¹ No hay más que indagar por Internet, para observar hasta qué punto ha llegado tal confusión, pues incluso he encontrado algún foro donde los internautas comentan lo excelentes que son algunas escenas de la película “Sueño de un Astrónomo” (que en realidad son del “Viaje a Júpiter”) creyendo que son de Méliès. Algunos dicen que la prefieren a su “Viaje a la Luna”, pues les sorprenden lo avanzado de sus trucajes y efectos que se utilizan en “Sueño de un Astrónomo” para estar realizada en el año 1898. Y tienen razón, si así fuese, que no lo es. También me he encontrado con otro caso muy curioso. En la web oficial del Museo Guggenheim se dejó colgada la programación del ciclo dedicado al cine mudo europeo en la semana del 23 al 27 de febrero del 2004, y que incluía algunas películas de Méliès y dos de Segundo de Chomón, de este último señalaban a “La Luna a un Metro” y a “El Hotel eléctrico”. Cuando, como hemos explicado, el primer título dado es de Méliès, aunque a saber qué imágenes proyectarían..., puede que proyectasen el “Viaje a Júpiter” que sí es de Chomón, aunque anunciaran mal el título.

caracterizados por una posición fija de cámara sujeta a un ajustado encuadre marcado por el decorado. Ello no le permite plantearse ningún movimiento de cámara, aunque sí llegará a mover los objetos hacia ésta, en algunos momentos puntuales, cuando lo ha creído conveniente y útil.

▪ **Estructura narrativa del film:**

La estructura narrativa del film, podríamos clasificarla, en su desarrollo por escenas, atendiendo al lugar donde se articula la acción, de la siguiente manera abajo expresada, entendiéndose, cada letra como una escena y la línea que subraya a dicha letra, extendiéndose en largura, en función de su duración.

 A B C D E
 F F' G F F''
 E E' H C I

Escena A: presentación del film. Interior. Laboratorio astronómico.

Plano General, con cámara fija ajustado al decorado, de la sala de reuniones donde los astrónomos mantienen una discusión acalorada para concretar los candidatos que deberán viajar a la Luna. Unas señoritas uniformadas en bermudas, corsés y una especie de boina, harán entrega para que se sienten, de unos objetos alargados que resultarán ser taburetes plegables. Otras tres señoritas van anotando las deliberaciones de los astrónomos. Cuando parece que ya se han escogido los miembros que formarán parte de la tripulación, las mismas señoritas ataviadas en sus uniformes portan las ropas que se supone llevarán consigo durante la expedición. No obstante, se las ponen (o prueban) allí mismo y ellas les ayudan a cambiarse, entregándoles también un paraguas a cada uno.



Instituto de astronomía Incoherente. Las tres chicas son las encargadas de apuntar los convenios o diálogos de los astrónomos.



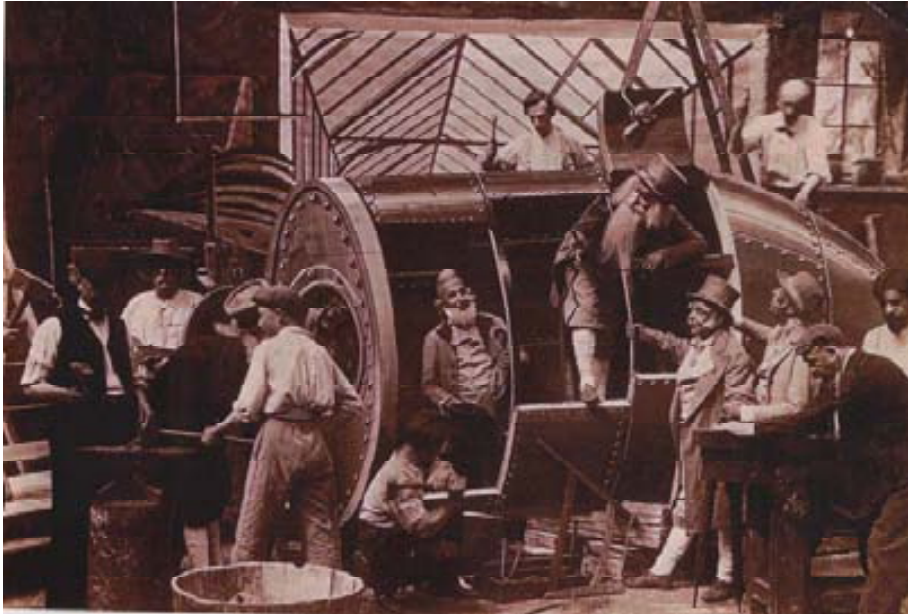
Las señoritas uniformadas que hacen entrega de los taburetes plegables que más tarde se utilizarán en la escena C para divisar la fundición de la nave, utilizándolos como telescopio.



Momento en el que las señoritas traen la indumentaria para los elegidos, a quienes ayudan a cambiarse de ropa y les harán entrega de un paraguas.

Escena B: taller donde se está construyendo la nave:

Vemos en un plano general a los obreros construyendo la nave y a los astrónomos supervisando. Se pasa a un siguiente plano por encadenado (se corresponde con una elipsis temporal, para indicar que se avanza en la construcción de la nave).



Se revisan las obras en el taller donde se está construyendo la nave.

Escena C: paisaje exterior:

Gran plano general del paisaje exterior (estático, sin ningún barrido) lleno de fábricas, chimeneas y humo. Los astrónomos miran por el telescopio como marcha los últimos preparativos de la fundición del cañón (a través de objetos alargados, los taburetes plegados).



Vista de la fundición de la nave sobre los tejados. El taburete plegable es utilizado aquí para simular un telescopio.

Escena D: la nave se prepara para partir. Exterior, en tarima sobre los tejados.

Encuadre en plano fijo general de la nave-bala a la izquierda y el cañón a la derecha sobre los tejados, el director de la operación que dará la salida y las chicas subidas a un andamio

preparadas para "adornar" el gran acontecimiento, los caballeros de la expedición que aparecen en cuadro desde abajo por el centro dispuestos a embarcar. Dos "azafatas" colocan la escalerilla para que los caballeros de la tripulación, que serán seis, puedan subir. Luego saludan a uno por uno, según van entrando. La cámara lo que es seguro es que del sitio no se mueve, antes lo harían los elementos del decorado. Las chicas cierran las compuertas y aparece un batallón por detrás empujando la cápsula hasta colocarla dentro de un cañón (cambio de cuadro, para cambiar el punto de vista).



Las dos señoritas listas para recibir a la tripulación.



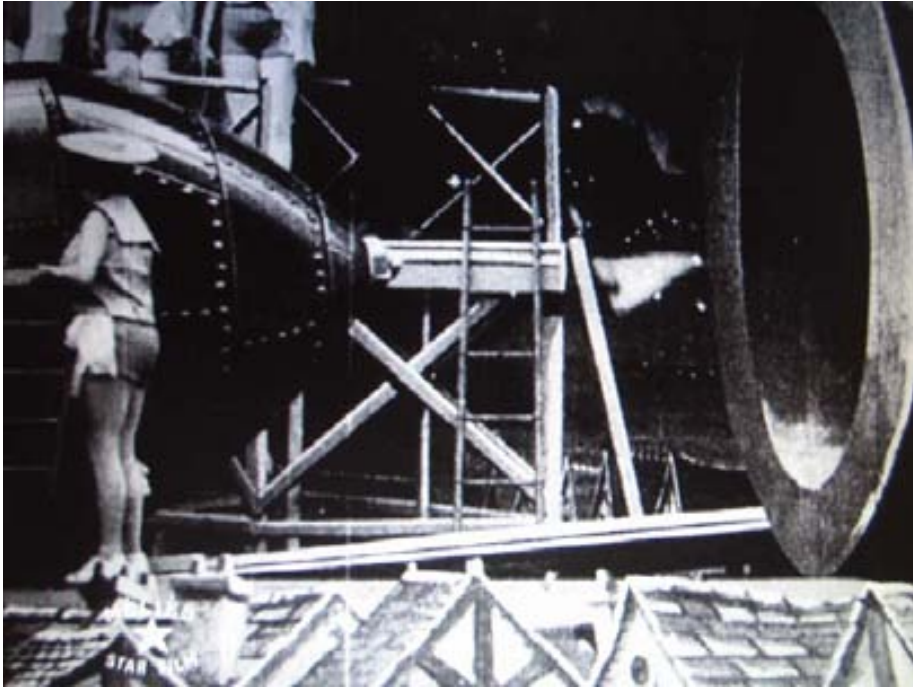
Se colocan junto a la escalera mientras los tripulantes acceden desde atrás situándose sobre los tejados.



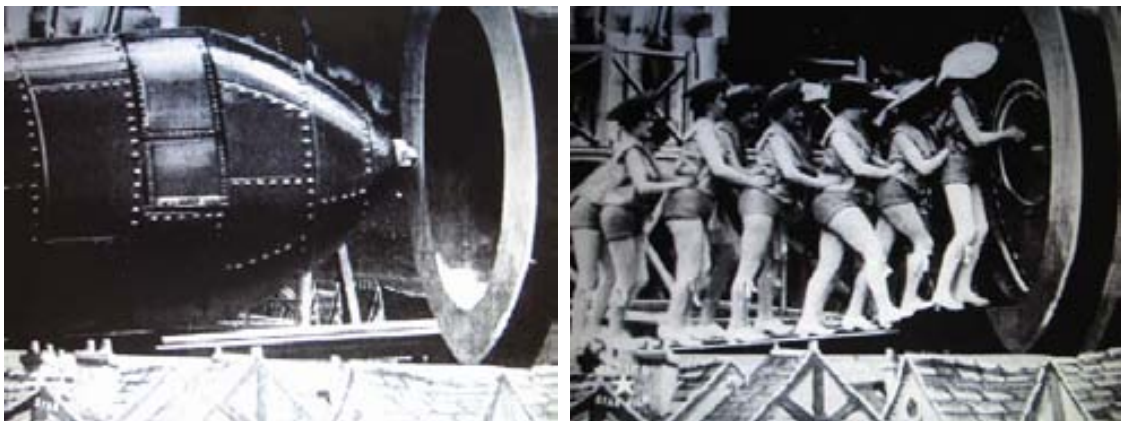
Dos azafatas a pie de escalerilla, preparadas para el embarque de los tripulantes. El resto del pelotón de mujeres permanece sobre el andamio.



Las dos señoritas (que sólo vemos a una, debido al ajustado encuadre que suponemos se debe a que Méliès no quiere perder como referencia la boca del cañón, aunque se intuye que están las dos) van saludando con la cabeza a cada miembro de la tripulación según van entrando en la nave.



Las “azafatas” retiran la escalerilla y cierran la compuerta.

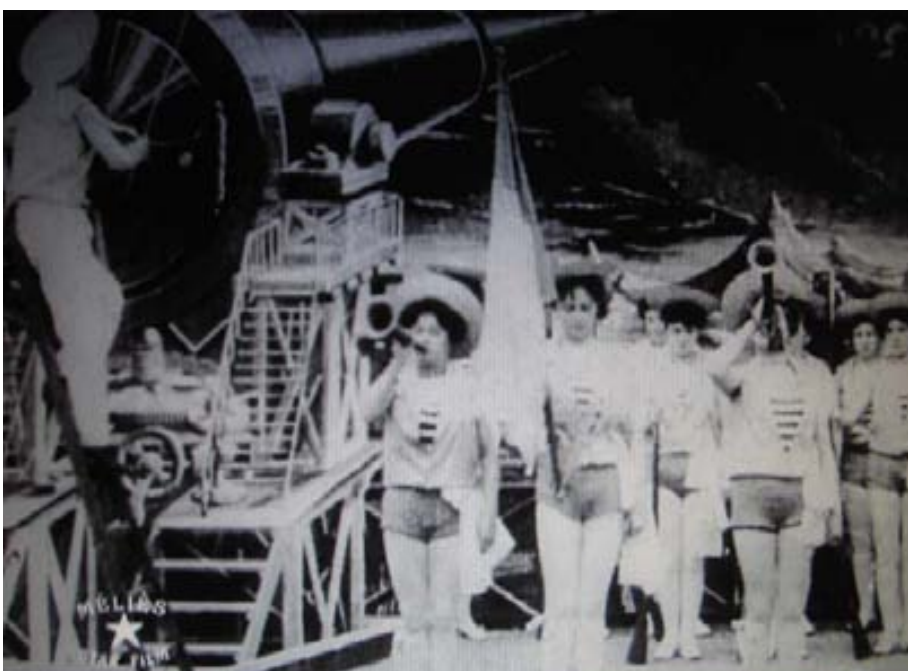


Las chicas introducen la bala en el cañón mediante fuerza de empuje.

(Continuación del anterior). Plano fijo, general de la nave colocada en el lugar del lanzamiento, vemos el gran cañón como se extiende hacia las montañas. Aparece el batallón de azafatas, el director de la “orquesta” se sube a una escalera para dar la salida al vuelo y una de las chicas se adelanta para dar el toque de corneta, otra alzará la bandera francesa. El público entra en cuadro (en paralelo al eje de cámara) corriendo a dar el adiós a la nave que marcha simbólicamente a efecto de un chispazo de humo que sale de la punta del cañón, tras la orden, a golpe de barita, del coordinador de la operación. Encadenado.



Dos coordinadores junto al pelotón de mujeres dan la salida al vuelo, el oficial que alza su espada y el artillero que procede al encendido del cañón apuntando directamente a la Luna.



Se adelantan para el toque de corneta y alzamiento de bandera.



Entra en cuadro el público asistente por el eje de cámara.

Escena E: en el espacio.

Vemos el rostro de la cara lunar a lo lejos como se va acercando y cada vez es más grande. Este efecto, que en la actualidad lo haríamos con un “zoom in”, o con un “travelling” de acercamiento de cámara hacia el objeto, aquí se consigue trasladando “una figura humana y una luna de papier-maché sobre unos raíles, respectivamente”¹² aproximándolos a la cámara. Antes de dejarnos a la Luna en un primer plano, la bala se clavará en un ojo. (Cambio de plano)



La Luna con cara deforme se acerca a cámara al tiempo que el cohete se introduce en el ojo.



La mítica imagen del cohete clavado en el ojo de la Luna, la vemos aquí en un dibujo de la serie de ilustraciones que realizó Méliès de su película¹³.

¹² Sanchez Vidal, Agustín. O. c., pág. 32.

¹³ La ilustración se ha extraído del libro de Jean Clair, “Cosmos, del romanticismo a la vanguardia 1801-2001”. CCCB y Diputación de Barcelona, 2000, pág. 144. Pertenece a la serie de dibujos y fotografías sobre

Escena F de continuación: suelo lunar.

El plano entra con la misma acción del aterrizaje de la nave en suelo lunar, que ya habíamos visto en la escena anterior con un plano que abarcaba a toda la Luna. Por tanto “simultaneidad” en la acción del alunizaje¹⁴. Salen de la cápsula, el suelo es abrupto, hay muchos cráteres, desaparece la cápsula y luego unas montañas se esconden, aparece el planeta tierra ascendiendo desde abajo hasta salir de campo por arriba. Se tumban a dormir con unas mantas que están en el suelo y aparecen los astros: cometa, las mujeres estrellas, la mujer en la Luna.... Desaparecen los astros (elipsis temporal). Tormenta de copos de nieve. Despiertan. Salen de campo bajando por una gruta, se van con sus paraguas pero no los abren aunque nieva (Cambio de cuadro dentro de la misma escena por encadenado).



Momento del alunizaje.



Salen de la nave y saludan a la Tierra que ven ascender en eje vertical.



escenografías y decorados del “Viaje a la Luna”, de donde también se han obtenido las imágenes aquí presentadas en color sepia. París, Bibliothèque du Film (BIFI), Collection Cinémathèque Française.

¹⁴ Sanchez Vidal, nos comenta que “en <<Viaje a la luna>> había dos momentos particularmente brillantes, con intuiciones de las que Mèliès no era, seguramente, muy consciente. Cuando el cañón disparaba la nave de forma de bala, los ciudadanos que asistían al acontecimiento entraban de forma paralela al eje de la cámara, y no desde los laterales. Y sobre todo, había un mismo acontecimiento –el impacto de la nave sobre la superficie lunar- que se mostraba desde dos puntos de vista: desde la Tierra (la cara de la luna que recibía la bala en un ojo) y desde la Luna (la nave alunizaba y de ella salían sus tripulantes)” (Sanchez, Agustín. O. c., pág. 32).



Cogen unas mantas del suelo y se duermen. Los astros y las estrellas con rostros de mujeres les visitan.



Podemos observar la imagen de la mujer en la Luna que ya Méliès utilizó en la “La Luna a un metro” y antes en su número de ilusionismo “Les farces de la Lune et les mésaventures de Nostradamus”. Segundo de Chomón también recurriría a ella en su “Viaje a Júpiter”.



Son despertados por la nieve y descienden al subsuelo lunar.

Escena F' de continuación: la gruta.

Vemos en plano general un paisaje repleto de vegetación formada por hongos y setas gigantes. Plantan el paraguas y este crece (animación) como por efecto de magia convirtiéndose en un gigante champiñón. Aparece el primer selenita saltando a cuatro patas, luego otro. Se los cargan a golpe de paraguazo echando humo. Van apareciendo más selenitas.



La gruta está plagada de setas gigantes. Clavan el paraguas en el suelo y se convierte en una de ellas.



Encuentro con los selenitas en la gruta lunar.



Un selenita se acerca saltando hacia ellos y se desintegra en humo a golpe de paraguazo.

Escena G: interior de la corte selenita.

El grupo de expedicionarios ha sido capturado; en la corte lunar, el ejército de relleno, cuadrado con sus armas en forma de agujones o lanzas. Aquí están todos erguidos. Entran en plano los caballeros con el grupo de selenitas que los capturó. El jefe de la expedición, que parece el mas anciano, se tira encima del jefe rey selenita que está en el trono rodeado de las señoritas-estrellas, lo coge y lo lanza al suelo (como si no pesara nada), se lo carga (pues desaparece) y salen huyendo. Encadenado.



Momento en el que son presentados ante el rey selenita, donde le vemos acompañado de las dos mujeres-estrellas y el batallón de selenitas con lanzas, aquí en posición erguida.



El profesor Barbenfouillis lanza al suelo al rey selenita que pasa a mejor vida.

Escena F: cuadro exterior, de continuación con la misma secuencia.

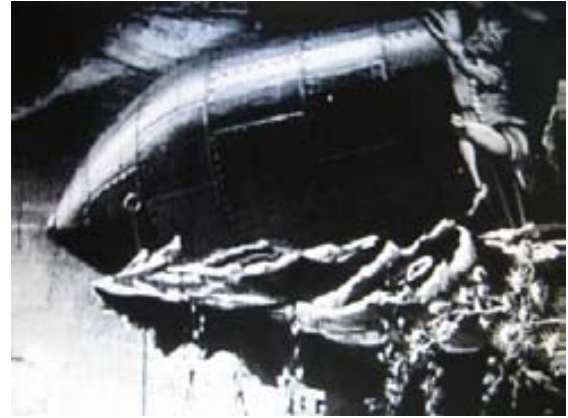
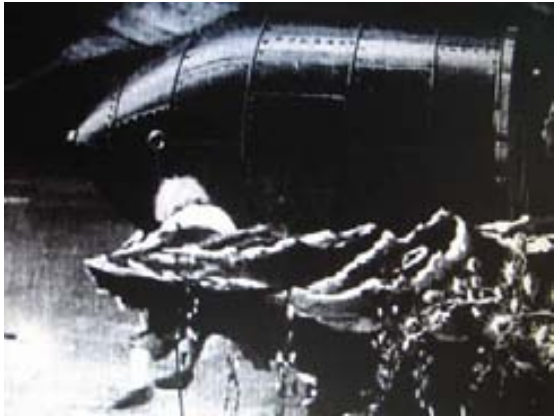
Corren hacia la cápsula cruzando los personajes de cuadro de derecha a izquierda en eje horizontal, se van girando para atacar con el paraguas a los selenitas que les persiguen.



Los tripulantes se defienden de los selenitas a paraguazos durante la escapada, ya en superficie lunar.

Escena F'': continuación de la misma escena exterior.

Han llegado a la zona donde está la cápsula. Se cargan al último selenita. El jefe anciano se hace con la cuerda, como si estuviera amarrada (igual que el barco se amarra al puerto), y se tira con ella al vacío haciendo que la cápsula caiga por contrapeso, con la ayuda de un selenita, que se monta encima de esta cuando intenta detenerlos. Caen con la nave por el precipicio lunar. En la superficie lunar los selenitas se detienen y se asoman por el precipicio.



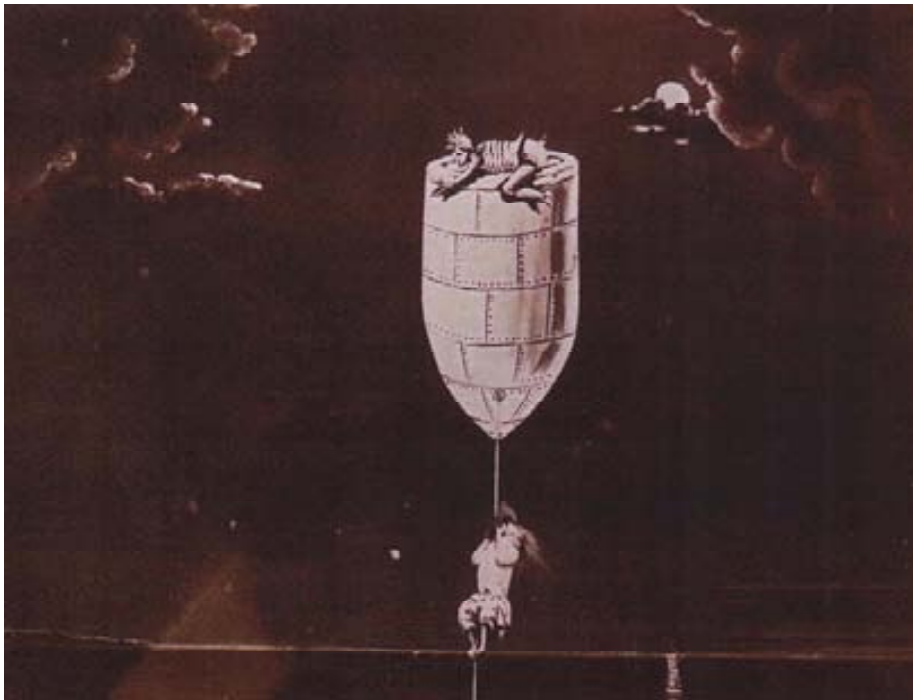
Una vez la tripulación en el interior de la cápsula, vemos como el jefe de la expedición tira de la cuerda justo en el momento que aparece un selenita por detrás.



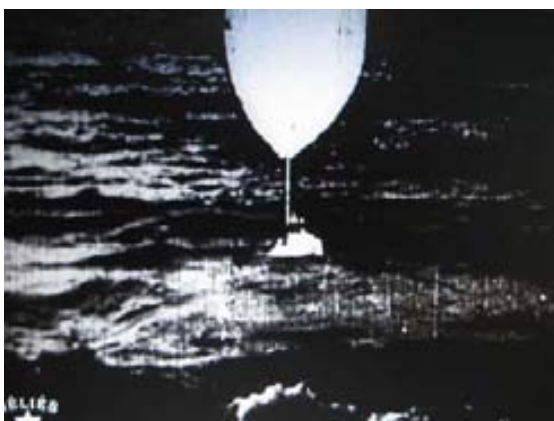
Vemos al resto de selenitas asomados por el precipicio. Sus grandes lanzas no les han servido de mucho para impedir la escapada, de hecho no se ha visto que las hayan utilizado.

Escena E: nuevamente en el espacio.

La nave en caída libre con uno de los tripulantes colgado de la cuerda que tira de la nave y el selenita empotrado en el trasero (elipsis temporal).



Escena E': caída libre de la nave entrando en el mar.



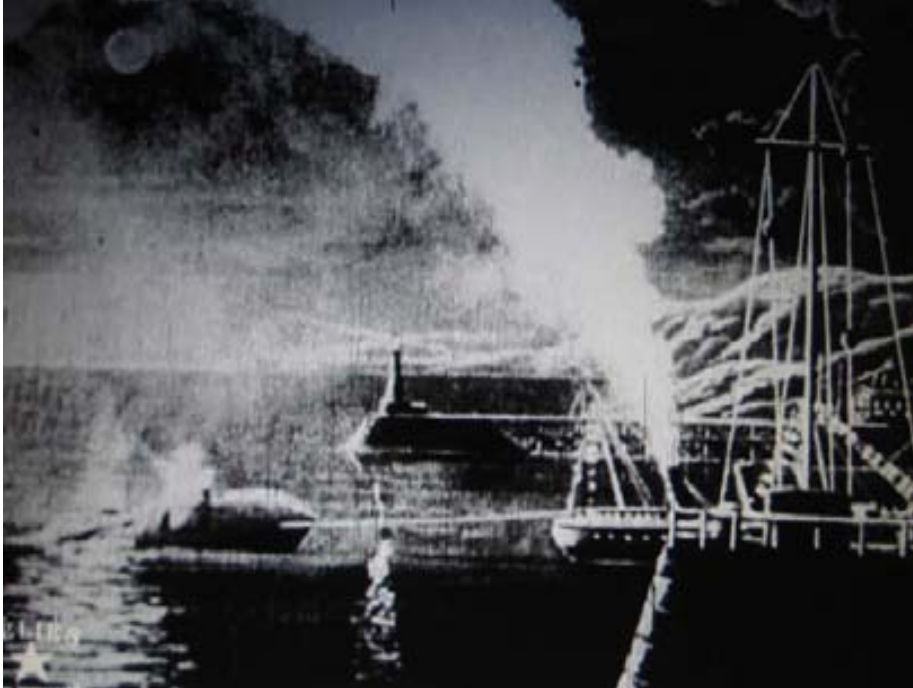
Escena H: continuación de la misma secuencia. Fondo submarino. Vemos a la nave saliendo a flote.



La nave entra y vuelve a salir a flote. Un viejo barco hundido en el fondo del mar y unas medusas que por su forma nos recuerdan a las setas, es el paisaje marino escenografiado por Méliès.

Escena C: paisaje exterior.

Gran plano general fijo, del mar. Un barco cruza el campo de izquierda a derecha arrastrando a la nave con los exploradores (los vemos de muy lejos).



Vemos la Luna ahora al fondo del paisaje marino en el momento del arrastre de la nave.

Escena I: en la ciudad, celebración del gran acontecimiento.

Plano general del público con la comitiva del ayuntamiento y la banda de música. Los tripulantes y demás asistentes de la operación reciben condecoraciones. Las “mujeres-azafatas” arrastran la nave que entra en cuadro por la derecha, gracias a la fuerza bruta colectiva. Exhiben al selenita capturado, tirando de él con una cuerda que lleva atada al cuello. Las “mujeres-azafatas” bailan en “corro de la patata” alrededor del monumento escultórico conmemorativo.



Entran la banda de música y las mujeres arrastrando la nave como si fuesen caballos tirando de un carro.



Los tripulantes reciben unas medallas simbólicas donde vemos la cara de la Luna dibujada.



Vemos al selenita capturado atado por una soga al cuello.



El monumento conmemorativo junto a las “mujeres-azafatas”. En el conjunto “escultórico” podemos ver al jefe de la expedición, a quien no le falta su paraguas que se apoya sobre el rostro de la Luna del cohete clavado en el ojo.

Todas las escenas transcurren dentro de una adecuada continuidad temporal, con las elipsis propias para la adaptación de un relato que en tiempo diegético podría corresponder a un año, pasado a un tiempo de espectáculo de unos veinte minutos. La escena de mayor duración es la dedicada a la presentación del film, la escena A en el interior del laboratorio. La escena F, dedicada a la permanencia de los astrónomos en suelo lunar, es prácticamente tan larga como la anterior, alcanzándose aquí uno de los dos momentos clímax de la película, uno es el alunizaje; y el otro es el encuentro con el primer selenita, el cual se hará esperar, aumentando la curiosidad despertada de la manera más absurda posible: haciendo noche a la intemperie antes de pararse a observar el nuevo planeta (como si lo hubiesen visto muchas veces). Las escenas que se resuelven en territorio lunar, F y G, suman el mismo tiempo prácticamente que la suma de las escenas que se resuelven en territorio terrestre, escenas A, B, C, D, H y I; y los momentos más cortos son los correspondientes a las escenas E, de la nave en el espacio, tanto a la ida como a la vuelta, estableciéndose aquí nuevamente elipsis temporales. Aunque tampoco es de extrañar que entiendan la velocidad del viaje espacial tan rápida, pues la trayectoria que hace una bala tras ser disparada, es prácticamente imperceptible. Si nos fijamos, el despegue de la cápsula, ni es visto, sin embargo el alunizaje, lo resuelve, este primer cineasta, con un dominio del discurso cinematográfico excepcional. El raccord de continuidad temporal y espacial que utiliza entre ambos decorados, para representar la simultaneidad de una misma acción, supone, el momento mas esperado para la civilización, alcanzándose el primer punto clímax de la película. Y por ello dedica aquí especial atención en la explicación mediante imágenes, de un hecho tan importante. En cambio, en la escena del lanzamiento de la nave en la Tierra, la atención prestada se ha dedicado más al aspecto protocolario que no al técnico de la operación.

La película en ningún momento se sitúa en un futuro lejano que busque la verosimilitud, envolver a la ficción de un naturalismo real, sino que en todo caso, esta se sitúa en un futuro inmediato, sin establecerse correspondencia alguna con hechos que partan de su presente (aún

no ha despegado ni la aviación), por lo que se queda en el plano de la fantasía. El cineasta aquí se desenvuelve, como Alberto Elena nos señala, de forma muy lúdica y caprichosa, bajo un “voluntario eclecticismo”¹⁵ que está “sobre todo al servicio de una visión satírica de la ciencia y los científicos a la que Méliès remite de forma recurrente a lo largo de su filmografía. En el Viaje a la Luna no sólo la pompa que rodea las ceremonias oficiales del lanzamiento del proyectil y el ulterior recibimiento de los héroes parece francamente risible (piénsese en las pintorescas azafatas¹⁶ en rayados trajes de baño), sino que los sabios desdoblados en cosmonautas inician tranquilamente su aventura en elegante indumentaria de calle, con sombrero de copa e imprescindible paraguas...” (o. c., pág. 20).

Pero sucede que, al existir la peculiaridad de que el viaje a la Luna se llegó a llevar a cabo, aunque no se hayan encontrado selenitas, inmediatamente la película pasa a otro plano: digamos pues, que se trata de una visión futura desde su presente ingenuamente advertida.

V. II. I. Antecedentes del “Viaje a la Luna” de Méliès

Las fuentes de inspiración de Méliès para llevar a la pantalla su viaje lunar, han sido muy diversas. La primera obra a la que se alude directamente es “*De la Tierra a la Luna*” de Julio Verne, publicada en 1895, novela que según sus propias declaraciones, le habrían influenciado a la hora de concebir el film:

*“La idea del viaje a la Luna me vino de un libro de Julio Verne titulado: De la Tierra a la Luna y alrededor de la Luna. En esta obra los humanos no pueden aterrizar sobre la luna..., entonces yo imaginé utilizando el proceso de Julio Verne (cañón y cohete), llegar a la Luna, para poder componer numerosas, originales y divertidas imágenes fantásticas fuera y en el interior de la luna”.*¹⁷

Y según George Sadoul, cree que además, aunque Méliès no lo mencionara, tomó de la novela “*Los primeros hombres en la Luna*”, de H.G. Wells publicada en 1901 y traducida al francés unos meses antes del rodaje, la figura de los selenitas.

Aunque estudios más recientes, nos han revelado otros orígenes, además de los que hemos citado. El profesor e historiador de cine Thierry Lefebvre, en su artículo “*Le Voyage dans la Lune, Film composite*” incluido en el catálogo “*Méliès, Magie et cinema*”, nos comenta cuales han sido estas influencias y por otra parte se asombra de que un film tan importante no

¹⁵ Elena, Alberto. “Ciencia, cine e historia. De Méliès a 2001”. Alianza Editorial, Madrid 2002, pág. 20. En este punto Alberto Elena nos comenta que Méliès “no duda en contraponer caprichosamente modelos y referentes muy diversos, como cabe apreciar por ejemplo en las escenografías del congreso de sabios (una especie de solemne catedral engalanada, eso sí, con telescopios y esferas armilares) y del taller de fabricación del proyectil (donde permite en cambio aflorar una inequívoca vena futurista), o en la propia escenografía lunar, en la que también cabe apreciar influencias pictóricas muy variadas” (pág. 20).

¹⁶ Nos llama la atención de que también Alberto Elena haya aplicado el adjetivo de “azafatas” al igual que nosotros a la cuadrilla de mujeres que aparecen en el film, advirtiéndose como nosotros de dicha relación con la profesión, ya que en ningún estudio (que sepamos) se menciona este detalle que aquí vamos a destacar y sin embargo otros, si lo han llegado a percibir es posible que no le dieran importancia.

¹⁷ Según Thierry Lefebvre recoge en su cita 2, en el capítulo “*Le Vayage dans la Lune, film composite*”, de la obra “*Méliès. Magie et Cinema*”. Espace EDF ELECTRA. Paris Musées. Fondation Electricité de France, 2002. (Pág. 171-172). El catálogo pertenece a la exposición que tuvo lugar en París del 26 de abril al septiembre del 2002, cuyos comisarios fueron Jacques Malthête y Laurent Mannoni.

haya sido estudiado a fondo sobre este aspecto. Dado que dicho artículo no ha sido traducido aun (hasta el momento) en otros idiomas, y es sorprendentemente novedoso, trataremos de incluir las nuevas fuentes de inspiración que pudieran haber hecho eco en Méliès, y que Lefebvre ha podido recopilarlos para ofrecernos después una amplísima “composición” del film, que sin duda alguna compensa el déficit que hasta entonces se le había otorgado a su estudio, y que Lefebvre consigue magistralmente desmembrar en su ensayo¹⁸.

En primer lugar, deja claro, como anteriormente también se ha indicado, que el tema sobre el viaje a la Luna se respiraba en el ambiente, comenzaba a ser popular. Tanto es así, que existió una conferencia ilustrada que llevaba el mismo título “Viaje a la Luna” y que se presentó por primera vez en Berlín en el 1887 y más tarde en otros países. Esta conferencia recogía las siguientes ilustraciones pintadas sobre lienzos de gran formato: una primera ilustración donde podía observarse un eclipse de sol visto desde la Tierra; en una segunda, unas montañas lunares observadas desde una altura de 5000 millas; en la tercera se veía el monte Aristarchus y el cabo Laplace¹⁹ representado a una distancia de 5 millas; en la siguiente un eclipse de sol visto desde el suelo lunar; y en la última ilustración, las cimas del Tyrol, evocando el retorno a la Tierra.²⁰

Para la Exposición Universal de París de 1900, existió un proyecto llamado “Panorama de los Mundos” inspirado en la conferencia anterior, de Camille Flammarion, el cual por falta de financiación no consiguió llevarse a cabo. Otro proyecto que en esta exposición se quedaría en utopía (además del Globo Elisée Reclus), pero por suerte, quedó un guión a modo de esbozo, que nos puede dar una idea de las líneas del escenario:

*“El borde del mar en el cinematógrafo. Olas que mueren al atardecer tras ponerse el sol que se tiene detrás. Dos minutos durante los cuales llega la noche. La Luna se eleva rojiza. Fotografía de la luna llena. Eclipse de Luna. Aquí, viaje a la Luna. Ella emblanquece, se acerca y aumenta de 30 metros a 1 metro. Escogemos un fragmento visto al telescopio. Paisaje lunar con la tierra en el cielo. Movimiento de la Tierra”.*²¹

Este guión, que Camille escribiera antes del 1900, podría haber llegado a las manos u oídos de Méliès, o a la inversa, ya que es evidente la correspondencia que hay entre el guión y el título de la película “La Luna a un metro” de Méliès, del 1898.

Un dato curioso que contribuye a corroborar aun más la idea sostenida por Lefebvre sobre la popularidad del tema lunar en el ambiente de la época, nos lo aporta el siguiente cartel

¹⁸ Aunque aquí se ha hecho un esfuerzo en trasladar casi todas las ideas y referencias vertidas por Lefebvre, es muy recomendable consultar el capítulo en cuestión. Y coincidimos en la opinión de Lefebvre, extrañándonos de que una película tan popular como la nuestra escogida y para nuestra sorpresa, no haya sido estudiada más a fondo hasta ahora.

¹⁹ Se entienden que estos nombres se refieren a accidentes geográficos de la Luna.

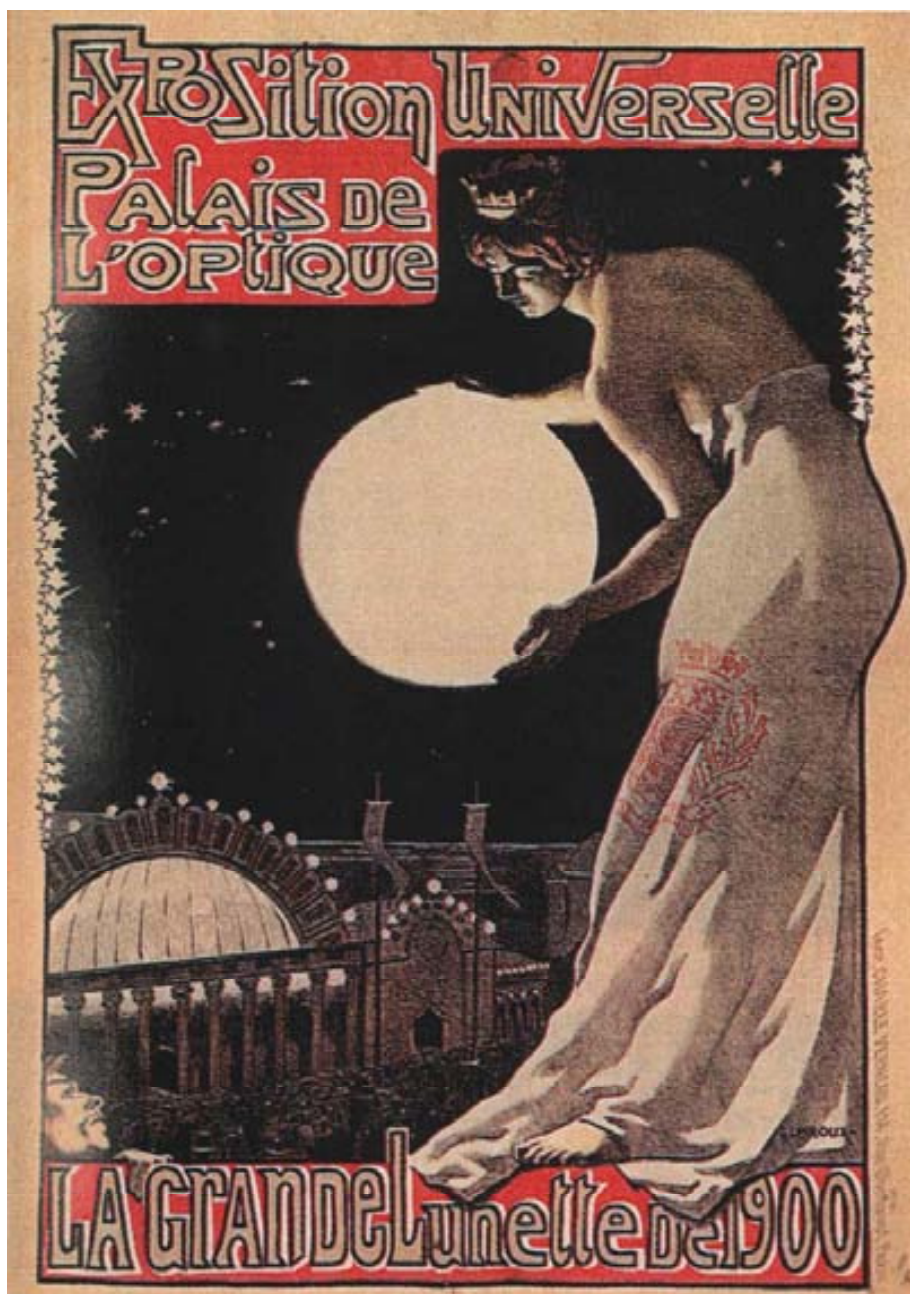
²⁰ Según cita 4: Albert A. Hopkins (ed.), *Magic. Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography*, New York, Dover, 1976 [1re édition: 1898], p. 353. *Le pavillon où se déroulait le spectacle s'intitulait Urania* (recogida por Lefebvre, en su artículo citado, pág. 173)

²¹ Según cita 5: Dannielle Chaperon, « *Le cinématographe astronomique. Camille Flammarion : un parcours de 1864 à 1898* », in Thierry Lefebvre (dir.), *Images du réel. La non-fiction en France (1890-1930)*, París, AFRHC [1895, n° 18], octobre 1995, (...) p. 56 (recogida por Lefebvre, a. c., pág. 173).

diseñado por George Leroix²² y que a continuación presentamos, donde se anuncia el “Palacio de la Óptica” de la Exposición Universal de París de 1900. En el cartel publicitario podemos ver como se mostraba en primer plano una luna, sostenida entre las manos de una bella mujer, y tras esta, situado al fondo se divisa la entrada al “Palacio de la Óptica”. A través del gran telescopio, “La Grande Lunette”, situado en el interior del palacio se podía observar una vista de los astros. El promotor del proyecto y diseñador fue M. Gautier, el célebre constructor de instrumentos astronómicos²³, quien debido al gran tamaño del telescopio hubo de renunciar a que éste pudiera ser móvil. La Luna, que podría verse a través de él, en directo y por el público en masa que acudía al objetivo, se convertía así en un “ente” cercano y casi familiar; por tanto, al menos en el plano del inconsciente colectivo, la Luna se habría escapado del terreno de lo desconocido e inaccesible para situarse en el camino del hombre, en el punto de mira de un posible conquistable. De hecho, el cartel de Leroix, que fue también exhibido en otros lugares del evento, hace alusión a esta idea que podríamos describir como: el progreso tecnológico, en el campo de las lentes, consigue que la “óptica” nos deje a la Luna “en nuestras manos”.

²² La fotografía ha sido extraída del libro de Penny Sparke, “*El Diseño en el Siglo XX. Los pioneros del siglo*”. Blume. (Edición española) Barcelona, 1999, pág. 23.

²³ L. Barré, Astronome à l’observatoire national de Paris. Del artículo « *La Grande Lunette de 1900* », *La Nature*, pág. 199. Según el artículo el telescopio medía 60 metros de largo y 1’25 m de obertura, con un coste de unos 1400000 francos. Gautier, debido a las dificultades que se encontraría a la hora de manejar un telescopio tan grande, tuvo que renunciar a que este fuese móvil, fijándolo horizontalmente a dos soportes arquitectónicos, de manera que se permitiera registrar una vista de los astros a través de un plano móvil de dos metros de diámetro.



Cartel publicitario diseñado por George Leroix, para el Palacio de la Óptica de la Exposición Universal de 1900 de París. Leroix, parece haberse inspirado a la hora de concebir su bonito diseño, en la comparación del gran telescopio, “La Grande Lunette”, con una mujer. Pues como es a través de él que podemos ver la Luna más de cerca, en el cartel es la mujer quien nos muestra a la Luna, y a la mujer además, la ha situado ocupando toda la longitud vertical del encuadre, es decir que su tamaño es grande, igualmente que el del gran telescopio.

Proseguimos ahora con las aportaciones de Lefebvre, quien nos indica, precisamente, que dicha obsesión lunar, se verá manifestada al año siguiente al otro lado del Atlántico. El 2 de mayo de 1901 se inauguraba en Buffalo, una gran Exposición Universal panamericana al estilo de las europeas. Parece que en esta ocasión, nos explica Lefebvre, no escatimaron en presupuestos, y entre los espectáculos que cosecharon mayor éxito se encontraban: “Pueblo de esquimales”, “Bello Oriente”, “Aero Cycle” y “A Trip to the Moon”. Siendo los dos últimos los más aclamados, y teniendo en cuenta que por la Exposición de Buffalo llegaron a pasar varios millones de espectadores, y por el espectáculo “A Trip to the Moon” se calcula que pasaron 400.000 visitantes, podemos imaginar el calibre de la onda expansiva que pudo

provocar, acabándose de convertir la travesía estelar, ahora ya “previsualizada”, en un tema popular. El mismo Lefebvre, nos lo describe como una “mezcla de panoramas y de vistas proyectadas con la intención de sumergir al espectador en una especie de lo que hoy llamaríamos [realidad virtual]” (Lefebvre, a. c., pág. 175). Y es que además, más que un espectáculo parecía una atracción. Lefebvre nos describe que los espectadores entraban por 50 céntimos en una especie de nave espacial (barco con alas) de 30 plazas situado en el centro de un recinto rodeado de unos telones dispuestos en panorámica circular. A golpe orquestal, las alas se desplegaban simulando el despegue, un vendaval les atravesaba y los telones eran sustituidos por una vista aérea de Buffalo, después por otras del globo terrestre que se ve alejarse. El barco llega cerca de la Luna sobrevolándola y pasando por algunas peripecias hasta conseguir posarse en el centro de un cráter. Unos enanos con puntas en la espalda, los selenitas, se hacen cargo de los pasajeros dirigiéndolos a través de cavernas llenas de estalactitas hasta introducirlos en un castillo subterráneo. Allí son presentados a un gigante sentado en su trono (el famoso y mítico en América “Gran Lunaire” o “Man in the Moon”, dice Lefebvre, pág.175). Cuando los pasajeros intentan escapar, caen precipitados en la boca de un ternero lunar, saliendo a través de esta del espectáculo.



Entrada al espectáculo “A Trip to the Moon” de Búfalo.²⁴

²⁴ Un tour virtual por la exposición Pan-Americana de Buffalo de 1901 se puede realizar en la web: http://panam1901.bfn.org/tour_1/moon.htm, de donde hemos podido extraer algunas de las fotografías del espectáculo “A trip to the Moon”. Además se puede consultar el guión que describe toda la aventura.



La nave con las imágenes de la ciudad al fondo alejándose de la superficie de la Tierra. Una guía va narrando los escenarios y la aventura espacial en cada momento. *“Esto es lo mejor. Nos encontramos en el espacio ahora y la luna se encuentra directamente en posición. Nuestro barco está descendiendo rápidamente y pueden sentir el contacto (o como si tocaran) con la superficie lunar”*²⁵



En la cueva, el encuentro con los selenitas. Flashes de luces rojas y azules les rodean a través de la gruta, que está plagada de joyas y oro.



Entran en la gran cueva a la corte donde se encuentra, “The man in the moon”, el Rey de los selenitas.

²⁵ *“That’s better. We’re in space now and the moon is directly ahead. Our ship is descending rapidly and you can feel it touch the moon surface”* (Panam, bfn, pág. Web citada).



La boca del ternero lunar, por donde el público asistente saldrá al exterior del espectáculo.

Los autores del guión imaginado para la atracción descrita, fueron Frederick Thomson y Skip Dundy. Al año siguiente, el 26 de abril (poco antes del debut de “Voyage dans la Lune”, comenta Lefebvre) se traslada el espectáculo al parque de atracciones de Steeplechase, en Coney Island, acogiendo a unos 850.000 visitantes, y en 1903 mejorado ahora gracias a la electricidad, quedaría fijado de forma permanente bajo el nombre de “Luna Park”, al cual se le ha considerado “*la primera extravagancia espacial eléctrica y mecánica*”²⁶.

Se sabe que Edison asistió al espectáculo “A trip to the Moon” en Buffalo, y que entorno a este y al “Aero Cycle”, surgieron algunas versiones cortas cinematográficas de James While y de Edwin Porter. Edison editó el catálogo “*Pan-American Supplement*” donde se recogían y se detallaban estas películas. Según Lefebvre, Méliès podría haberlas leído o haber llegado incluso a ver algunas de ellas.

Tanto la atracción-espectáculo como la película “Viaje a la Luna” tienen una duración de unos veinte minutos y estarían compuestos por los tres mismos registros: una primera parte de presentación, que incluye los preparativos del viaje en la película, y el viaje mas el alunizaje en ambos; una segunda parte de la estancia en la Luna, donde también en ambos intervienen los selenitas; y en la tercera parte, el retorno a la tierra, también presentes, aunque de manera distinta, en los dos. Según Lefebvre, la novela “*L’Aventure sin par de un tal Hans Pfaall*”, escrita en 1835 por E. Allan Poe, también contenía un planteamiento argumentativo dividido en estas tres mismas partes. Aquí el personaje cae a la Luna enganchado en la red de un globo (a. c., pág. 178).

Méliès se atrevió con una gran producción que le supondría la fuerte inversión de unos 10.000 francos, aunque algunos aseguran que al final con los años se le acabaría importando unos 30.000 francos²⁷, con una duración del metraje que se extendía en mucho a lo que hasta entonces se venía produciendo, que no pasaba de uno a tres minutos, y dedicándole tres meses al rodaje. Todo ello constituía un hecho inhabitual en aquella época. Por otro lado, nos comenta Lefebvre, que dado el éxito de la atracción de Buffalo, es lógico pensar que Méliès conociera dicha atracción y decidiese atajar el tema personalmente, ya que él hacía mucho

²⁶ Según William E. Burrows, nos comenta Lefebvre (a. c., pág. 176).

²⁷ “On peut cependant émettre des doutes quant à ce chiffre. Jacques Malthête nous signale que Méliès évoquera quelques années plus tard la somme de 30.000 francs (*Ce soir*, 27 décembre 1937). Bref, le film coûtera cher” (en cita 9, Lefebvre, a. c., pág. 174).

tiempo que había coqueteado con asuntos cuyos argumentos se asimilaban, recordemos su número de ilusionismo “Les Forces de la Lune et les mésaventures de Nostradamus” representado en el Houdin en 1891, donde la Luna abría su boca para también tragarse al astrónomo (como puede apreciarse en el cartel). Evidentemente, Méliès tendría que garantizarse unos beneficios suficientes que pudieran amortizar su gran inversión, así pues se dirigió al mercado americano. Abrió una sucursal de la Star Films en New York, enviando a su hermano Gastón para que desde allí se pudiera hacer cargo de las ventas y controlara la piratería, cosa que con Lubin por medio, no pudo evitar. Con lo cual no obtuvieron los beneficios que se esperaban.

Sadoul²⁸ comenta que la película a parte de estar inspirada en las novelas de Julio Verne en lo que se refiere a la primera parte y en la de H.G. Wells a la segunda parte, existía una opereta fantástica con el mismo título de Jacques Offenbach que se exhibió en el teatro Gâté en 1875 y en el Châtelet en 1877, compuesta por 4 actos y 23 cuadros. Sadoul no la tiene en cuenta, pues cree que es una obra olvidada y muy antigua; por el contrario, Lefebvre asegura que Méliès pudo saber de ella por el Châtelet, teatro que conocía muy bien. Los guionistas de la opereta fueron Albert Vanloo, Leterrier y Arnold Morier (también conocido con el sobrenombre de Mortje). Los dos primeros venían de los Vodeviles y de las óperas cómicas, y se piensa que el último sería el que diera el toque fantástico a la opereta, pues anteriormente ya había adaptado otros textos de Julio Verne.

El argumento de la opereta²⁹ representa a un rey y su hijo en un viaje a la Luna, aquí se encontrarán con unos nativos cuyo aspecto físico son equivalentes a los humanos, pero con comportamientos y conductas diferentes. El príncipe se enamora de la princesa³⁰ de la Luna. Las similitudes entre esta opereta y la película son evidentes: en la presentación, tanto en una como en otra, seis astrónomos discuten sobre quien deberá ir a la Luna. En las dos, los telescopios se convierten en taburetes. En la opereta viajarán el rey y su hijo, pero lo harán también siguiendo el modelo indicado de Julio Verne, el gran cañón. El despegue en la opereta es simulado con una vista en perspectiva (trampantojo) de unas escaleras y unas montañas, dando la sensación de que el largo cañón se aleja por encima de estas. El viaje espacial de acercamiento a la Luna es evocado en la opereta, (aunque aquí no se ve la imagen de la luna con el cohete en el ojo). Los paisajes glaciares y la tempestad de copos de nieve también coinciden. En la opereta se ven unas bailarinas dormidas que se despiertan, en el film son los astronautas. Y lo más interesante de todo, el famoso paraguas que utilizan los astronautas de Méliès como armas, sale también en esta opereta. Lo lleva el rey terrícola como cetro y ante la desconfianza del rey lunar, se lo enseña como prueba para que le crea, al tiempo que le dice: “*en viaje, es muy cómodo cuando llueve*”. Méliès tomaría de aquí esta anécdota, explica Lefebvre (a.c., pág.189). Pero también podríamos pensar, que para Méliès, la mejor arma que se podían llevar a la Luna, era simplemente “sentirse como reyes”. Más adelante retomaremos el tema del paraguas para analizar su función en un estudio más profundo.

²⁸ Georges Sadoul, “*Lumière et Méliès*”, Paris, Lherminier, 1985, págs. 174-176 (opiniones de Sadoul referidas a « Viaje a la Luna », y que nos traslada Lefebvre).

²⁹ Albert Vanloo, Eugène Leterrier, Arnold Morier, *Le Voyage dans la Lune*, Paris, Trece, 1877 (obra citada por Lefebvre en su artículo, pág. 182).

³⁰ Aquí ya está presente la “mujer” en la Luna.

En lo que se refiere a los selenitas, Wells describe a una especie de insecto complicado de metro y medio, con cabeza de casco duro y puntas salientes numerosas y tentáculos (el tentáculo es típico de Wells, ya salía en *“La guerra de los mundos”*) y con cuerpo cilíndrico brillante. Según Georges Sadoul, Méliès se habría inspirado en esta descripción para diseñar sus selenitas. Lefebvre, sin embargo, cree que tiene ligeras reminiscencias, pues físicamente no se parecen tanto, salvo que ni unos ni otros tienen aspecto humano y en que ambos son más torpes que nosotros. Los selenitas de Wells también llevan agujones o especie de lanzas, y mueren desintegrándose a golpe de impacto al igual que los selenitas de la película, sólo que aquí se convierten en humo y en la novela en líquido. Destaquemos un detalle, sea de paso, y es que en la película los selenitas cuando corren o luchan van casi a cuatro patas y cuando forman filas con sus lanzas ante el rey están erguidos.

En cualquier caso, si se inspiró más o menos en Wells y el resto lo puso su imaginación no tiene tanta importancia. Aunque está claro que si nos fijamos en el dibujo que presentamos, del selenita diseñado por Méliès, nos daremos cuenta de que sí parece haber concebido la caracterización del personaje lunar, tras habérselo imaginado a partir de la lectura de la descripción que diera Wells, pues hay rasgos, como las puntas salientes o los fragmentos de cuerpos de otros seres vivos ..., que parecen dar muestra, más que de una adaptación, de que se trate de una interpretación inspirativa.



Dibujo de un selenita diseñado por Méliès, perteneciente a la serie de ilustraciones sobre *“Un viaje a la Luna”*. En él podemos observar la combinación de distintas especies animales; los pies y la cara son claramente de ave y las extremidades superiores se parecen a las de una langosta.

Referente a la descripción de la superficie lunar de Wells, este *“imagina una vegetación lujuriosa poblada de extraños bóvidos”*³¹, mientras el cineasta se conforma con tradicionales

³¹ « ...plantes épineuses, cactus massifs et verts, végétations fongueuses et charnues, lichens aux formes les plus étranges et les plus sinuenses. » Voir H.-G Wells, *Les Premiers Hommes dans la Lune*, Paris, Calmann-Lévy [« Nouvelle collection illustrée »], 1913, p. 42. (cita 39, recogida por Lefebvre en su artículo, pág. 190).

representaciones de la luna (paisajes rocosos, austeros y desérticos)” (Lefebvre, a.c., pág. 190). Aunque sí se puede establecer una relación más directa entre la superficie lunar de Wells y el periplo subterráneo de Méliès, cuya vegetación es abundante y mucho más exuberante.

El concepto de crecimiento rápido de la vegetación, que vemos en la película cuando el astronauta planta el paraguas y sale un enorme champiñón, es un fenómeno, nos comenta Lefebvre, que también había salido en la opereta, cuando al rey de la Luna se le cae una hoja de tabaco al suelo, esta crece instantáneamente convirtiéndose en flor y luego en fruto.

La película llega a su final con un absurdo, al igual que le sucediera al barón Münchhausen al volver a la Tierra, quien caería precipitado tras romperse la cuerda que había atado a un cuerno de la superficie lunar. Méliès también utiliza el mismo recurso para traerse a la nave de vuelta, pues en la Luna no tienen cañón. Nos comenta Lefebvre, que con esta nota incoherente, Méliès acaba su “Viaje a la Luna” sacando el pie de la ciencia para introducirlo de lleno en la fantasía. Aunque si nos paramos a pensar, la intuición visionaria de Méliès, no siendo consciente de ello, es sorprendente también aquí; ya que en busca de un final feliz, en el cual la caída libre de los tripulantes y la nave no resulten dañados, Méliès los hace caer al mar, de donde serán recogidos por una embarcación. Los astronautas Aldrin, Armstrong y Collins, a su regreso a la Tierra en el módulo lunar, también se dejaron caer en el mar.

No obstante, nos quedamos con la imagen más mítica de Méliès, inigualable y eterna, de la cara de la Luna con el cohete anclado en un ojo, imaginada, parece ser que sí, enteramente por Méliès.

V. II. II. Elementos emergentes del “Viaje a la Luna” de Méliès

A continuación bucearemos entorno a algunos elementos extraídos de la película que puedan trasladarnos hacia futuros acontecimientos de nuestra realidad contextual, ya sea a nivel social, artístico o científica. Y dicho sea de paso, también veremos cómo dichos elementos, allá donde seamos capaces de divisarlos, serán reutilizados en posteriores representaciones fílmicas, bajo otras nuevas consignas de reciclaje, dentro de la futurología de la ciencia ficción. Los elementos emergentes, que hemos considerado predilectos³², del film de Méliès, “El Viaje a la Luna”, a partir de los cuales vamos a investigar son:

- El papel de la mujer.
- Protocolo y viaje espacial.
- Cañón y nave espacial.
- El paraguas.
- Mundos subterráneos.

V.II.II.I. De las azafatas de “Viaje a la Luna” a “Friede”, un modelo ejemplar en España

Méliès otorga un protagonismo excepcional a los personajes femeninos durante toda la película. En la escena de presentación, aparecen para entregar los taburetes plegables a los

³² Se han omitido otros aspectos emergentes importantes que hemos preferido no tocar, como es el tema selenita. Este elemento, de considerarlo, nos introduciría en un terreno demasiado fantástico además de complejo; nos cierra puertas en cuanto a las conexiones posibles que podamos efectuar con el entorno natural, pues hasta el momento no se conoce la existencia de ningún extraterrestre.

astrónomos, más tarde vuelven a aparecer para portar la ropa con la que deberán realizar el viaje los escogidos, que por cierto son trajes y sombreros de la época, nada que ver con los trajes de astronautas que se usan en las expediciones espaciales. Las señoritas, sí van uniformadas, con bermudas y corsés ajustados. En la escena protocolaria donde se da la salida de la nave, nos encontramos también con mujeres uniformadas de un “marinero sexy”, y en el espacio vuelven a aparecer evocando a las estrellas y a la mítica mujer en la Luna. Ignoramos por qué Méliès, en dos ocasiones emplea al batallón de mujeres como fuerza de empuje. Una en el momento de introducir la bala en el cañón; y la otra, hacia el final de su película en la escena conmemorativa, cuando hace aparecer la nave arrastrada de unos amarres por dos mujeres a fuerza bruta, como si se tratasen de caballos de carrocería. Es posible que quisiera con este tipo de escenificaciones (lejos de desprestigiar a la mujer, suponemos), dejar en evidencia y ridiculizar a quienes proclamaban la igualdad entre el género masculino y femenino, ya que para ello se destaca precisamente una cualidad física, como es la fuerza, que es claramente reconocida como inferior a la de los hombres, en la mayoría de las mujeres.

Pero, por lo que aquí nos concierne, de entre estas apariciones féminas, la que más nos sorprende, es la escena perteneciente a la salida de la nave. Méliès no tuvo reparo alguno en “adornar” dicho acontecimiento, que por otra parte constituye el primer punto inicial del clímax de la película, con un batallón de chicas uniformadas en ligerísimas ropas de aire marine. Serán dos mujeres quienes, una a cada lado, colocarán la escalerilla en la puerta de acceso de la nave. Serán estas dos también, las que recibirán a los astronautas a pié de escalera, y las que darán el saludo final, en gesto de desear un buen viaje, permaneciendo en su sitio a un tiempo que estos van embarcando. Un grupo de chicas auguran la buena suerte con su animada presencia desde un andamio, junto con el instructor de las maniobras de salida. La “bala” será introducida en el cañón también por el batallón de chicas a fuerza de empuje colectivo. Todas saludan a cámara alzando y moviendo sus sombreros. A continuación toda la formación se desplaza al lado derecho del cañón y se procede al último acto protocolario, con el toque de corneta de una de las chicas dando un paso adelante, con el golpe de varita del instructor sobre la nave y con el alzamiento de espada y de la bandera francesa. Todos los ingredientes de un acto inaugural perfectamente ensayado para la célebre ocasión más esperada del planeta. Poco que ver, obviamente, con el viaje a la luna televisado a escala mundial donde el único protagonismo de la mujer, pudo ser la de espectadora en su casa tras la pantalla.

Pero, analicemos fríamente el papel de la mujer en esta escena, representada en 1902. ¿No son estas chicas, salidas del cabaret, las primeras “azafatas” que existieron, antes de que la aviación comercial o la aviación misma hubiesen despegado? ¿No nos resulta familiar, las dos señoritas ataviadas en un mismo uniforme a pié de escalerilla dando paso al embarque de los pasajeros? ¿Y no es el instructor, un coordinador de pista, que da el último OK al comandante antes de alzarse en vuelo, indicando que todo está listo? Si actualmente la asistencia al embarque de un vuelo y la asistencia en vuelo, la pueden realizar tanto hombres como mujeres, en un principio, sólo las mujeres podían ser azafatas. Y si actualmente, el coordinador de pista, puede ser tanto un hombre como una mujer, en un principio, sólo hombres se destinaban a esta labor, entre otras cosas porque esta función la suplía el mecánico, profesión de la cual sólo hombres se ocupaban, y es que incluso hoy día, a penas existen mujeres mecánicas en la aeronáutica.

Ahora bien, nos preguntaremos, por curiosidad, si las primeras azafatas que existieron procedían también del cabaret o del music hall, y si pudieron surgir, al igual que en la película, para “adornar” aquellos primeros vuelos que sólo pasajeros selectos y adinerados

podían permitirse. Para obtener una respuesta, primeramente, buscaremos cuando y de qué manera surgió la profesión.

• Orígenes de la profesión de “azafata”

En los inicios de la aviación comercial, los primeros aviones, además de destinarse al transporte de correo postal, a penas tenían cabida para más de seis pasajeros, con lo cual, no se planteaba ningún tipo de acompañamiento en vuelo, así como tampoco era necesario realizar ningún control en el embarque, ni de personal, ni de billetes ni de equipajes, que a lo sumo se suplía con la asistencia en tierra de un mozo y un mecánico. En un principio, primaron las distancias que podían estos aviones abarcar en un trayecto directo, acondicionar los terrenos para el aterrizaje y despegue en función de estos destinos, y encontrar en estos lugares al personal profesional que pudiera hacerse cargo de la atención necesaria a los aviones.

Así, por ejemplo, la Cía Latécoère, primera compañía de líneas aéreas francesas, firmaba un acuerdo con los Talleres Hereter, S.A. ubicados en El Prat de Llobregat, que en su mayoría provenían de la industria del automóvil, para que se hiciesen cargo del abastecimiento y mantenimiento de sus biplanos Breguet XIV, a fin de establecer la línea que comunicaría Francia con Marruecos, haciendo posible la apertura del primer tramo del trayecto, Toulouse-Barcelona. El 1 de septiembre de 1919 se inauguraba la línea completa Toulouse, Barcelona, Alicante, Málaga, Casablanca.³³ En un primer momento se instalaron en el aeródromo de “La Volatería” de El Prat, propiedad de los Talleres Hereters³⁴. Pero en 1920, un incremento sustancial de la tarifa en el uso de sus pistas, a la Cía Latécoère, por parte de estos³⁵, provocó que la compañía francesa se trasladase a otros terrenos de la misma localidad, teniendo que adecuarlos nuevamente como aeródromo, lo cual finalmente les supuso un coste mucho mayor

³³ . Información extraída del artículo “*Els inicis de l’aviació francesa a El Prat*”. Josep Ferret i Pujol. *Delta* número 100. El Prat, 1987.

³⁴ Lago, Luis y Robusté, Francesc. “*Aeropuerto de Barcelona. Impulso y Reflejo de una Ciudad Moderna*”. Aena, Aeropuerto de Barcelona, 2000. El deportivo “Real Aero Club de Cataluña” (fundado en 1916 por unos entusiastas periodistas y representantes de la alta burguesía barcelonesa, entre ellos, Josep Canudas, Ricard Cabot y Eduard Feliu, presididos por Mariano de Foronda) afincado en el hipódromo de Can Tunis, a pié de la montaña de Montjuïc, llegaron a un acuerdo con la empresa Pujol Comabella y Cía. quien tenía aquí sus talleres donde fabricaban sus aeroplanos, para crear una escuela de aviación. Se contrató al famoso aviador de Santander, Salvador Hedilla, como director técnico e instructor de vuelo. El hipódromo de Can Tunis quedó pequeño y la escuela buscó un nuevo emplazamiento, ubicándose en las llanuras del Delta del Llobregat, en la zona del Remolar perteneciente al término municipal de El Prat, donde se encontraba una granja agrícola que casualmente se llamaba “La Volatería”, por lo que el nuevo aeródromo donde se afincó “La Escola Catalana d’Aviació”, (la primera escuela de pilotos civiles de Cataluña) tomaría de esta granja su nombre. En julio de 1916, desde el recién estrenado campo de “La Volatería”, Salvador Hedilla se convirtió en el primer piloto español que efectuaba la travesía Península-Mallorca. Desgraciadamente, el 30 de octubre del año siguiente, este y su acompañante, Armangué, morían al estrellarse su aeroplano en las cercanías de La Ricarda (Lago y Robusté. O.c., págs. 25-28). “*A principios de 1918, se ampliaron las instalaciones de La Volatería: se construyó un edificio para vivienda de mecánicos y empleados a los que, teniendo su casa en Barcelona, les resultaba difícil ir y venir diariamente. Pujol Comabella y Cía. se fusionó con otra empresa dedicada a la fabricación de automóviles, lo que dio origen a Talleres Hereter, S. A., impulsores de una pionera industria aeronáutica en Barcelona*” (Lago, Luis y Robusté, Francesc. O. c., pág. 28).

³⁵ La tasa que los Talleres Hereter impusieron a la Cia Latécoère por cada aterrizaje fue de 200 pesetas (Lago, Luis y Robusté, Francesc. O.c., pág. 32).

al que se pretendían ahorrar. En “el campo francés”³⁶, como desde entonces se le pasó a llamar, entre los servicios que se construyeron, como almacén de carga, hangar de mantenimiento, estación meteorológica, instalaciones eléctricas, etc., también se levantó un edificio de oficinas y un Hangar para la “atención de pasajeros”. Suponemos que, desde este momento se debió contratar personal para que ejecutase dicha atención en tierra a los pasajeros, aunque todavía, la profesión de azafatas como posteriormente se entendió, compuesta por mujeres uniformadas, aún no había aparecido.

Por otro lado, es interesante señalar que el punto de mira del presidente de la compañía francesa, Pierre Latécoère, no era Marruecos. Su objetivo primordial y el cual perseguiría desde sus inicios (para lo cual el aeródromo de El Prat sería imprescindible), lo expresaba muy bien, en la hoja con la que presentaba una publicación extra donde se promocionaba el despliegue de “La Red Aérea”:

“La Compañía de las líneas aéreas Latécoère ofrece este librito a sus amigos de España y de América del Sur. Tiene fe completa en su generosa y afectuosa colaboración para llevar a buen término su gran empresa de unión latina: El enlace por vía aérea de Francia y España con América del Sur”.

“LAS LÍNEAS AÉREAS LATÉCOÈRE”.³⁷

La ruta trasatlántica, por el año 1925, sólo se pudo completar con ayuda de vapores entre Dakar y Nata, como se muestra en el gráfico que presentamos donde las líneas discontinuas que recorren este trayecto, de 3300 km, se cubría con navíos³⁸. El texto presentado que se ha extraído de dicha publicación, nos muestra los enormes esfuerzos que suponían organizar estas rutas. Pierre Latécoère, acabó viendo el negocio en el servicio de correo aéreo; entendía que, a mayor economía de tiempo en su transporte, y a mayor número de habitantes se dirigiera en sus destinos, mayores serían también sus beneficios. Este hecho, y los accidentes

³⁶ “El campo francés” se ubicó en unos terrenos propiedad de August Casanovas, situados junto a la Granja Casanovas. “Este segundo campo de aviación instalado en El Prat, tenía una extensión de unas 27 hectáreas y medía unos 800 m. de largo por unos 350 m. de ancho de media. La gente de El Prat, bautizó acto seguido este aeródromo, para diferenciarlo del de La Volateria, con la denominación de <<el camp francés>>. Según los especialistas, la creación de este segundo aeródromo constituyó un gran error porque produjo una clara desvinculación de los dos únicos núcleos de la aviación en Barcelona, y sólo con la mitad de dinero invertido en el nuevo campo, se habría podido mejorar notablemente el aeródromo de la Volateria” (Lago y Robusté, o. c., pág. 32). La desvinculación entre estos dos aeródromos era tal, que en épocas de lluvia, los caminos de acceso eran casi impracticables. El Sr. Josep Ferret, recoge una anécdota muy ilustrativa, aparecida en la revista local El Ressó, donde se publica que el día 12 de mayo de 1921, una representación del ayuntamiento de Barcelona visitó los aeródromos Latécoère y el de la Aeronautica Naval (La Volatería), y “los visitantes quedaron admirados de los caminos, de tal manera que para trasladarse a La Volatería desde el campo francés decidieron ir por el aire”. (Ferret, Josep. Article: “Els inicis de l’aviació francesa a El Prat”, Delta nº 100. El Prat, abril 1987).

³⁷ Lineas Aereas Latécoère. “La red Aérea” Francia-España. Africa Occidental. América del Sur. Publicación impresa por Gauthier-Villars. París, 1925 (en la pág. de presentación).

³⁸ La ruta trasatlántica no se pudo realizar hasta 1927, cuando un joven piloto postal de la Robertson Aircraft Corporation de Saint Louis, Charles Augustus Lindberg, consiguiera reunir dinero suficiente y convencer a la Ryan Airlines para que le construyera el avión que había ideado, el cual debía de incorporar las últimas tecnologías alcanzadas en lo que a potencia de motores se refiere. El día 20 de mayo de 1927, Lindberg partía desde Nueva York a París en un vuelo sin escalas. El trayecto fue realizado en treinta y tres horas y treinta minutos (información extraída de Bridges, “Transportes Aéreos”..., o. c., págs. 88-91).

aéreos acumulados³⁹, le decidieron a abandonar por completo el transporte de pasajeros, para dedicarse solamente al transporte de correo postal. Sin embargo, los numerosos costes que les supondrían cubrir los equipos necesarios en todas sus escalas, a fin de conseguir su objetivo, le llevaron a la banca rota en 1932, cuando tuvo que asociarse a otras compañías francesas, Farman y Air Orient, surgiendo así la popular compañía “Air France”. A partir de entonces, el “campo francés” y sus instalaciones pasarían a manos de la nueva y principal compañía francesa.⁴⁰

³⁹ Otra anécdota que nos cuenta Josep Ferret en su artículo de “*Els inicis de l’aviació francesa a El Prat*”, nos da muestra de hasta qué punto llegaba la desconfianza sobre la seguridad de la aviación ante los frecuentes accidentes de las compañías comerciales, entre las cuales la Cia Latécoère tampoco era una excepción. Según el Marescal del Aire Británico Sir Robert Saunby describe en su libro “*Años Heroicos de la Aviación*”, “*cuando un piloto de la R.A.F. (Reales Fuerzas Aéreas Inglesas) trataba de ir de Tolosa a Rabat con un avión de la línea Latécoère, se encontró que el representante de la indicada compañía en la citada ciudad francesa, hizo todo lo imposible para que desistiera de utilizar este servicio*” (nota recogida por Josep Ferret, en a.c., Delta n.º 100, abril, 1987).

⁴⁰ August Casanovas Montero, tenía los terrenos alquilados a la Cia Air France por 4.500 pesetas anuales. El campo francés, contaba ya con pistas cimentadas, con una instalación radiotelegráfica, agua potable, telefonía, estación de pasajeros, talleres, hangares... (Ferret, Josep. Del artículo “*L’Aeròdrom de l’Air France*”, Delta número 117. El Prat, noviembre de 1988). Y Según nos cuentan también Luis Lago y Francesc Robusté, “el Campo Francés” fue el aeródromo mejor dotado de España en su época. “*De hecho, cuando las condiciones meteorológicas eran desfavorables, los aviones militares que debían aterrizar en la Volatería, lo hacían en el Campo francés por la mayor seguridad que ofrecían sus instalaciones*” (o. c., pág. 32).



Como vemos, la profesión de azafata (de vuelo), se hacía esperar. Por un lado los numerosos accidentes y por otro, los enormes presupuestos que se necesitaban para emprender con éxito una línea aérea comercial, instalaciones, personal profesional, terrenos, acuerdos..., pero sobre todo, y lo más importante, la pequeña capacidad para el pasaje de los aviones, no contribuían en nada al progreso de la aviación comercial en este sentido. Y es que los temores constantes a las guerras, dificultaba aún más que los países invirtieran en la producción de aviones más grandes, ya que procuraban que, en caso de urgencias, estos pudieran adaptarse a un fin militar. A finales de los años treinta, la compañía Douglas Aircraft Co. fue una de las primeras empresas que rompieron con este tabú, adelantándose a la construcción de aviones para gran capacidad de pasajeros. Así, los "D.S.T", más amplios que el "D.C.2", habían sido diseñados para el vuelo nocturno, con capacidad para 26 pax o 14 en cama, con cocina y W.C. Estos aviones, podían suplir la función de avión sanitario, pudiendo transportar hasta 24 camillas y montarse un quirófano con rayos X. Como vemos, en caso de "urgencias bélicas"

desafortunadas, también a estos aviones, más grandes, eso sí, se les daría un buen uso como “hospital militar”. Y en los “D.C.3”, ya encontramos, como se puede constatar en la siguiente cita, una mención que hace referencia a las dos mujeres que atendían en vuelo:

*“Está dotado de una cocina para almuerzos y cenas de 25 personas cómodamente, ya que todas sus plazas llevan adaptadas mesas individuales y el servicio culinario, atendido por dos camareras, es de los más escogido”.*⁴¹

Es decir que, aquí nos acabamos de encontrar con que por el año 1938, ya se integran dos mujeres “camareras” para atender el servicio de cocina en vuelo, imitando al modo de funcionar de los servicios de restaurantes que se ofrecían en los trenes de largo recorrido y en los barcos trasatlánticos. Pero en España concretamente, nos preguntamos sobre si la profesión surgiría de un modo similar, y tras nuestra investigación, descubrimos que lo haría en un tono mucho más “glamoroso”, alejándose, como veremos, por completo de esta idea.

Las primeras azafatas españolas:

Las dificultades económicas que atravesaba España en la década de los años cuarenta y la situación de aislamiento político del régimen del general Franco, tras la victoria de las tropas aliadas en la II Guerra Mundial, limitó en gran cuantía la actividad de la compañía Iberia, la cual disponía de una pequeña flota de viejos aviones, algunos procedentes del Ejército del Aire, como los tres “Junkers Ju-52” alemanes.

Por otra parte, el único país que en esta época tenía unas buenas relaciones comerciales con España, fue Argentina, país que estaba gobernado por el régimen autocrático del general Domingo Perón y de su esposa Eva Duarte.

La renovación de la flota de Iberia en 1946, que incluyó la adquisición de tres aviones cuatrimotores “Douglas D.C.-4”, para vuelos de larga distancia, y la creciente amistad hispano-argentina, posibilitó la apertura de la ruta aérea internacional Madrid-Buenos Aires. Una novedad de esta línea aérea, fue justamente que entre los tripulantes de los citados aviones, se incluyeron, por vez primera en España, las azafatas de vuelo.

⁴¹ Artículo: *Líneas Aéreas. Cabinas Modernas. El avión-cama Douglas “D.S.T.” y el Douglas “D.C.-3” transporte diurno de 21 plazas.* Revista Aeronáutica. España. Enero 1938, pág. 38.



El uniforme de las primeras azafatas de Iberia en el año 1946, momento en el que se inauguraron los vuelos trasatlánticos en España, tenía un aire militar.⁴²



En España, buscar un nombre apropiado para las mujeres escogidas que desarrollarían esta profesión, resultó más complicado de lo que parece, tal y como los autores del artículo “La Historia de la aviación” nos comentan: “El nombre para designarlas fue objeto de debate: aeroviaras, aeromozas, mayordomas o proveedoras eran algunas de las posibles opciones”.⁴³

Durante las “Primeras Jornadas del Auxiliar de Vuelo” organizadas por la compañía de “Las Líneas Aéreas Españolas de Iberia” hacia finales de 1981, con motivo de la inclusión de personal masculino en el cuerpo de azafatas, adoptándose desde entonces el nombre de

⁴² Imagen extraída del apartado “Uniformes históricos” publicado en la web de Iberia:

<http://grupo.iberia.com>

En este artículo, al hacer referencia al primer uniforme, ya se nos informa de que las primeras cuatro azafatas españolas, surgieron al inaugurar la nueva ruta trasatlántica.

⁴³ Del artículo de Esteban Cabrera, Antonio Carmona, Antón Hernández, Diego Lage, Javier Serrada y Daniel Villalonga, “Historia de la aviación”, publicado en la web:

http://www.aero.upm.es/es/alumnos/historia_aviacion/tema12.html , de donde se ha extraído esta imagen, la cual, por el tipo de uniforme, deducimos que pertenece a los años cincuenta.

“Auxiliares de Vuelo”, lógicamente ahora mucho más apropiado, intervino una de las primeras azafatas de vuelo de la compañía Iberia, Greta Bachmaier. En el discurso de su conferencia que tituló “Azafata: Sueño y Realidad”, se nos revela precisamente, de qué manera se perfiló esta profesión en España. Presentaremos, una transcripción del fragmento que recoge la información que estábamos buscando:

“Como todos sabemos, el inicio de la Aviación Comercial se caracterizó por su nivel exclusivista. Sólo los estratos más elevados de la sociedad española, podían permitirse el lujo de desplazarse por avión, porque entonces, volar era un lujo lejos del alcance de muchas economías.

Paralelamente, se sintió la necesidad de dotar a los aviones de cierta hospitalidad, que a la vez atendiera las necesidades más primarias del ser humano.

Suplidas estas atenciones físicas, también se vio que en alguna forma, había que cuidar del estado espiritual y mental de los pax⁴⁴, -supongo que en aquella época- bastante asustados durante los vuelos. El ruido y la inestabilidad debía causar estragos entre los que se decidían a volar y me imagino que el número de mareados era elevado.

Existía entonces en España un grupo femenino bastante admirado y respetado, <<el cuerpo de damas enfermeras>>, caracterizado por su abnegación y valor demostrado suficientemente en numerosos actos de servicio.

Eran enfermeras, sí, pero eran también un poco madres, algo de novias y mucho de consuelo para los enfermos. Su presencia reconfortaba a todos en los hospitales, y sus palabras daban ánimo a los enfermos, para seguir luchando en la batalla por ganar la vida. Estas mujeres, por su conducta intachable y su educación esmerada, eran tomadas por un modelo de virtudes. Dentro de la sociedad española. Por ello, cuando los hombres de nuestra primitiva aviación, sintieron la necesidad de dotar a sus aviones de una presencia femenina, que aliviara un poco los males del viaje, pensaron en las damas enfermeras y crearon casi a su imagen y semejanza; un grupo similar para que con su sonrisa y presencia, levantara la moral decaída de los pasajeros, cuidara de los enfermos, alejara los miedos y alegrara los aires.

Fue tarea difícil, sin embargo, encontrar a estas mujeres. No sólo debían ser valientes -recuérdese que el avión era entonces casi un invento del infierno- si no que además, su educación tenía que ser exquisita, de acuerdo con el nivel social de las personas entonces transportadas, y por añadidura, era necesario que hablaran al menos otro idioma.

Había que luchar con la costumbre imperante, porque estaba mal visto que una mujer trabajara, sobre todo si era de buena familia. Rayaba lo inconcebible que lo hiciera entre hombres y además que tuviera que alejarse de su hogar, lejos de la protección y vigilancia de su familia.

En medio de tanta innovación y para demostrar públicamente el respeto que este trabajo merecía a nuestros pilotos, que no dejaban de ser tradicionales caballeros españoles, buscaron un nombre, azafata, que era el entonces compendio de todas las virtudes sociales.

Palabra de origen árabe, significa la camarera que sirve a la reina los vestidos y las alhajas que se ha de poner y los recoge cuando se desnuda.

Este trabajo era atendido en España por las más nobles y linajudas damas de la Corte, que disputaban entre sí, el honor de realizarlo. Al atribuir a nuestra profesión el nombre de azafata, único país del mundo que lo utiliza, realzaban el valor y calidad de nuestra tarea.

Un puñado de mujeres rompieron la primera lanza. En medio de la crítica de unos y el aplauso de otros, surcaron los aires. Al principio con caminar inestable, después cada día con mayor firmeza. Se comprobó que su inclusión en las tripulaciones era un éxito y poco a

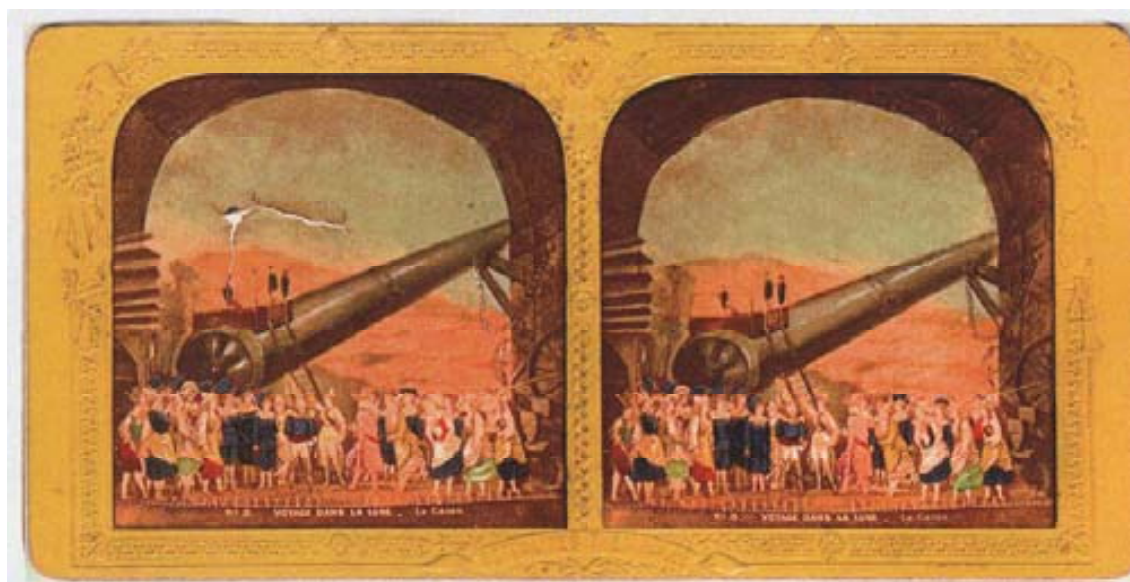
⁴⁴ Abreviación en el argot de la aviación de “pasajeros”.

*poco, la necesidad de ellas fue creciendo, hasta el día de hoy, que casi es inconcebible un avión sin azafatas.”*⁴⁵

Greta Bachmaier, a continuación, explicará los cambios sufridos y algunos “gajes” del oficio. Obviamente, esta conferencia, venía a cuento en recordatorio de lo que había sido su profesión, y en honor a un nombre, el de “azafatas”, el cual, oficialmente se dejaba atrás, pasaría a ser historia. Oficialmente sí, pero popularmente, el nombre de las “azafatas de vuelo” o “azafatas de tierra” se sigue utilizando en España, igual que antes.

Hasta aquí hemos acabado con el recorrido que responde a nuestra curiosidad inicial, sobre si las azafatas, pudieron salir del “music hall” a propósito de “adornar” el viaje. Ya hemos visto que en España se intentó, por el contrario, alejar la profesión de esta y de otras ideas, como la de camareras, para dignificarla en todos los sentidos. Es cierto que, aunque Greta Bachmaier no lo comente, se buscó también “adornar”, puesto que en un principio, también estas mujeres, debían cumplir con unos cánones de belleza, donde la “estatura” jugó un papel importante, pues el no alcanzar la altura establecida, era motivo de exclusión.

Hemos de decir que, los uniformes de las azafatas, casi siempre tuvieron y continúan teniendo, un aire marinero, aunque no tan atrevido como el que diera Méliès a su escuadrón de mujeres. Y también, me he encontrado con, algo que no esperaba, que las “azafatas” ya salían en la opereta de Offenbach, y además, con un uniforme (también marinero) que nos recuerda a los utilizados por las “azafatas” de Iberia, y de la mayoría de las principales compañías aéreas comerciales, tal como se puede observar en la lámina presentada, de la opereta en el momento de representar la salida de la “nave”.



Placa estereoscópica perteneciente a la escena en la que se parte hacia la Luna, de la opereta de Offenbach, “Viaje a la Luna” (1877) donde, como puede observarse, los parecidos con la película de Méliès, son evidentes. Entre el público asistente al acto, vemos las chicas vestidas con uniformes marineros. Algo que no es de extrañar, ya que tanto en la opereta como en la película de Méliès, el hecho de utilizar como medio de lanzamiento y nave a un cañón y una bala, daba pie a que las atenciones al embarque y a la salida

⁴⁵ Greta Bachmaier, “Azafata: Sueño y Realidad”. Revista *IBERIAVION*. Núm. 257. Madrid, enero de 1982. Pág. 36. (Artículo que forma parte de la conferencia pronunciada por Greta Bachmaier, en las Primeras Jornadas del Auxiliar de Vuelo, celebradas a finales de 1981).

del vuelo, se prestase más un ejército militar, como podía ser el de la artillería o la infantería de la marina⁴⁶. Algo que, en cualquier caso, podemos decir que ha sido trasladado también al campo de la aviación comercial, entre otras cosas, porque muchos de los primeros aviones que se destinaron al envío de pasajeros, mercancías y correo en un primer momento, procedían de la aviación militar.



En 1954 y 1962, respectivamente Pedro Rodríguez diseñó estos dos uniformes para Iberia, que nos recuerda a los de la infantería de la marina, muy parecidos al uniforme de las chicas de la opereta “Viaje a la Luna” de Offenbach, y que por otro lado, es el estilo que más ha predominando hasta nuestros días. Pertegaz, Elio Berhanyer y Alfredo Caral también diseñaron uniformes para Iberia⁴⁷. El último ha sido diseñado recientemente por Adolfo Domínguez.

“Friede”, una tripulante de la ficción que sigue el patrón buscado para la “azafata” en España:

Añadiremos aquí, a nuestra investigación un paralelismo cinematográfico más, que tras el discurso aportado por la azafata Greta Bachmaier, no puede quedarse en el tintero. En relación a la descripción dada referida al ideal de mujer buscada en España para la profesión, nos encontramos con una relación muy directa y semejante al personaje femenino, “Friede”, representado por la actriz Gerda Maurus en la película “Una mujer en la luna” de Fritz Lang, realizada en 1929.

Un joven representante de una compañía aérea, Helios, planea construir una nave espacial para viajar a la Luna. Sobre la hipótesis de que hay oro en la Luna⁴⁸, difundida por un anciano científico, el profesor Manfeldt, consiguen que una compañía financiera subvencione el proyecto. Una vez finalizada la construcción de la nave, llamada “Friede”, el profesor Manfeldt con su hámster enjaulado, Turner en representación de la financiera, el joven Helios, su jefe, el ingeniero Windegger, y la reciente prometida de este, Friede, estudiante de

⁴⁶ Compárese a la imagen del momento de la salida de la nave, en la película “Viaje a la Luna” de Méliès.

⁴⁷ Imágenes extraídas del apartado “Uniformes históricos” publicado en la web de Iberia: <http://grupo.iberia.com>, aquí se pueden consultar el resto de los uniformes diseñados para Iberia en los años posteriores.

⁴⁸ Recordemos que el espectáculo de “The trip to the Moon” de Buffalo, también había oro y joyas en la gruta lunar.

astronomía, de quien Heliuss también estaba enamorado, partirán hacia la Luna. Durante el vuelo, descubren que se les había colado un nuevo pasajero, Gustav, un pequeño niño aficionado a las aventuras cómicas espaciales. Transcurrido el peor momento de riesgo a bordo producido por la alta presión alcanzada durante la aceleración de la nave, las tensiones se desencadenan entre los tripulantes. Debido, por un lado a los miedos e inseguridades del ingeniero Windegger, a los cuales se sumarán los celos desatados hacia su prometida y Heliuss que irán en cremento. Y por otro lado, las disputas entre el científico anciano y Turner, que en el deseo por parte de de ambos por encontrar oro y hacerse con el control de este, acabará generando un desenlace fatal en la Luna. Pues una vez en suelo lunar, el profesor Manfeldt se adentra en el interior de una gruta en busca del oro. Este, al presentir la persecución de Turner, recula hacia atrás y cae a un agujero siendo aplastado por el pedrusco de oro que asía entre sus manos. Turner en un intento de huir en la nave con el oro encontrado, provoca un tiroteo del cual él mismo resulta víctima, cuyos disparos además acaban rebotando sobre algunas bombonas de oxígeno produciéndose un escape. Ante la falta de oxígeno necesario para el viaje de regreso, uno de los dos varones adultos tendrá que quedarse en la Luna, o bien Heliuss, o bien Windegger. Un juego de palos, dictamina que Windegger sea el que se quede en la Luna, motivo que le llevará a la desesperación. A ello se le añade la evidencia cada vez mayor del amor despertado en Friede por Heliuss, causado por una admiración a la heroicidad, característica que brilla por su ausencia en su prometido. Un momento de la muestra de amor recíproco entre ambos, se hace manifiesto en el film cuando la vemos curando las heridas que Heliuss se había hecho en sus manos. El desenlace final acontece cuando Heliuss consigue calmar el nerviosismo de Windegger simulando que ya no será necesario que uno de ellos se quede en la Luna. Heliuss, tras introducir unos somníferos en las bebidas de Friede y Windegger, da unas pocas instrucciones al niño, su confidente, sobre las maniobras del despegue, y una vez embarcados, Heliuss sobre suelo lunar, verá partir la nave hacia la Tierra. Un final feliz y un tanto utópico le esperará a sus espaldas, pues Friede aparece tras él.



Un vídeo clip del tema “Tonight tonight” perteneciente al grupo de música The Smashing Pumpkins, versiona el “Viaje a la Luna” de Méliès y le acopla el final idílico de “Una mujer en la Luna” de Fritz Lang. Varias parejas de enamorados, embarcan en un obús, dispuestos a correr las aventuras que, su viaje de “luna de miel”, y nunca mejor dicho, les depara en la Luna. En esta imagen, vemos a la pareja protagonista en la gruta lunar, portando el paraguas con el que han descendido desde la nave a la superficie, al fondo vemos la nave bala, y un selenita haciendo acrobacias.

Para establecer una comparación con “Friede”, retomaremos ahora algunas frases aportadas por Greta Bachmaier en su discurso, referidas al ideal perseguido en España a finales de los años 40, sobre algunas de las características que debía reunir una “azafata”:

“un poco madres, algo de novias y mucho de consuelo para los enfermos”

“debían ser valientes”

“su educación tenía que ser exquisita”

“compendio de todas las virtudes sociales”.

Sin duda el personaje de “Friede”, la guapa estudiante de astronomía, pasa por todas estas características juntas: “Inteligente” y “culto”; “enfermera”, lo vemos en el momento en el que atiende y cura las heridas de Helius; un poco “madre” del niño y de su prometido, pues ella les protege en momentos de debilidad; algo más de “novia” hacia quien acaba siendo su verdadero amor, Helius; y sobre todo “valiente”, por el hecho de viajar al espacio, algo que Helius quiso impedir en un principio y ella desestimó, y más valiente aún por su decisión final de quedarse en la Luna.



Friede en su papel de enfermera, en el momento de curar a Helios, junto al jovencito Gustav, quien le sostiene el maletín de primeros auxilios.

La única disonancia que podemos encontrar en “Friede” es el uso de un traje de pantalón largo, afín a la mujer liberal de la época sin duda, pero quizás menos femenino del uniforme que casi veinte años más tarde se concebirá para la profesión de “azafatas”. Sin embargo, en la actualidad empiezan a confeccionarse trajes compuestos tanto por faldas, como por pantalones, para el personal femenino de la mayoría de compañías aéreas.



En otoño del 2006 se estrenaron los nuevos uniformes de Iberia diseñados por Adolfo Domínguez. Estos son algunos modelos de la colección, los de la izquierda pertenecen al personal de tierra y los de la derecha al personal de vuelo. Según informan *“el diseñador gallego ha sabido conjugar elegancia y funcionalidad en una propuesta que transmite profesionalidad y seguridad y que, por primera vez, incluye el pantalón entre las prendas opcionales para todo el personal femenino”*.⁴⁹ Como podemos observar, aunque con cortes más trabajados y estilizados, los nuevos uniformes siguen conservando el mismo clasismo que los anteriores, algo que se considera fundamental en cualquier empresa que goce de cierto prestigio acumulado, ya que una alteración brusca en cualquiera de los componentes que configuren su imagen corporativa, se considera contraproducente, en la mayoría de los casos, y aún más si se trata de una compañía aérea, en el cual el factor confianza es imprescindible.

Concluimos pues, que “Friede” de “Una mujer en la Luna”, es un referente directo que se relaciona con el prototipo de mujer que se buscó para la nueva profesión de azafata de vuelo en España a finales de los años cuarenta, cuyo origen nada tiene que ver con las bailarinas de cabaret y que, por lo que parece, en nuestro país, debido al arraigado conservadurismo mucho más acusado que en otros países, se intentaría dignificar dicha profesión por encima de todo, con objeto de encontrar candidatas y que estas fuesen bien aceptadas socialmente. Por otro lado, tanto en el “Viaje a la Luna” de Méliès, como en la opereta de Offenbach, las azafatas, de algún modo estaban representadas en esas mujeres vestidas de uniformes con aires militares, que aunque no suben a la nave, además de adornar el acontecimiento, dan la buena suerte y el último saludo a pie de escalerilla, las cuales podríamos comparar a las azafatas de tierra. E incluso hemos podido ver cómo los uniformes de las mujeres de la opereta son prácticamente iguales a los que finalmente se concebirían para la profesión. Y en “Una mujer en la Luna”, la mujer no sólo se embarca hacia su destino, sino que se queda allí con el hombre que ama. Un hombre y una mujer, consumando su amor en un planeta deshabitado, y que por supuesto se tiene que habitar. ¿Estará en el instinto de la humanidad prepararnos para futuras colonizaciones, donde el papel de la mujer a la hora de engendrar será imprescindible? ¿Por qué tantas mujeres estrellas, por qué tantas mujeres en la Luna, por qué Friede se queda en la Luna? Nos quedamos simplemente con estas cuestiones, que sirvan para reflexionar.

⁴⁹ Imagen extraída del artículo “Los nuevos uniformes de Iberia” en la web de Iberia: <http://grupo.iberia.com>. Cabe aclarar que, anteriormente, el pantalón en las azafatas de Iberia ya se utilizaba, pero únicamente por algunos departamentos cuyas circunstancias laborales así lo podían aconsejar, como es el caso de las mujeres del departamento de coordinación, por desarrollarse la mayor parte de su trabajo en la pista de aviación a la intemperie.

V. II. II. II. Protocolo y viaje espacial en la ficción fílmica: “Aelita, reina de Marte”, “Una Mujer en la Luna” y “La Vida Futura”

En el film de Méliès se cumple el complejo protocolario que suele acompañar las ceremonias de homenaje a un tipo de acontecimientos que son recogidos por el público como hazañas del hombre que sirven para ensalzador a una nación, a una ciudad, a una figura heroica... Es lógico que en películas que sitúen la acción en el futuro, las simulaciones sobre cualquier tipo de logro científico conseguido por una civilización, sea enaltecido, y se presente adornado por los elementos propios de festividades tradicionales. Vamos a ilustrar, de entre los posibles y variados despegues de naves espaciales, dos de estas escenas.

• Un día conmemorativo para Rusia en “Aelita, reina de Marte”.

En el film de Protazanov, “Aelita, la reina de Marte” (1924), también tiene lugar un viaje al espacio en una especie de nave-globo de láminas de metal con remaches. El lanzamiento y trayecto con destino a Marte, parece acontecer solamente en la imaginación de su protagonista, el ingeniero Loss, con lo cual, la sensación transmitida es la misma de cómo si se procediera en misión secreta, acentuado por la ausencia de personal que asista a tal acontecimiento. Sin embargo, el día escogido para ejecutar este viaje al espacio, coincide con una fecha memorable de la revolución para el establecimiento de la República Soviética Socialista. Protazanov, consigue unir y dar continuidad a dos escenas diferentes que acontecen a la misma hora en escenarios distintos, acercándonos de una manera indirecta, al mismo patrón protocolario seguido por Méliès. Ya que Protazanov, justamente antes de ofrecernos la escena del despegue de la nave, nos traslada, de forma simultánea, prácticamente en paralelo, a otra escena, la de los actos conmemorativos de esta celebración en Moscú, con el despliegue del pueblo presenciando el desfile de un denso batallón, acompañado de banderas, trompetas y tambores con la escultura monumental, en homenaje a los héroes de la revolución, de fondo. Elementos que en el corto film “Viaje a la Luna”, también aparecen en la escena de la salida de la nave, y en los festejos de homenaje a la tripulación a su llegada, momento para el cual Méliès se reserva la heroica escultura monumental.

Sintetizamos a modo contextual, el hilo argumental que da paso a este viaje espacial a Marte en la ficción dirigida por Protazanov, cuyo argumento está basado en una novela de Tolstoi.

El protagonista, es un ingeniero, Loss, que ha estado proyectando, junto a su ayudante también ingeniero (quien acaba desaparecido), unos planos sobre una nave espacial con objeto de extender los ideales y las fronteras de la Unión Soviética hasta el planeta Marte. Loss, tras un ataque de celos, mientras se encontraba trabajando en la reconstrucción de Rusia, lejos de su mujer, sufre un trastorno mental y entra en una especie de trance o ensoñación onírica en la que cree haber asesinado a su esposa, al mismo tiempo que es contactado por Aelita siendo más o menos abducido, pues acaba construyendo la nave que había inventado y acudiendo al planeta Marte. Los tres tripulantes que viajarán en la nave espacial serán Loss acompañándose de una pareja de ratones enjaulados, un antiguo camarada bolchevique y un detective infiltrado en misión de prender a Loss por el asesinato de su mujer.

Aquí vemos a Loss en el taller donde se está construyendo la nave. Este se ha ocultado adoptando los rasgos característicos del rostro de su amigo desaparecido para no ser descubierto por el asesinato de su mujer.



Mientras Loss está en su hangar, esperando la llegada del tripulante, antiguo combatiente soviético que le habrá de acompañar en esta misión, en Moscú se celebra “uno de los días más grandes de la revolución”⁵⁰. El policía que persigue a Loss intentará llegar en un carruaje, siguiendo una pista, hasta su taller. Por el camino se encuentra con el pueblo y los desfiles orquestados en la ciudad, interceptándole su paso. Será por tanto el policía, la excusa mediante la cual ambas escenas queden conectadas.



Su compañero ha llegado, disfrazado de mujer, ya que su esposa le ha encerrado en su habitación y escondido sus ropas para impedir que marche. Es la hora del despegue. Vemos que la puerta de acceso a la nave es similar a la de la nave bala de Méliès, aunque aquí no hay “azafatas”, ni tampoco escalerilla. La nave despegue como un globo a propulsión, tras la simple maniobra de hacer girar una manivela, saliendo por el techo del hangar. La hora de partida está presente en las maniobras de Loss.

⁵⁰ Información de los rótulos de la película.



Aparece de una caída el policía de su escondite, pero ya están en el aire. El interior de la nave parece un taller cualquiera.





Loss se descubre el rostro ante el policía, quien quiere arrestarlo, y le muestra lo lejos que están ahora de la Tierra como para que le detenga. Desde la ventana, similar a la de un barco, divisan la Tierra.



En “Aelita”, por tanto, se acaba conectando ambos acontecimientos, de manera que a modo subliminar “*uno de los días más grandes de la revolución*” pasa a ser “el día del lanzamiento del hombre al espacio”. Dos actos que son distintos pero tienen finalidades comunes, y que en el film aparecen intencionadamente continuados, puesto que la revolución bolchevique debe trasladarse a Marte. Pero en realidad, a través de dicho paralelismo, parece estarse buscando que en el inconsciente del espectador también se reproduzca la misma fórmula original del primer viaje espacial cinematográfico patrocinado por Méliès, cuyo acontecimiento es presentado con festividad protocolaria.

• Salida y viaje espacial en “Una mujer en la Luna”.

En el esquema que Fritz Lang proyectaría para el despegue de la nave Friede en “Una mujer en la Luna”, se le dará muchísimo más protagonismo al elevado número de público presente, quienes desde las gradas instaladas para la ocasión, alzarán sus sombreros en alto y el único batallón que aparece con uniforme, será el de la policía para impedir que los asistentes con su euforia no traspasen la línea de seguridad. A ello hay que añadir, la importancia dada además, a nuevos elementos que hasta ahora no habían aparecido, referidos a los medios de comunicación y prensa. Por un lado la presencia de los fotógrafos, y por el otro de la radio. Un locutor, subido a una plataforma va retransmitiendo al mundo entero, por radio y en directo todos los detalles de dicho acontecimiento. Y los fotógrafos de prensa dirigirán sus objetivos sobre todo hacia la mujer, la verdadera estrella y heroína de la misión.

En primer lugar comentaremos que Fritz Lang conserva como introducción durante la presentación del film, igual que en “Viaje a la Luna”, la escena de la discusión mantenida por el cuerpo de astrónomos sobre la posibilidad de viajar o no a la Luna, guiada por un profesor

que aunque en ese momento aún no es anciano, llegado el momento de realizar el viaje espacial, sí que lo será.

El profesor Manfeldt, dedicará toda la vida a defender la existencia de oro en la Luna, teoría de la que fue objeto de burlas y risas cuando en el año 1896 la expuso en el Congreso Astronómico Internacional. Aquí le vemos de joven, durante la celebración de este congreso, enfrentándose a sus compañeros astrónomos bastante incrédulos (aquí se muestra un flashback).



Pasados los años, y el profesor ya anciano, llega el día en el que por fin su sueño se hace realidad. Veamos como tiene lugar, el lanzamiento de la nave espacial de “Una Mujer en la Luna” de Fritz Lang, con objeto de ilustrar mejor dichas correspondencias.

La nave está lista en el hangar, el público en las gradas y el locutor subido a una plataforma dará parte en directo por radio de los detalles del despegue.





Friede se despide en el hangar de todos los compañeros trabajadores, los fotógrafos la acorralan y la siguen por las escalerillas del andamiaje, como si de la más internacional estrella de cine se tratase.



Los focos iluminan en barrido el lugar de la escena con sus haces de luz, como si un gran espectáculo, con el público en las gradas, estuviese a punto de comenzar. Las puertas se abren y la nave avanza lentamente por los raíles como en una pasarela, hasta situarse en el interior de una piscina.



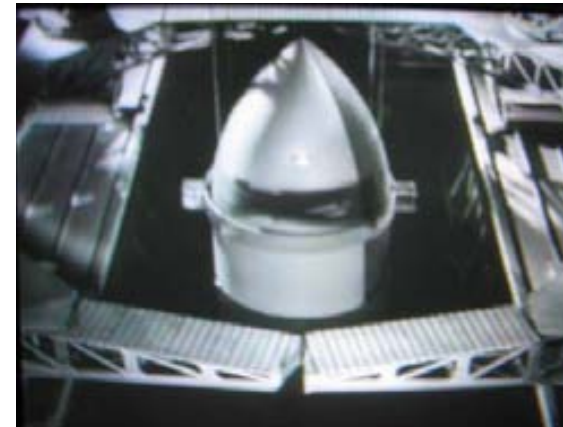
El público eufórico alza sus sombreros, otros se lanzan a la pista teniendo que ser detenidos por un escuadrón de la policía.



Mientras en el interior se preparan para la cuenta atrás. Vemos como el techo de la nave, está lleno de asas para sujetarse cuando se encuentren en ingravidez.



El ingeniero Windegger observa a su prometida Friede.



Las guías y las grúas se retiran, quedando la nave completamente sumergida en una piscina de agua.



Inician la cuenta atrás, el ingeniero Helios activará la palanca de lanzamiento cuando lleguen a cero segundos según la hora que se han señalado para el despegue y que seguirán por este reloj. En Aelita, el ingeniero Loss miraba a su reloj de pulsera⁵¹.

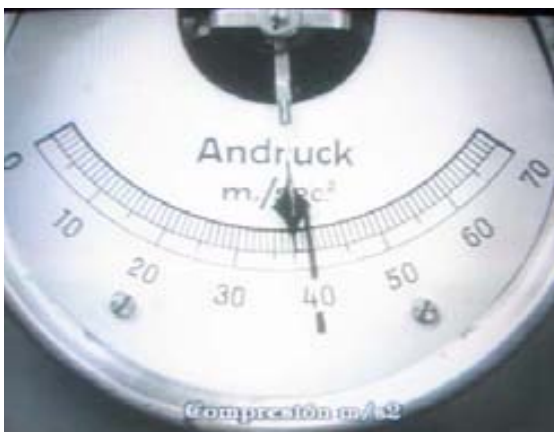
⁵¹ El autor de *“Erewhon, un mundo sin máquinas”*, Samuel Butler llegó a pensar (llevándose por la intuición siguiendo la tendencia de hacer cada vez las cosas más pequeñas), que en el futuro los relojes de pared desaparecerían y sólo habrían de bolsillo, sin embargo no sólo no ha sido así, sino que aparecieron los relojes de pulsera y desaparecieron precisamente los de bolsillo.

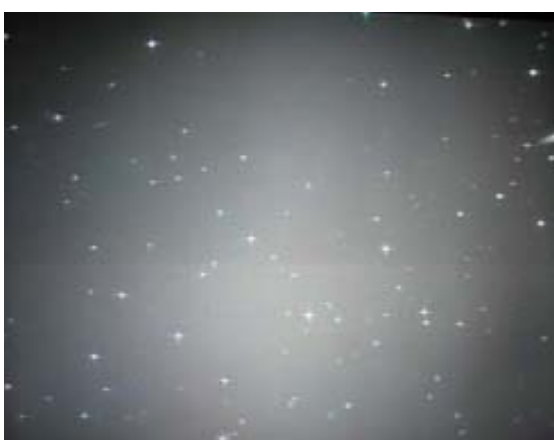


Todos están en sus camillas bien atados, en posición de espera. Vemos al profesor con una jaula en la que lleva a un ratón (con quien compartía su comida en su casa), igual que ya vimos en “Aelita”.



Lanzamiento en vertical de la nave. Hasta salir de la atmósfera y alcanzar la velocidad deseada, tendrán que pasar por el momento de mayor peligrosidad debido a la compresión. Los dos ingenieros se hacen cargo de la operación. Las contorsiones de los cuerpos de los tripulantes irán en aumento, al tiempo que la situación es cada vez más crítica, según se va indicando en los dispositivos de medición de la nave.





Una vez pasado el peligro y se han recuperado, vienen las tomas de rigor, que ya vimos también en “Aelita”: se muestra cómo contemplan por la ventana la Tierra. Seguidamente, el profesor por el microscopio buscará en su objetivo a la Luna. Y algunas otras escenas, que la ciencia ficción de la space opera se encargará de perpetuar, como es el escape de algunos objetos debido a la falta de gravedad.





Un niño, adicto a los tebeos de ciencia ficción espacial, se había colado en la nave. Otro elemento que también aparecía en “Aelita” (aquí era el policía). Le vemos colocando sus pies a cada paso que da en una de las asas de que dispone el suelo para la sujeción, por lo visto algo grandes para sus pequeños pies.



Friede, intentando volcar el líquido de una botella en un vaso.



Cuando se acercan a la Luna, los tripulantes no están atados y se ven sometidos a un fuerte vaivén.



Lo más bello de esta escena es el aceleramiento progresivo dado en el montaje a una combinación de imágenes, que se sitúan entre la expresión y el futurismo, hasta chocar con la superficie de la Luna. El gesto del profesor alargando sus brazos en la ventana (gesto muy recurrido por Fritz Lang como puede apreciarse también en “Metrópolis”), y la superficie lunar girando a toda velocidad, esas ruedas girando también en el interior (aunque no entendamos su sentido técnico si es que lo tiene, son siempre asociadas al maquinismo y al arte de vanguardia), o esos cuerpos forzados a buscar un punto donde agarrarse..., son algunos de los elementos que componen las imágenes de esta secuencia.



Bruno Taut, en la serie de ilustraciones de *Arquitectura Alpina* (1919), manifestó su deseo de elevarse a las estrellas, para alejarse del materialismo de la Tierra⁵². En esta ilustración perteneciente a la misma serie, escribió ¡Globos! ¡Círculos! ¡Ruedas!.

Mítica imagen de Friede expedicionaria, culta e inteligente, una vez en la Luna, la vemos mirando por el telescopio.



Friede no solamente sería un prototipo de mujer que encajaba con la idea buscada para el nuevo oficio de “azafata” en España, sino que esta además representa al patrón de un tipo de

⁵² Según comenta Constante Naubert referente a esta serie de ilustraciones de Bruno Taut en su artículo, comprendido en el catálogo “*Cosmos...*” ya citado de Jean, Clair, “*El imaginario cósmico. Del simbolismo al arte abstracto*”, págs. 194-202, de donde se ha extraído la imagen.

mujer perseguido por las europeas a finales de la década de los veinte, en ese intento de igualarse al hombre y de otorgarse el calificativo de “moderna”, imagen muy bien reflejada en la película. Si la comparamos con el papel desempeñado por las féminas del “Viaje a la Luna” de principios de siglo, ese pelotón de mujeres ligeras de ropa empujando a la nave bala o tirando de esta como si fuesen caballos, verdaderamente estas, quedarían muy distantes del arquetipo de Friede. Aunque ya dijimos que quizás, Méliès no quisiese posicionarse contra la igualdad de géneros más que en lo que respecta a la fuerza física. Al ilustrar en estas escenas la enorme fuerza bruta que posee el género femenino, da la impresión de que se trata más bien de una burla irónica frente a quien así pudiera opinar. Por otra parte, Fritz Lang cuenta con su esposa que es la guionista, quien decididamente opta por destacar precisamente ese nivel de igualdad entre la mujer y el hombre, para lo cual no recurrirá jamás a humillar a la mujer, sino a ensalzar su belleza, inteligencia, buen gusto y acertadas conductas⁵³.

Obviamente, entre ambas películas han pasado casi treinta años, un período de tiempo suficiente como para que dicho desmarque entre los dos modelos opuestos de mujer, se vea aún más intensificado.

En todo caso, podemos advertirnos de que la banda de música del “Viaje a la Luna”, compuesta por tambores y trompetas, con la que se aclamaría al público asistente a la salida de la nave hacia la Luna, en “Una Mujer en la Luna” se ha visto sustituida por la retransmisión radiofónica ofrecida in situ y en directo por un locutor, siendo el público ahora mucho más numeroso y eufórico; sin duda un efecto que los medios de comunicación traerían consigo y que vemos ya plasmado en el cómo se ha desarrollado esta escena.

V. II. II. III. “Armas de guerra” que viajan al espacio, algo más que una ficción

George Méliès, se inspiró en la bala y el cañón de Julio Verne para su película “Viaje a la Luna”. En la imaginación de Verne, aprovechada por Méliès, el medio de transporte que podría salvar la gravedad de la Tierra y viajar al espacio es la bala, impulsada por un cañón. Durante mucho tiempo, también desde la esfera social y el mundo científico se especulaba con la idea de poder alcanzar gran velocidad y larga distancia, con objeto de viajar al espacio, y las primeras investigaciones se orientarían en encontrar la fórmula para propulsar una nave con la fuerza que el cañón conseguía lanzar una bala. Nos centraremos ahora, a través de dos ejemplos fílmicos posteriores al “Viaje a la Luna”, cómo se interpreta y se representa el asociacionismo entre el “arma de guerra” y el “vehículo espacial”.

• La nave espacial de “La Vida Futura”: Tanques y tambores.

Un proyectil disparado desde un cañón fue también la solución buscada para viajar a la Luna en la película “La Vida Futura” (“Things to Come”, 1936) dirigida por William Cameron Menzies, guionizada por H. G. Wells, inspirada en su novela “*The Shape of Things to Come*” (la configuración del futuro) y producida por Alexander Korda en Gran Bretaña.

⁵³ Por ejemplo la de hacer que las mujeres fumen. Hoy día nos podría parecer bastante vergonzoso o descarado ver a una astronauta fumando.

A la prensa española llegó ese mismo año un artículo ilustrado con algunas imágenes de la película en el suplemento Lecturas de la revista *“El hogar y la moda”*, donde se explicaba y comentaba su argumento y el tipo de sociedad imaginado para la vida futura. En este artículo se comentaba que sobre tantas maravillas logradas por la *“técnica, hay una, la invención más reciente, que equivale a la realización de un antiguo sueño: la máquina que ha de hacer posibles los viajes interplanetarios y, en principio, la visita a la Luna. Es un cañón de enormes dimensiones y potencia proporcionada a su tamaño, que disparará el proyectil-vehículo imaginado por Julio Verne”*⁵⁴.

A diferencia de *“Viaje a la Luna”* o *“Una mujer en la Luna”*, aquí únicamente viajarán a la Luna dos personas, un hombre y una mujer, suficientes para prolongar la vida de la especie humana en otro planeta. Los tripulantes que han sido escogidos son la pareja de voluntarios formada por la hija del gobernador, bisnieto de Cabal (Raymond Massey) y el hijo de su amigo el general Passworthy (Edward Chapman). Una fuerte oposición popular se desencadenará contra los viajes espaciales, liderada por un afamado artista y sus seguidores. Ello hace que la pareja se vea obligada a partir hacia la Luna antes de lo previsto y con lo puesto. Recogemos aquí algunas imágenes de la película que describen cómo es la nave, para lo que no se ha tenido en cuenta, en este apartado, las tomas donde se registran, simultáneamente, la presencia del pueblo junto a su portavoz quienes acuden precipitadamente al lugar del lanzamiento para detener la misión.

A la izquierda vemos el momento en el que los tripulantes escogidos y sus padres llegan en helicóptero hasta la plataforma donde está el cañón. Un técnico “azafato” baja la puerta, la cual en su reverso es también escalerilla. En la imagen de la derecha atraviesan un finger que les conduce a un ascensor.



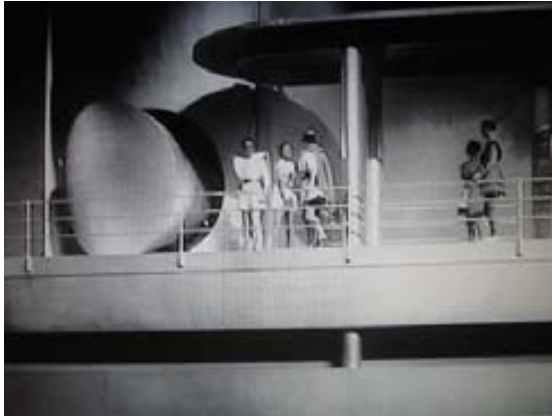
⁵⁴ Del artículo *“La Vida Futura”*. Película <<Artistas Asociados>>. Director: William Cameron Menzies. Protagonistas: Raymond Massey y Margareta Scott. Aparecido en el suplemento Lecturas de la revista *“El hogar y la moda”*, España, julio de 1936, pág. 14.



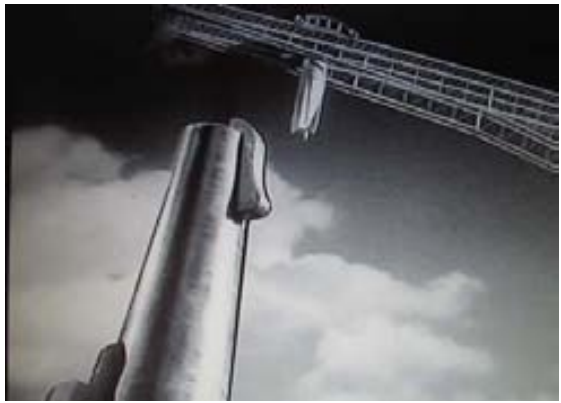
Esperan en la pasarela, el posicionamiento de la nave bala que desciende hasta el lugar donde se encuentran.



La gruesa pared de la bala se puede apreciar por el espesor de su puerta. Se despiden de sus padres y entran en la nave. Dos técnicos les ayudarán a situarse en la posición correcta una vez están en el interior.



Desde el centro de control, los técnicos (del equipo de astronomía) dan lugar a la operación de salida, haciendo que la grúa introduzca la nave dentro del cañón. Los relojes de medición indican que todo está a punto, el cañón realiza un retroceso y dispara la bala.





Obsérvese que la cápsula es introducida por la boca del cañón, es decir por delante, mientras que en “Viaje a la Luna” lo hacía por detrás un batallón de mujeres a fuerza de empuje hasta dejarla colocada en su sitio. Por tanto, esta operación llevada a cabo por mujeres, es sustituida aquí por una grúa.

Según se informa en otro artículo escrito por Donald Cooley titulado “*H. G. Wells Photographs the Future in his Motion Picture <<Things to Come>>*” de la revista “*Modern Mechanix & Inventios Magatzine*” de mayo de 1936, tres meses después de acabarse de realizar el film, los principios que han servido a Wells para fundamentarse a la hora de concebir el diseño de la nave espacial, han sido tomados directamente de los trabajos de investigación y experiencias llevadas a cabo por el Dr. R. H. Goddard, mayor representante, entonces, en coherencia de América. Siguiendo a la operatividad de un cohete, la nave espacial se representó en la película, tal y como se dice en el artículo y correspondiéndose también a las primeras intuiciones de Verne, seguidas por Mèliès, como “*un gran cañón espacial que lanza proyectiles a cualquier parte del mundo, siguiendo el principio de un cohete, pudiendo despedir eléctricamente misiles sucesivos.*”⁵⁵

Desde esta misma revista se informa de que en esa época ya se había conseguido construir un cohete de 12 pies que podía alcanzar una altura de milla y media, y se estimaba que pronto sería posible llegar a las 50 millas, con lo que algún día, opinaba el Dr. Goddard, se llegaría a la Luna. Justamente sucedió treinta y tres años y dos meses más tarde, un tiempo relativamente corto, sobre todo, teniendo en cuenta que Wells situó el viaje a la Luna en su película en el año 2054, y aunque esta fecha en versiones posteriores la aproximaría al año 2036, según sus predicciones⁵⁶, aún hoy no habríamos llegado a la Luna. Sin embargo, Wells sí se anticipó a la II Guerra Mundial, y a los bombardeos sobre Londres, ciudad representada en el film por “Everytown” y también bombardeada, tal y como Wells predecía en su película. Cooley en su artículo, nos informa que el miedo a una guerra aérea estaba presente, y asustaba tan sólo de ver cómo, desde la última guerra vivida, habían evolucionado las fuerzas aéreas.

⁵⁵ Del artículo de Cooley, Donald G. “*H. G. Wells Photographs the Future in his Motion Picture <<Things to Come>>*”. *Modern Mechanix & Inventios Magatzine*, mayo de 1936, pág. 127.

⁵⁶ En la revista “*Lecturas*” antes citada, donde la noticia sobre el film se hacía eco en España, dos meses más tarde de su estreno, ya se sitúa la fecha avanzada al año 2036.

A continuación incluimos una de las planas del artículo citado de Donald G. Cooley, donde se presenta el cohete con su torre figurada en el film “La Vida Futura” junto a la otra, en la que se ha inspirado, construida por el Dr. Goddard⁵⁷ en New México, cerca de Roswell.

H. G. Wells *Photographs* the **FUTURE**

in His Motion Picture
"THINGS to COME"

SUBTERRANEAN cities flourishing under the scientific miracle of weather manufactured by machines—
Light-ray traps which recapture the very incidents of long vanished centuries so that you may watch Columbus discover America if you wish—
Flowers and vegetables grown without soil or sunlight—
Personal radio telephones carried on the clothing in a space no larger than a coat button—
An electric Space Gun powerful enough to rocket human beings around the Moon—
Boring machines which carry joy-riding passengers to Aladdin's caves ten miles beneath the earth—
These are some of the amazing achievements predicted for the world of tomorrow by H. G. Wells, world-famous British novelist who is hailed as the greatest prophetic



H. G. Wells, novelist, historian, and world famous prophetic genius has found in the science of today the roots of a startling civilization. His discoveries are brought to life in a remarkable manner, as told in this article.

by
DONALD G. COOLEY

Dr. R. H. Goddard, America's foremost authority on rockets, whose work lays the foundation for H. G. Wells' future space ship.





Right—This rocket tower, built by Dr. Goddard near Roswell, New Mexico, is the forerunner of the giant space gun envisaged by H. G. Wells for launching space ships to the moon. Dr. Goddard, in early in 1918, established mathematical proof that a rocket flight to the moon is possible. Circle—The towering space gun of "Things To Come." The space ship is lowered by crane into the gun and fired according to mathematical formulae to the moon.

⁵⁷ Físico estadounidense y profesor de Universidad, estudió y experimentó con cohetes, siendo uno de los pioneros del viaje espacial. En 1919 publicó el informe “*A method of reaching extreme altitudes*” con el cual ya apuntaba la posibilidad de que un cohete pudiera viajar a la Luna. En un principio experimentó con combustibles sólidos como la pólvora y más tarde con oxígeno líquido y gasolina. Creó el centro experimental de Roswell, en Nuevo México, donde tuvieron lugar la mayor parte de sus ensayos, llegando sus cohetes a alcanzar altitudes de 2.200 metros y velocidades de 1.100 km/h. (automata.cps.unizar.es/Biografias/Goddard.htm)

Destacaremos, no obstante, de qué manera se prevé en el guión de “La Vida Futura”, esta relación entre tanques de guerra y vuelo espacial, repitiéndose también el asociacionismo dado en el “Viaje a la Luna” de Méliès entre “arma de guerra” (cañón) y “nave espacial”. En el inicio de la película, se avanzan las pistas, justamente antes de estallar la guerra. Los aviones bombarderos que atacan la ciudad, serán combatidos por los tanques de guerra. Una metáfora que enlazará con el final de la película, pues el progreso de la ciencia, ha logrado reconvertir, constructivamente para la civilización, un arma de guerra en proyectil para el viaje espacial, y este progreso, según el mensaje dado, sería la mejor respuesta que se le puede dar al enemigo.

En la ciudad del presente de Everytown, la guerra está a punto de iniciarse. La familia Cabal, a pesar de todo, intentan sobrellevar el día de Navidad, rodeados de regalos junto a sus amigos e hijos. Y estos juguetes serán los encargados de anunciarnos el devenir de los acontecimientos y algo más.

A pié del árbol de navidad, los niños juegan con tambores, tanques y aviones. Fuera de la casa de los Cabal, en el exterior, las noticias sobre la llegada de la guerra se alternan con la festividad de las navidades y con la alegría de los niños disfrutando de sus juguetes, entre los que vemos a este fuerte marcando ya el paso a las siguientes escenas de guerra.



El aviador Cabal, Passworthy y el doctor Harding comentan la situación en el salón de su casa. De fondo y sobre la chimenea vemos una pintura de un avión. Un avión de juguete es enviado por Cabal junto a los niños, alertándonos de este modo de la inminente invasión aérea.



El abuelo, sostiene en sus manos un cañón de juguete, mientras reflexiona en voz alta. El niño del tambor, hijo de Passworthy, nos aporta una pista subliminal sobre el desenlace final del film. En paralelo a las sabias palabras del abuelo, el niño coloca, mientras juega, el palo del tambor, dentro de la boca del tanque, anunciándonos ya la asociación de elementos que conducirán al hombre hacia la creación de la futura nave espacial, y en la que viajará precisamente uno de sus futuros descendientes.



El niño, despide a su padre una vez llamado a filas para combatir. Su marcha con el tambor, primero siguiendo la corriente de las sombras de los soldados que le acompañan de fondo, indican la función que desempeñará su padre y la guerra en general; y luego contra corriente, los papeles se invierten, en las futuras generaciones estos mismos soldados parecen haber recuperado el papel del batallón de Méliès amenizando la salida de la nave hacia la Luna, pues ya no caminan, están firmes haciendo acto de presencia. Esa es la respuesta que se defiende en la película. Los tanques que acto seguido aparecen en el film ocupando sus puestos de combate, volverán a ser retomados por una nueva civilización que no siga la corriente de los ejércitos militares en más guerras, para poder dar continuidad así al progreso, y en su lugar miren al espacio.



La guerra ha llegado, los tanques responden, manos en alza pidiendo socorro...; rótulos comerciales iluminados siempre muy presentes. También en la Everytown de posguerra, estos perdurarán, sin luz y medio derruidos, y serán fondo de escenario cuando los enfermos errantes extiendan sus brazos pidiendo clemencia antes de morir.



La figura simbólica de la caída y destrucción del rótulo que pone “Cinema” dando paso a una nube blanca, conecta nuestro subconsciente con el vuelo del cohete al espacio, en el momento de ser disparado, dejará también una nube blanca, pero esta será ya consecuencia del avance de la civilización, no del retroceso.



Vamos a quedarnos, con esta metáfora, mostrando las imágenes unidas, del niño que con su juego inventivo alarga su cañón con los palos del tambor y se anticipa así simbólicamente al día del lanzamiento de la nave espacial.





A ello se le añade, de un modo indirecto, también el tambor y un batallón de soldados, elementos que ya fueron claves durante la salida del primer vuelo cinematográfico hacia la Luna de Méliès. Del mismo modo, da la impresión de que la destrucción del rótulo de la sala de cine, venga en consonancia con este mismo mensaje, pues la imagen de la caída del rótulo, “cinema”, podría entenderse como que por culpa de la guerra se ha truncado el sueño del viaje a la Luna; sueño proyectado por Méliès en el celuloide, ya que además, “La Vida Futura”, se encargará de volverlo a proyectar. Otro rótulo que estará presente durante esta escena y también en la Everytown de postguerra, es el de “Sandersons”, del cual hemos podido averiguar, previniendo que debía ser significativo, que se corresponde a una empresa comercial famosa, entonces en auge, que ofertaba papeles y telas pintados de la firma de William Morris, una curiosa apreciación que no puede ser casual. Ya que como sabemos, Morris, el autor de “*Noticias de ninguna parte*” (1890), miembro fundador del movimiento reformista “Arts & Crafts”, reclamaba la vuelta al mundo rural artesanal, posicionándose contra la industrialización.

• De la nave espacial “Friede” al Saturno V.

Vamos a retomar nuevamente el film de Fritz Lang de “Una mujer en la Luna”, pues nos interesa resaltar ahora desde otra perspectiva muy distinta, la misma idea de concebir un vehículo para el viaje espacial cuyo formato original es un “arma de guerra”. A continuación veremos, que esta idea que pudo parecer algo dispar hace ahora más de un siglo, tiene mucho que ver con el mundo natural. Pues los cohetes, han sido utilizados como armas de guerra y también como lanzaderas de las naves espaciales. Y en este sentido la ficción jugó un importante papel a la hora de trazar la ruta de la historia en el campo del transporte espacial y en el curso de la II Guerra Mundial. Seguidamente desarrollaremos de qué manera se produjo dicha transposición de papeles.

Para ello, retomaremos la película de “Una mujer en la Luna” (1929), y partiremos del diseño de la nave “Friede” con la que los personajes protagonistas del film viajarán hasta la Luna. En la película anterior “La Vida Futura” realizada desde Gran Bretaña siete años más tarde, Wells se inspira en un proyecto espacial que el Dr. Goddard estaba llevando a cabo, como hemos comentado. Ahora, trataremos de responder que tiene el cohete “Friede” que ver con el mundo natural, y en concreto con las armas, o bien que tiene el mundo natural que ver con él.

Aseguran los expertos que “Una mujer en la Luna”, ha sido antes de “2001, Una odisea en el espacio”, la película que más ha influido con su estética a los científicos. El Museo de la Aviación de Seattle en colaboración con el responsable de arquitectura del Art Institute of Chicago, John Zukowsky, recogió en la exposición “2001. Building for Space Travel” que “*por vez primera, en este filme aparecía un cohete que no era un proyectil lanzado desde un*

cañón, sino que tenía fases y un motor de combustión. Su diseño inspiró claramente a los ingenieros alemanes en la construcción de las bombas teledirigidas V-2.”⁵⁸

Con objeto de aclarar mejor este asunto, es necesario que conozcamos un poco de qué manera se llevó a cabo las investigaciones de los ingenieros alemanes en cuestión de bombas y quienes fueron estos ingenieros. Así pues, vayamos ahora a explicar brevemente las conexiones que hemos encontrado a partir de la información buscada y veremos hacia donde estas, nos conducen en relación al cohete “Friede”.

El ingeniero encargado de dirigir el proyecto de la construcción de las bombas cohete V-2 (Vergeltungswaff - arma de venganza-, también llamadas A-4) fue el joven ingeniero Wernher von Braun⁵⁹, quien había pertenecido al club de cohería “Verein fur Raumschiffahrt” (sociedad del vuelo espacial), una asociación fundada en 1927 que se formó por un grupo de jóvenes científicos y entusiastas seguidores de las investigaciones del físico Hermann Oberth sobre la astronáutica. La obra que llevó a Oberth a tal prolífica influencia y le situó entre los padres fundadores de la astronáutica (junto con el estadounidense Robert Goddard y el ruso Konstantin Tsiolkovsky⁶⁰) sería *“Los cohetes hacia el espacio interplanetario”*, con la que presentaría su tesis doctoral sobre la ciencia espacial en 1922, y que tras ser rechazada por la institución universitaria al considerarla demasiado “utópica”, él mismo se encargaría de publicarla y ampliarla años más tarde. Wernher von Braun ingresó en la citada sociedad de vuelo espacial en el año 1930, donde estuvo colaborando con Hermann Oberth en las pruebas llevadas a cabo con cohetes de combustible líquido.

⁵⁸ Según nos explica Xavier Mas de Xaxàs (corresponsal) en su artículo *“Una exposición exhibe el diseño utilizado en la carrera espacial”* aparecido en La Vanguardia, 14 Abril, 2001, pág. 31.

⁵⁹ La información que recogemos sobre W. von Braun y su relación con las V-2 y el ejército Nazi, es un compendio contrastado de varias páginas webs, de las cuales se ha obtenido sólo parte de aquella información que es coincidente en todas ellas. Algunas de estas páginas son:

exordio.com/1939-1945/militaris/armamaneto/v-3.html

[/personajes/vonbraun.html](http://personajes/vonbraun.html)

portalplanetasedna.com.ar/cohete03.htm

automata.cps.unizar.es/Historia/Webs/Control_clasico.htm

sc.ehu.es/sbweb/fisica/dinamica/cohete/cohete.html

astronomia.com/astronomia/planetacohetes.htm

⁶⁰ Considerado también padre de la cosmonáutica. Era un utopista y visionario, creía que la ocupación del espacio era inevitable y que la evolución de la humanidad nos conduciría a ella, tal como expresa en la siguiente frase: *“The Earth is the cradle of the mind, but we cannot live forever in a cradle”*. En 1926 definió un plan para la exploración espacial, donde se recogían los dieciséis pasos que la humanidad tendrá que dar para dicha ocupación, empezando por conseguir un cohete que nos lleve al espacio, la colonización de otros planetas y su adecuación atmosférica..., para finalmente cuando empiece a morir nuestro sol, la humanidad deberá emigrar a buscar nuevos soles. Se puede consultar su biografía en la página web: <http://www.informatics.org/museum/tsiol.html>

Aunque el objetivo del club que se creó entorno a Oberth, no era el militar, sino el de enviar algún día al hombre al espacio, al iniciarse la II Guerra Mundial, el ejército alemán recapturó a algunos de estos científicos, entre ellos Wernher von Braun, y al mismo Oberth para que prosiguieran sus investigaciones en la unidad de cohetes de artillería del ejército. Wernher von Braun fue escogido por el capitán Dornberger para dirigir dicha unidad, situada en Kummersdorf. Frente a los primeros resultados exitosos de von Braun y de su cerca de 80 científicos que estaban a su mando, y viendo que las instalaciones de Kummersdorf se quedaban pequeñas, los alemanes decidieron crear un nuevo centro de investigación de armas secretas situado en Peenemünde, ubicado en la costa del Mar Báltico, trasladándose la unidad a este lugar, en 1937. Hitler, viendo que las bombas volantes V-1 lanzadas sobre los aliados no eran suficiente eficaces, pues a menudo estas eran interceptadas y a fin de conseguir el arma definitiva que acabara con su principal enemigo, Inglaterra, dotó al centro de Peenemünde de grandes recursos económicos. De este modo pronto se pasó del cohete A-2, al A-3 y finalmente al A-4 definitivo, perteneciente a la serie Aggregate, mas tarde llamado V-2, más veloz y por tanto más difícil de que pudieran ser alcanzados por los aviones caza. El proyectil usaba como combustible alcohol etílico y oxígeno líquido, medía 14,5 m de largo y 1,65 m de diámetro en su parte más ancha, su peso en el despegue era de 12 toneladas y media, y tenía una velocidad de eyección de 2000 m por segundo. Pronto se comenzaron a fabricar los V-2 en serie y los lanzamientos de ataque se dirigieron sobre todo a Gran Bretaña en el año 1944, pero a pesar de que la alta altitud y elevada velocidad de estos cohetes imposibilitaba que pudieran ser alcanzados, pues aun eran prematuros en lo que se refiere a su control, gran parte de las bombas lanzadas, aunque se alineasen hacia un destino, no alcanzaban siempre los blancos señalados.



El Cohete bomba V-2 propulsado con combustible líquido fue la poderosa arma secreta que saldría del centro de investigación de Peenemünde, con la que Hitler pensó que llegaría a la victoria⁶¹.

Al finalizar la Guerra, cuando los ejércitos de los países enemigos entraron en Peenemünde, requisaron todo el material, documentos y planos, los cohetes V-2..., y también a los científicos alemanes; una parte cayeron bajo el mando de los rusos y otros países aliados, y la otra gran parte del material fue incautado por los americanos, sucumbiendo a este país la

⁶¹ Imágenes disponibles en la web de « armes nouvelles » :
<http://hsgm.free.fr/lesarmesnouvelles.htm>

mayoría de los científicos, entre ellos Wernher von Braun, quien por otra parte ya había empezado a ser mal visto y perseguido por la Gestapo, por desentenderse de los objetivos militares impuestos y perderse en sus ensoñaciones espaciales, que era lo que realmente le interesaba. Desde ese momento, los rusos y los americanos lograrían imponerse entre las dos potencias mundiales más poderosas en cuanto al desarrollo de armamento se refiere, y mas tarde, muchos de estos mismos científicos pasarían a competir, desde cada una de estas nacionalidades, por la carrera espacial.

Pero lo más sorprendente es que, Wernher von Braun, se encargaría personalmente desde la Nasa de dirigir el proyecto “Saturno V”, el vehículo de lanzamiento que se utilizaría para enviar en la nave Apolo a los primeros hombres a la Luna. Para ello Wernher von Braun también contó con la colaboración de Hermann Oberth. Hemos de añadir que, así como para Braun la obra que más le influenció en su carrera fue la tesis de Oberth, tachada en su momento como “utópica”, para Oberth, la obra que más influenció en su destino desde su infancia fue “De la Tierra a la Luna” de Julio Verne, pues según dicen llegó a leerla tantas veces que se la sabía de memoria. Podemos decir que, el sueño que marcaría la vida de estos dos hombres, culminaría en un hecho real.



El cohete Saturno V obtuvo excelentes resultados, conseguía propulsar la nave Apolo hasta ponerla en órbita e impulsarla en su última fase en dirección a la Luna⁶².

Volviendo a la película de Fritz Lang, ya podemos esclarecer mejor cual es la relación existente entre el cohete “Friede” y las bombas V-2. Los estudios de la casa productora UFA buscaron para la película “Una mujer en la Luna” asesoramiento técnico en el club alemán de los científicos aficionados en cohetes de vuelos espaciales (“Verein für Raumschiffahrt”), contando con el apoyo directo de Hermann Oberth⁶³ y Willy Ley⁶⁴, otro de los miembros mas

⁶² Imagen extraída de la web lycos, especializada en astronáutica y misiones espaciales:
<http://usuarios.lycos.es/chiqui98/Apolo/>

⁶³ Hermann Oberth también proporcionó información científica y técnica al productor George Pal para la película dirigida por Irving Pichel “Destination Moon” (1950). La película ganó el Oscar por los efectos especiales a cargo de Lee Zavitz. Irving y Pal intentaron apartarse del estilo de space opera más influyente hasta el momento marcado por Flash Gordon, acercándose al reportaje documental, por lo que consultaron a físicos y astrónomos a la hora de diseñar algunos de los decorados, como por ejemplo, un cráter o la superficie de la Luna. Inauguran con este film, según Hardy “la llegada tardía en Ciencia Ficción del realismo documental” (Phil Hardy, o. c., pág. 124 y 125); aunque en muchos aspectos, “Una mujer en la Luna” lo habría hecho antes.

activos de dicha asociación. Para el estreno de la película en Berlín estaba previsto que se lanzara un cohete, cuyo elevado presupuesto impidió que se terminara el proyecto a tiempo. De este modo podemos entender cuál fue la relación de semejanza entre la nave “Friede” proyectada por estos científicos y las bombas cohete V-2 proyectadas por Wernher von Braun años más tarde para el ejército alemán, ya que como hemos explicado Braun formó parte del mismo grupo a partir de 1930 y siendo discípulo de Oberth, participó en sus experiencias. Durante la II Guerra Mundial, cuando el ejército Nazi se dispuso a fabricar sus armas secretas basadas en cohetes desde la unidad de artillería dirigida por W. von Braun, la tecnología y el diseño de la nave “Friede” aparecido en “Una mujer en la Luna” era tan avanzada y parecida a la realidad, que *“los Nazis retiraron la película de su distribución mientras la Gestapo destruía el modelo de la nave espacial utilizado en el film con objeto de mantener en absoluto secreto el desarrollo de los cohetes VI y V2”*.⁶⁵

En la película, hemos buscado, qué es lo que más podría haber dado lugar a su retirada, y sin duda debió ser la siguiente escena que aquí exponemos tan sólo a modo referencial como dato indicativo. Esta escena pertenece a una reunión mantenida por los miembros de la comisión que financian el viaje espacial, donde se muestra una maqueta del cohete, por fuera y por dentro al mismo tiempo que se van comentando los detalles técnicos. Dentro de la misma sala, haciendo uso de un proyector, visualizan, argumentan, y proporcionan, toda una serie de datos aparentemente fiables, sobre aspectos del recorrido y sobre la nave. Hablan de una misión ya probada sobre un cohete, el H32 que puede viajar sin pasajeros y realizar fotografías de la Luna de forma automática. Muestran el cohete, que aquí aparece y los objetivos fotográficos situados en la parte superior de este con los dispositivos necesarios para su procesado de revelado en el laboratorio de su interior. Es posible que la información dada a propósito de un cohete sin pasajeros, pudiera haber influido en que temieran que su secreto se desvelara.



Maqueta del cohete “Friede”.



⁶⁴ Willy Ley fue el principal fundador del club alemán “Verein für Raumschiffahrt” en 1927. Cuando los Nazis fueron a buscar entre los científicos de esta asociación personal para que investigasen en su unidad de artillería con objetivos militares, Willy Ley escapó a EEUU. Allí asesoró en armamento al ejército americano durante la II Guerra Mundial. Colaboró en producciones de la Walt Disney en temáticas sobre viajes espaciales. Escribió sobre el tema numerosos libros, entre ellos “Conquest of Space” (1949).

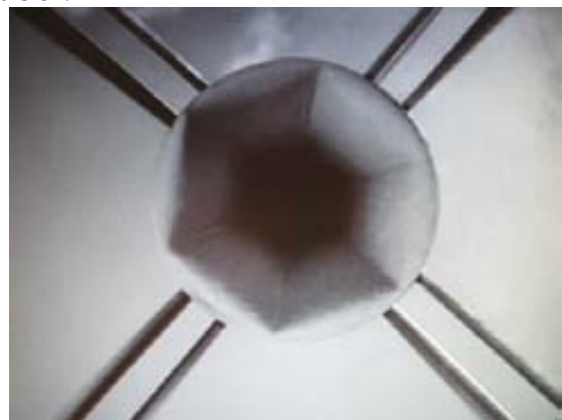
⁶⁵ La película asustó además a los miembros de la British Foreign Office: “it was apparently inventive enough to scare members of the British Foreign Office witless and to cause the Nazis to withdraw the film from distribution while the Gestapo destroyed the spaceship model used in the film in order to keep their development of the VI and V2 rockets an absolute secret” (Phil Hardy, o. c., pág. 79).



Proyección de un reportaje donde se explica la misión del viaje a la Luna y se informa de la existencia del cohete H32.



El cohete H32, del cual explican que funciona a propulsión.



Los objetivos de las cámaras y el laboratorio.



A Fritz Lang se le atribuye ser el iniciador de la “cuenta atrás”, formulada por vez primera en su película para crear tensión en el momento del despegue de la nave que partirá a la Luna. Lang, además de contar con el apoyo técnico de científicos para su película, también contó con el apoyo artístico para los efectos especiales de Konstantin Tschetwerikoff y Oskar Fischinger⁶⁶.

Como hemos visto, la primera idea original en la ficción de Verne, de colocar un “arma de guerra” en el lugar de la “nave espacial” para suplir su función, ha resultado ser, a lo largo de la historia, nada desacertada. Para concluir, estableceremos comparativamente cual ha sido la evolución de dicha transposición de influencias <<entre el “arte” y la “sociedad”>> (utilizando los términos con los que Arnold Hausser se expresaría):

1. Ficción literaria -Julio Verne-: Parte del “arma de guerra” (bala y cañón) del contexto social para ocupar el lugar del “vehículo espacial” en la novela “De la Tierra a la Luna”.
2. Ficción fílmica -George Méliès-: Parte de la ficción literaria de Verne, el “arma de guerra convertido en vehículo espacial” en el film “Viaje a la Luna”.
3. Ficción fílmica -Fritz Lang-: Parte del proyecto de un “vehículo espacial” (el cohete, de combustión líquida) en fase de experimentación perteneciente al contexto de una realidad científica en su vertiente más utopista, el club de vuelos espaciales, creado entorno a la figura de Oberth, quienes diseñarán el “vehículo espacial” “Friede” de la película “Una mujer en la Luna”.
4. Contexto militar y científico -la unidad de artillería del ejército Nazi-: Se parte del proyecto “vehículo espacial” del mismo club creado entorno a Oberth (desde 1930, W. von Braun ya pertenece a este), coincidiendo con el diseño de la nave espacial “Friede” para crear un “arma de guerra” (“Bombas V-2”) en la II Guerra Mundial.
5. Contexto científico -la Nasa-: Se parte de la realidad ya experimentada del “arma de guerra” (cohetes de combustión líquida) para aplicarlos nuevamente en el “vehículo espacial” (“Saturno V”), proyecto que dirige W. von Braun donde también colaboró Oberth, pasándose de la ciencia utópica al Viaje a la Luna convertido ya en un hecho real constatado.

Aunque nos hayamos dejado algunos pasos intermedios, estos son suficientes desde una posición descriptiva y reflexiva, para establecer las relaciones existentes entre la ficción y el contexto sociocultural fuera de la ficción. Y nos sirven para resaltar una vez más, el factor explorador del ser humano, enmarcado aquí en la categoría del viaje espacial, que le lleva a imaginar intuitivamente aquello que forma parte del inconsciente colectivo de todos, y que en un momento determinado pertenece a la ficción, en otro a la utopía (del ámbito científico) y en otro momento puede convertirse en realidad. Cabe consignar que dicho proceso arriba expuesto, es el que precisamente se visualiza y se está esbozando desde el film “La Vida Futura”, a través de la ejemplificación de revertir un arma de guerra en “artefactos” que ayuden al progreso de la humanidad. Y lo hace en el año 1936, asentada ya en las conciencias, la idea de que algún día el hombre llegaría a la Luna. Aunque en el mensaje dado en el film, se sobreentiende como condición para que ello sea posible, que se deberá primero alcanzar la paz mundial; una “aspiración utópica” que parece cada vez más inalcanzable.

⁶⁶ Este último también contribuyó en la dirección de la fotografía. Es famoso por sus películas de cine experimental y por sus pinturas abstractas. Fischinger, trabajará también para la Disney en la película Fantasia (1939).

V. II. II. IV. El paraguas, un arma de protección y desarrollo con destino a la Luna

Seguimos hablando de transposición de elementos. Esta vez, es el paraguas, un objeto cuyo uso es el de protegernos en la intemperie, del extremo sol o de la lluvia, se convierte ahora en un arma de guerra en la ficción fílmica de Méliès. Como ya anunciábamos en el análisis de la película, este ya aparecía en la opereta de Offenbach, era usado por el rey terrícola como cedro. Es decir que, en la opereta, el paraguas también viaja a la Luna. En la película, es también sorprendente que la tripulación realice un viaje espacial sin más equipaje y provisiones que unas mantas (pues suponemos que no se las encuentran en la Luna) y unos paraguas, pues por no llevar no llevan ni alimentos. Pero, qué tiene el paraguas que no tenga cualquier otro objeto... Vista la maleabilidad funcional del paraguas en la ficción, se ha creído conveniente tratar de averiguar, en la medida que nos sea posible, qué es lo que tiene el paraguas que le haga tan versátil. Así pues, en este apartado vamos a indagar sobre las características de este objeto en busca de una respuesta, y comprobar si con ello podemos llegar a algún tipo de observación.

En la ficción, el paraguas ha sido utilizado cumpliendo numerosas y diferentes funciones. En el contexto sociocultural, fuera de la ficción, la forma del paraguas cumple, lo que se ha venido a llamar en diseño, “el compás de oro”. Se dice que un objeto cumple “el compás de oro” cuando su forma y estructura de base a penas cambia o no cambia en el transcurso de los años. Su diseño es tan perfecto que, cualquier variación que modifique la composición de sus elementos podría alterar su buen funcionamiento o cualquier otra de sus cualidades, incluso las estéticas, perdiendo “el compás de oro” que lo ha mantenido siempre en un lugar privilegiado con respecto a otros productos. Ello los convierte en objetos que solemos catalogar como clásicos. Suelen tener en común su sencillez y su buen funcionamiento, haciendo alusión a uno de los slogans pronunciado por Mies Van der Rohe y que más ha marcado en la historia del diseño: “less is more” (menos es más). Propiedad que también resaltó el diseñador industrial Dieter Rams, quien en los años cincuenta, como jefe de diseño de la empresa Braun, enumeró una tabla de propiedades que obedecía al cumplimiento de todo “Buen diseño”, movimiento que acabó imponiéndose en toda Europa. Sintetizando las directrices de lo que se llamó el “Buen diseño”, este debía dar garantías al objeto de su adecuada utilidad, estética, calidad, inteligibilidad, facilidad en su manejo, y en definitiva sencillez, lo que él expresaba como “*menos diseño es más diseño*”⁶⁷. Este lema que le diera popularidad, se remonta a la estética de la reducción marcada por el grupo, entre otros, De Stijl holandés de los años veinte, la cual se continuó y desarrolló en la escuela alemana de la Bauhaus⁶⁸, y en la posterior escuela de Ulm que le sucediera.

Podemos decir que el paraguas, es un objeto que cumple dichas propiedades, por ello su diseño a lo largo de la historia, a penas ha variado, se ha automatizado en su sistema de apertura, pero se siguen fabricando y vendiendo con éxito los clásicos paraguas negros con el mango curvado. Este hecho, por otro lado, consigue posicionar al objeto en un lugar privilegiado perteneciente al submundo de nuestra memoria colectiva, pues además siempre está presente ya que prácticamente todos los individuos, y no sólo de los países desarrollados, tenemos un paraguas (aunque no siempre que llueva lo llevamos encima). Es un objeto, como todos los objetos clásicos, que poseen una carga emotiva superior a la de cualquier objeto

⁶⁷ Bernhard E. Bürdek. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1994, pág. 26.

⁶⁸ Mies Van der Rohe dirigió la escuela de la Bauhaus en su última fase, desde 1930 hasta su disolución con la toma del poder de los nacionalsocialistas.

contemporáneo. Los artistas, independientemente de cual sea el estilo de su obra, a menudo escogen este tipo de elementos a la hora de tener que recurrir a ellos para sus creaciones artísticas; antes se decantarán por lo clásico y antiguo, que por lo moderno, pues está comprobado que percibimos con mucha más intensidad aquello que tiene una mayor historia y nos es más familiar, que no aquello que nos es nuevo. Ejemplos como el piano en la obra de Dalí, la rueda de la bicicleta y el taburete en Marcel Duchamp, las tijeras o el martillo en Brossa, la pipa o el paraguas en Magritte., son tan sólo unas pocas muestras de ello.

Pues bien, el paraguas también ha sido objeto de numerosas representaciones artísticas. Durante el impresionismo, por ejemplo, este jugaba un importante papel en la difusión de luz para la composición del cuadro. Renoir recurrió a estos en su obra “Los paraguas”, realizada entre 1881 y 1886. Como puede observarse el pintor utilizó la técnica impresionista en la parte del cuadro hacia donde se centra la niña y el resto sigue un estilo diferente; ello puede ser debido a que la obra se realizase en distintas etapas. Georges Seurat también dedica una pintura impresionista repleta de paraguas a la escenificación, como vemos, de un apacible y relajado “domingo por la tarde en la Île de la Grande Jatte”, que realizó entre 1884 y 1886. El uso deliberado de los paraguas, pudo deberse, además, a la influencia que los grabados japoneses del S. XVIII tuvieron entre los artistas de finales del S.XIX, pues en muchos de estos grabados las sombrillas eran representadas.⁶⁷ René Magritte, también reprodujo un paraguas abierto con un vaso sobre él en su cuadro “Vacaciones de Hegel”, una composición que precisamente nos rememora cierta connotación referida al “viaje”.



A la izquierda, Renoir, “Los paraguas” (1881-1886), y a la derecha, Georges Seurat. “Un domingo por la tarde en la Île de la Grande Jatte”, 1884-1886.⁶⁸

⁶⁷ Según se comenta en la obra dirigida por la Doctora y Catedrática de Historia del Arte Lourdes Cirlot, “*Museos del Mundo. National Gallery*”. Planeta Agostini. España, 2005.

⁶⁸ Imagen extraída de la obra de Ingo F. Walther y Kart Ruhrberg. “*Arte del siglo XX*”. V.I. Taschen, Barcelona, 2005, pág. 13.



Magritte, desde la vertiente de un arte más conceptual, también recurrió a objetos cotidianos y al paraguas en concreto en “Las vacaciones de Hegel” (1958).

Originariamente, no se puede asegurar con verdadera certeza la procedencia del paraguas. Parece ser que en un principio apareció como parasol, siendo usado desde muy antiguo en China. En Europa se empezó a utilizar popularmente en el S. XVIII, aunque en París se empiezan a ver un siglo antes.

En la utopía de Edward Bellamy, “*En el año 2000*”, el uso del paraguas ha pasado a la historia. El doctor Leete, personaje principal que guía al protagonista, el Sr. West, quien ha despertado de un largo letargo en el Boston del S.XX, le hace “*observar que toda la diferencia entre la época del individualismo y la época de la cooperación estaba bien caracterizada por el hecho de que en el siglo XIX, cuando llovía en Boston, veíase abrir trescientos mil paraguas sobre otras tantas cabezas, mientras que al presente sólo un inmenso paraguas protegía a toda la población*”⁶⁹. A lo cual la hija del doctor, Edith, añadía que “*el paraguas individual era la imagen favorita de su padre cuando quería caracterizar el tiempo en que se vivía para sí y para los suyos. – Tenemos en el museo un cuadro antiguo que representa una multitud en día de lluvia. Cada cual mantiene su paraguas por encima de su cabeza y obsequia a su vecino con las gotas que chorrean de aquél. Dice mi padre que ese cuadro debió ser como una sátira de vuestras instituciones*” (Bellamy, o. c., pág. 96). En el Boston del S. XX, en los días de lluvia, se corren grandes toldos móviles a lo largo de las aceras y sobre los puentes o pasos peatonales, de modo que ya no hacen servir los paraguas. Sin embargo, hoy en día, en el S. XXI, estos han perdurado con nosotros.

El mecanismo básico y la forma estructural del paraguas cumplen la función de protegernos de la lluvia o el sol. Pero en la ficción, y entrando ahora en la ficción cinematográfica, al paraguas se la ha dado otros usos. En “Viaje a la Luna”, es el arma de defensa, traspasándose su valor de uso común, el de “protección ante las malas condiciones atmosféricas” al valor de uso en la representación fílmica, de “protección ante los posibles enemigos”. En realidad, ambas funciones se refieren a “protección”. Es lógico pensar que, ante una atmósfera desconocida, el paraguas puede ser muy útil, al tiempo que dando un paso mas, con qué se van a defender si un ser de otro planeta les ataca, sino es con lo que lleven en mano, que en el caso de los personajes de Méliès, no es otra cosa que un paraguas. Así como el que lleva un bastón, atizaría con este a cualquiera que quisiera atacarle, para defenderse, el paraguas de “Viaje a la Luna” es convertido en un arma de guerra, por la simple manifestación de un efecto especial: el humo en sustitución de un personaje, y no precisamente por el objeto en sí mismo. Aunque la imaginación de Verne y Méliès es muy poderosa, primero ambos utilizan

⁶⁹ Edward Bellamy. “*En el año 2000*”. Estudios Valencia. Barcelona (sin fecha de edición), pág. 96-97.

un arma de guerra como vehículo espacial, y luego Méliès utiliza un objeto que nos protege mientras andamos a la intemperie, como arma de defensa y ataque; la asociación de la bala con la velocidad y el impulso en el primer caso y la asociación de atacar con lo primero que tengas por mano en el segundo caso, nos llevaría fácilmente al intercambio de papeles de estos elementos.

En la ficción fílmica, el paraguas ha sido utilizado también para volar. Méliès lo usó interpretando esta función en algunas de sus películas y Mary Poppins también volaba gracias a un paraguas. Esta idea, tampoco es descabellada, no hay más que ver la forma del paracaídas. Por supuesto que sólo sirve para descender, tal y como lo utiliza Méliès, muy distinto sería si además se le pudiese dirigir, ascender, cambiar de sentido..., eso sí sería volar de verdad, pero hasta el momento, a pesar de las extraordinarias ventajas que la forma parabólica del paraguas nos han podido proporcionar, esta cualidad precisamente, aun no ha aparecido en nuestro entorno fuera de la ficción. Y en la ficción fantástica, recordemos que el principal puesto que ocupa este papel, el objeto que hace volar a un individuo con independencia y tan sólo con llevarlo en la mano, sigue siendo la escoba.



La pareja protagonista del video clip, inspirado en Méliès, “Tonight tonight” del album “Mellon Collie and the Infinite Sadness” del grupo de música “The Smashing Pumpkins”, viajan en el obús que les llevará hasta la Luna portando también un paraguas. Una vez la nave llega al planeta selenita, la pareja de enamorados descenderá hasta su superficie gracias a este que abrirán a medio camino, en sustitución de un paracaídas.

El español Segundo de Chomón, también utilizó el paraguas, aunque no precisamente para darle una función o un uso determinado, simplemente se sirvió de ellos para jugar con la animación. Un grupo de parasoles, dispuestos en fila sobre la arena se abren y se cierran, haciendo uso de la técnica de “paso de manivela” (filmación fotograma a fotograma), para conseguir un movimiento rítmico⁷⁰. Y entre la filmografía de Chomón que presenta Tharrats en su obra, nos encontramos también con un film de 1907 sin ficha de descripción, que se titula “La parapluie fantastique” (El paraguas fantástico) de 90 metros que realizó durante su etapa francesa en la Pathé.

⁷⁰ Como puede observarse en el vínculo que aquí trasladamos disponible en:



En 1911, la Pathé producirá otro film titulado “The Magnetic Umbrella”, sin ficha de autor, donde un científico que ha inventado un líquido con propiedades magnéticas, decide experimentarlo rociándolo sobre un paraguas. Este adquiere al instante la misma capacidad de atracción sobre los objetos y personas que se hallan junto a él, por lo que al salir el científico del laboratorio con el paraguas, la gente sale precipitada de sus casas y corren tras él. Según Hardy expone en la descripción de la ficha de esta película, cuando el chico llega a un río, es perseguido también por unos nadadores y finalmente consigue escapar abriendo el paraguas que le hará ascender al cielo. Por lo que aquí el paraguas adquiere la función de “campo magnético”, además de la de “volar”.

Una de las más sorprendentes y avanzadas ideas sobre la funcionalidad que se le ha dado al paraguas en la ficción cinematográfica en un sentido plenamente factible, la encontramos en “Blade Runner” (1982) de Ridley Scott. Los habitantes de la ciudad futurista de los Ángeles, sometidos a la lluvia tóxica producida por la elevada contaminación, se ven obligados a resguardarse bajo el paraguas. Pero es que además, como los rayos del sol son frenados por la polución, viven prácticamente en la oscuridad, por lo que deben mantener sus calles iluminadas y por otro lado, hacerse camino al andar. Es por ello que, a los paraguas, se les ha acoplado un fluorescente que recorre su barra, de manera que la luz les pueda acompañar. No todos los habitantes llevan paraguas con la luz de neón, algunos podrían pertenecer a una clase más pobre y no poder adquirirlos, pues los suyos no llevan luz incorporada. El caso es que en la sociedad futura de “Blade Runner”, hay paraguas que cumplen su función común, y también la de iluminar, supliendo a una lámpara móvil y portátil. Tampoco esta idea es tan disparatada, aunque de momento este tipo de paraguas tampoco no se han visto por la calle.



Fotograma de la película “Blade Runner”, donde se puede observar el clásico paraguas, al cual le han incorporado una luz de neón.

Curiosamente la asociación entre el elemento “luz” y la forma estructural del objeto “paraguas”, sí existe; por un lado han tenido un uso muy extendido actuando como pantallas de difusión en el robote de los flashes para suavizar la iluminación de la escena a fotografiar en los estudios profesionales.



Y por otro lado, su estructura también tiene aplicación como colectores concentradores de energía solar; en concreto, el tipo de colector concentrador tridimensional llamado “disco o plato parabólico”, tiene una forma que es enteramente como la de un paraguas.

Según nos explica Manuel Silva Pérez⁷¹, experto en termodinámica y energías renovables, en su artículo “*Sistemas termosolares de concentración*”, existen varios tipos de sistemas termosolares de concentración, que se pueden agrupar principalmente por el tipo de tecnología utilizada, que son básicamente de tres clases:

- Las basadas en la tecnología de receptor central, formado por placas solares más pequeñas orientadas a un foco central receptor, de manera que los rayos solares que inciden en las placas son enviados a él por reflexión.
- Los sistemas basados en la tecnología cilindro-parabólica, formado por superficies reflectoras paraboloideas en forma de porciones de cilindros (a lo largo, siguiendo su directriz) con receptores lineales dispuestos en paralelo a estas superficies. La reflexión se produce de forma que cada curva parabólica de la superficie cilíndrica proyectará en el receptor sus rayos concentrándolos en un punto, de manera que la suma de los puntos consecutivos nos daría una recta, esta recta sería el receptor lineal.
- Y por último, los sistemas basados en la tecnología de disco parabólico. Estos, son los que nos interesan, pues suelen tener una forma similar a la de un paraguas. Su tecnología todavía no está suficientemente desarrollada, y aunque son más eficaces en cuanto a su rendimiento, su construcción es aun muy costosa. La reflexión se produce, gracias a una propiedad intrínseca que posee la parábola, que nos explica Rafael Faradje⁷², al describir cómo funciona un disco parabólico: “*el colector está formado por una superficie reflectora (espejo, aluminio anodizado, etc.) de forma parabólica, que recibe los rayos solares y que merced a la propiedad de la parábola que dice que cuando los rayos son paralelos al eje de la misma se concentran en el foco de ella, dichos rayos inciden en un elemento receptor ubicado en el foco, que contiene el fluido a calentar*” (propiedad en la cual también se basa el sistema de cilindro-

⁷¹ Manuel Silva Pérez, “*Sistemas termosolares de concentración. Aprovechamiento de la energía solar en media y alta temperatura*”. Grupo de Termodinámica y Energías Renovables. Departamento de Ingeniería Energética y Mecánica de Fluidos. Universidad de Sevilla, curso 2004/2005. Este artículo junto con otros estudios realizados por el mismo equipo y que son de gran interés, están disponibles en: http://www.esi.us.es/php/inflen/aulav/energrenov/ER_STC-04-05.pdf

⁷² Rafael Faradje, artículo “*Energía Solar*” (II parte), disponible en: <http://www.cai.org.ar/revista/sol1065.html>

parabólico anteriormente expuesto). Es decir que, entendamos a la superficie receptora cuya forma es paraboloides, formada por muchas parábolas dispuestas circularmente, de manera que todas coincidan en el mismo eje. De este modo, al orientarse dicha superficie al sol, los rayos que incidan serán más o menos paralelos al eje, con lo cual, gracias a esta propiedad de la parábola, estos rayos serán redirigidos a un mismo punto, donde se sitúa el foco receptor, haciendo posible concentrarse aquí toda la energía⁷³.



Sistemas termosolares de concentración del tipo “disco parabólico”.

La forma del paraguas, ha sido utilizada también como altavoz direccional, gracias a la tecnología parabólica dual se consigue una buena calidad en la emisión del sonido sin que se produzcan intercepciones. Este tipo de altavoces, se utilizaron en la exposición titulada “Voces” dentro del Forum de las Culturas 2004. El visitante podía a través de ellos escuchar las distintas lenguas del mundo, pues *“por su original diseño en forma de paraguas transparente, los modelos de la serie FP (“FocusPoint”, como se denominan los altavoces que se utilizaron en la exposición) son ideales para este tipo de montaje, ya que optimizan la directividad del sonido, aportando la máxima claridad a quien se sitúa bajo el altavoz, resguardándolo de la lluvia del resto de sonidos”*⁷⁴.

⁷³ Hay parabólicos por reflexión o por refracción, según se coloque la superficie parabólica hacia el sol, por la parte cóncava o por la convexa. A este tipo de discos parabólicos, se les puede acoplar un motor del tipo Stirling, de fabricación alemana (según nos explica Rafael Faradje, en su artículo citado).

La imagen ha sido extraída de la Web de energía:

<http://domino.agbar.es>

Del artículo “Solar Termoelectrica. Las centrales energéticas termosolares” de Valeriano Ruíz Hernández y Manuel Silva Pérez.

⁷⁴ Del artículo “Altavoces direccionales <<FocusPoint>> con tecnología parabólica dual”, de donde hemos extraído también la imagen. Disponible en:

<http://www.construnario.es/notiweb/titulares>



Paraguas “soundtube” para una lluvia de audio. “Voces” Forum de las culturas 2004.

Las formas cónicas, que dan origen a las figuras parabólicas, son idóneas a la hora de transmitir y amplificar el sonido. Un ejemplo de ello, bastante innovador son las “esculturas sonoras” presentadas por Jordi Casadevall y François Baschet, incluidas en la exposición itinerante “Poefesta d’art” presentada en Girona, Tarragona y recientemente en El Prat, en la sala Josep Bages del Torre Muntadas, que en la siguiente imagen podemos contemplar.



“Estos tres Kits son una agrupación musical ideal para acercarse a la música, con la mente limpia de conceptos adquiridos previamente. Probar de hacerlos sonar todos juntos. No son música de otro planeta o de otra dimensión”. Este “Kit” de “esculturas sonoras” presentadas en la exposición “Poefesta d’art”, junto a otras obras de varios artistas y de diferentes disciplinas (fundamentalmente dirigidas a la interactividad del espectador) han sido diseñadas por François Baschet y Jordi Casadevall, este último compositor de música electrónica y técnico de sonido..., quien anteriormente ya había contribuido poniendo música para algunas exposiciones de arte.⁷⁵ En

⁷⁵ La exposición “Poefesta d’art” tuvo lugar del 23 de abril al 21 de mayo de 2006 en la sala Josep Bages del edificio Torre Muntadas. “Los hermanos Baschet han sido los pioneros que han introducido el concepto de escultura sonora en el mundo contemporáneo (...). Después de la segunda Guerra Mundial, los dos hermanos se introdujeron en el estudio de la física acústica, una rama de la ciencia bastante ignorada para la mayoría de los compositores y músicos de la segunda mitad del S.XX, el momento de eclosión de los medios electrónicos aplicados a la música. Montaron su propio taller en París y de allí surgieron unas esculturas de una belleza peculiar que, al mismo tiempo, eran instrumentos musicales. En la actualidad, desde finales de los años setenta han dirigido su arte a aplicaciones pedagógicas musicales basada en unas esculturas sonoras, especialmente

la composición de estas “esculturas sonoras”, podemos ver por un lado, las varillas y las superficies cónicas que nos recuerdan a los elementos del paraguas, y por otro lado, unas parrillas metálicas que nos recuerdan a las antiguas antenas tradicionales.

También la superficie parabólica ha tenido sus aplicaciones en el campo de la comunicación, en las antenas. Y ello es gracias a la facultad que posee este tipo de formato, la de captar la radiación de ondas y concentrarlas en un foco donde se ubica el alimentador (el “transponder”, dispositivo que realiza la función de recibir y transmitir las señales). En la aviación comercial, se empezaron a utilizar este tipo de antenas desde los años treinta, y fueron fundamentales para la ayuda en la navegación, ya que permitieron la comunicación mediante señales de radiofrecuencias entre el piloto y los centros de control aéreo. Tanto los satélites como las estaciones terrenas, están equipados de antenas receptoras y antenas transmisoras. Las sondas espaciales que se envían al espacio con el objetivo de obtener información de otros planetas, cuentan con equipos de comunicaciones capaces de transmitir los datos recogidos de vuelta a la Tierra. Entre estos equipos, nos encontramos también con antenas parabólicas, que nos recuerdan por su forma directamente al paraguas.



Una antena parabólica, utilizada en los sistemas de ayuda a la navegación aérea por radio, que se emplazan en tierra, tan necesarios para la seguridad civil⁷⁶.

pensadas para niños, que permiten descubrir las cualidades del sonido por separado. François Baschet, actualmente ha desarrollado una variedad de piezas de metal intercambiables que llama el “Meccano Musical” con las que se pueden hacer combinaciones de instrumentos, a partir de una serie de “Kit” o modelos”. Fragmento del texto explicativo incluido en la exposición “Poefesta d’art”, de donde también se ha extraído la cita que acompaña a la imagen, Sala Josep Bages, Torre Muntadas, El Prat, 2006 (texto traducido del catalán).

⁷⁶ Imagen extraída del artículo anteriormente citado “Historia de la aviación”.



Hay quien incluso ha utilizado un viejo paraguas para fabricarse una antena casera, como puede verse en esta imagen, gracias a que un internauta la ha dejado colgada en su web.⁷⁷

Y lo más sorprendente es que, de algún modo podemos decir que, el paraguas, estuvo verdaderamente en la Luna, tal y como podemos observar en la fotografía que aquí recogemos. Cualquier ser humano de principios del S.XX que hubiese visto esta fotografía, sin previo conocimiento de la existencia de las antenas parabólicas, habría jurado que la tripulación del Apolo XI, Neil Armstrong, Buzz Aldrin y Michael Collins, viajaron hasta la Luna, portando un paraguas.



Misión Apolo XI. El 20 de julio de 1969, cuando los primeros seres humanos llegaron a la Luna. Armstrong sacó de la nave una cámara de televisión que, junto con la antena parabólica que podemos observar en la parte derecha de la fotografía (igual a un paraguas invertido), se hizo posible la retransmisión del evento y la comunicación con la Tierra. Entre las primeras frases que Armstrong pronunció al pisar la superficie lunar

⁷⁷ http://azuq01.azuquecawireless.net/fotos/antenas_caseras/Paraguas_JaviGu.jpg

y que pudo escucharse, la más célebre fue: *“Este es un pequeño paso para el hombre; un salto gigantesco para la Humanidad”*⁷⁸, que suponemos estaba perfectamente ensayada, incluso antes de partir.



Misión Apolo XII. Vemos con mayor claridad la antena de transmisión de alta ganancia⁷⁹.

Según avances recientes publicados en Internet referidos a las antenas para comunicaciones espaciales, atribuidos mayormente a investigaciones de la Agencia Espacial Europea (ESA) y de la Agencia Espacial Norteamericana (Nasa), nos encontramos con que en la actualidad *“se han desarrollado nuevas tecnologías que permiten lanzar satélites con grandes antenas, basadas en dos conceptos: antenas desplegadas y antenas hinchables. También se han desarrollado nuevos procesos para la construcción de paraboloídes con elevadas tolerancias y bajo peso, como la tecnología de la fibra de carbono”*⁸⁰. Como vemos, algunos de estos esfuerzos se encaminan a la reducción del peso por un lado, y por el otro a la posibilidad de reducir el volumen durante el viaje, aumentando o manteniendo la capacidad de concentrar señales. El mecanismo característico propio del paraguas que le permite plegarse y

⁷⁸ De la web del Instituto Geográfico Militar: http://www.igm.cl/La_Llegada_Luna.html

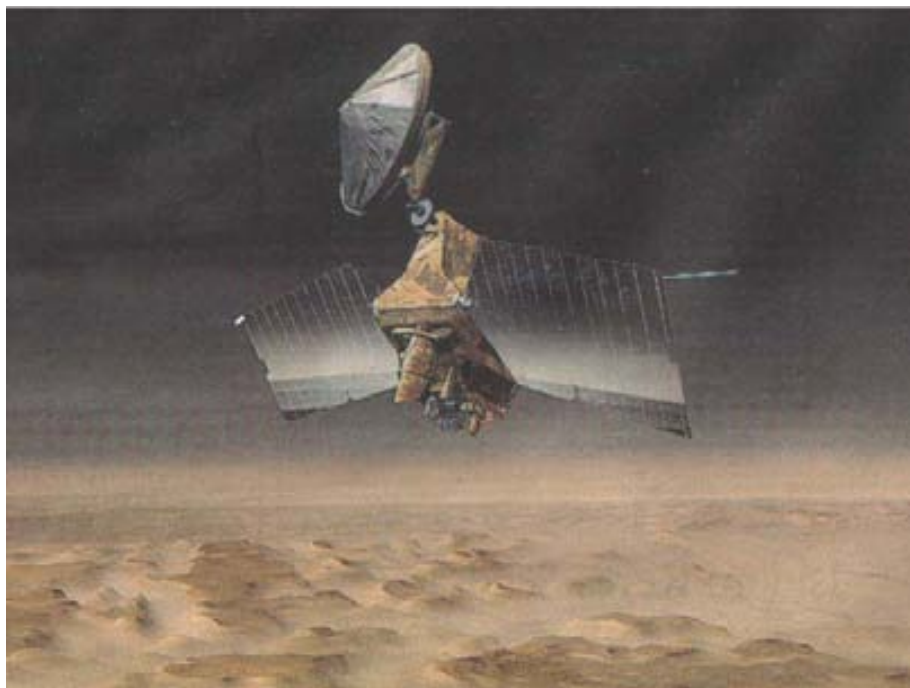
La fotografía perteneciente a: www.astrored.org

Nosotros damos por supuesto que el hombre ha viajado a la Luna, y no una sola vez, tal y como la historia ha quedado escrita y documentada. Aunque las distintas versiones que dicen atestiguar lo contrario son muy atractivas, recrear estos viajes a través de los medios de comunicación audiovisuales, etc., para verterlos como hechos verídicos sin serlo, es muy rebuscado y además arriesgado, por las posibles reacciones de la gente ante un engaño de semejante calibre. No obstante, en esta tesis no se ha profundizado en este tema, por lo que desde aquí, aunque creamos que el hombre sí ha pisado la Luna, sin embargo no podemos asegurar que las imágenes que registran estos viajes, y por tanto aquí aparecen, se tomaran en la Luna (tal y como se dan a conocer) o bien es probable que se tomaran en unos estudios cinematográficos desde la Tierra (pretendiendo aparentar como otros defienden). Se puede consultar la web: www.astrored.org/.../jesus_cancillo/luna/14.html donde se analiza y rebaten las polémicas fotografías que han dado pie a las falsas especulaciones creadas entorno a si el hombre llegó verdaderamente a la Luna.

⁷⁹ Imagen obtenida del archivo público del “National Space Science Data Center” Nasan ssdc pictures.

⁸⁰ http://www.upv.es/antenas/Tema_1/avances_recientes.htm

desplegarse también ha sido transferido a las antenas parabólicas espaciales, y actualmente sigue siendo una de las variables a tener en cuenta en las nuevas investigaciones.



La sonda MRO, “Mars Reconnaissance Orbiter”, en una simulación de la Nasa en su órbita sobre la superficie de Marte. La MRO entró en la órbita Marte con éxito en marzo del 2006, desde ahora tiene *“siete meses para pasar de una órbita elíptica a una circular, a unos 300 kilómetros sobre la superficie del planeta, lo que le permitirá, durante dos años, buscar depósitos de agua o captar imágenes y datos muy detallados”*⁸¹. Dicha misión, también contempla la localización de puntos que permitan el aterrizaje en futuras expediciones al planeta Marte. Según informan, *“La sonda es la más completa enviada por la Nasa”*. Entre sus componentes, como se puede observar en esta simulación, también se encuentra una antena parabólica con forma de paraguas.

Se ha realizado un esfuerzo en buscar relaciones y al final, nos hemos encontrado con algo sorprendente, ya que además de las multifuncionalidades que la forma del paraguas puede ofrecernos, **el paraguas ha estado verdaderamente en la Luna, sigue en el espacio, y por la trayectoria que lleva, sin duda lo seguiremos viendo en otras aplicaciones**, quien sabe, puede que hasta algún día, lo utilicemos para volar.

Volviendo al inicio de este apartado, recuperemos la pregunta que nos planteábamos: ¿qué tiene el paraguas, que no tenga otro objeto, para que sea llevado hasta la Luna en la ficción cinematográfica de Méliès? Se ha intentado dar una respuesta satisfactoria a esta pregunta, o al menos acercarnos a ella. Resaltaremos, no obstante la propiedad intrínseca de la parábola que dice que: **las ondas, señales., que se proyecten en esta de forma paralela a su eje, son enviadas, por reflexión o refracción, al mismo punto o foco, produciéndose en él su concentración.**

Con la presente exposición, podemos decir, que nos ha llevado a concluir que la forma y el mecanismo de un objeto tan sencillo como el paraguas, cumple por todo lo anterior, lo que en diseño se llama el “compás de oro”. Ello hace además, que como objeto, ocupe un lugar privilegiado en nuestra memoria colectiva, y que su forma o estructura y su mecanismo

⁸¹ Del artículo “La sonda de exploración de la Nasa se sitúa con éxito en la órbita de Marte”, aparecido en La Vanguardia, 12 de marzo del 2006, de donde se ha extraído la imagen que presentamos. La misión se controla desde el laboratorio de Pasadena, California, y el director del proyecto es James Graf.

operativo, todo él desprendido del concepto “paraguas” que lo encasilla en tan sólo una función, pertenece, sin lugar a dudas y ocupando también en lugar preferente, al inconsciente colectivo que ha ayudado a trazar los caminos hacia el progreso del ser humano. Si el “Viaje a la luna” había sido durante mucho tiempo una utopía, menos se hubiese imaginado el hombre la comunicación entre planetas o satélites. Recordemos aquí la frase que el rey terrícola pronuncia al rey de la Luna a propósito del paraguas en la opereta de Offenbach: *“en viaje, es muy cómodo cuando llueve”*. Podemos decir pues, que nunca mejor dicho, “en viaje” el paraguas va pero que muy bien, pero no sólo para cuando llueva. Y reincidimos en nuestro asombro, ¡qué intuición más premonitória la de los guionistas de la opereta y la de Méliès, entre tantos objetos, se llevaron un paraguas a la Luna!

- **La Tierra es observada desde el planeta Marte**

El progreso de las telecomunicaciones por vía satélite, estaba siendo ya anunciado en el film de “Aelita”, como a continuación mostramos. El guardián de la energía de Marte, el científico Gos, ha ideado un modelo de telescopio capaz de observar la vida en otros planetas. A continuación observamos como Gos está levantando la maqueta, a través de los puntos que mediante una especie de bolígrafo electromagnético va señalando en su dibujo, de manera que las piezas se van situando solas (por animación) en la posición que se le indican. El aparato resultante, aparentemente no se parece a un paraguas. Aunque si hiciésemos una abstracción de este, a partir de fragmentar sus piezas y volviéndolas a montar intentando imitar a este telescopio, nos podría quedar algo parecido. El telescopio es, claramente como una obra de arte suprematista, con una barra en medio a la cual se le van adhiriendo piezas triangulares que se mantienen cohesionadas a la estructura en una especie de campo gravitatorio independiente o autónomo.

El gobernador observa a través de una lente cónica, como Gos va elaborando el extraño instrumento.



Gos se dirige a la plataforma donde se encuentra el aparato a escala natural ya listo. Aelita y su camarera le descubren.



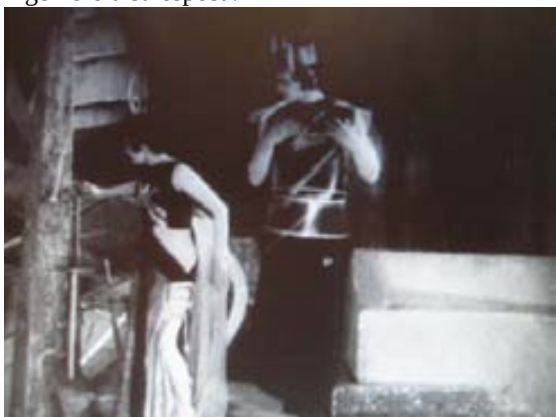
La camarera entretiene a los guardianes y Aelita, persuade a Gos para que la deje visionar por el telescopio.



Aelita, quien aparece aquí con su otra indumentaria (hasta parece que lleva una antena puesta en la cabeza) se siente totalmente abducida por las imágenes terrestres que está visionando.



Gos le ha indicado los mandos que ha de ir accionando para buscar los distintos puntos de enfoques. Tras ver escenas de ciudades, un campo militar, entre otros, se centra en el beso que proporciona Loss, el ingeniero a su esposa.





Aelita solicita a Gos reproducir el beso que han visto en la Tierra, pero este reacciona fríamente, no comprendiendo muy bien el sentido del gesto que pretende imitar.



Entre las imágenes que se divisan desde el planeta Marte, se ha visto un campo militar, lo que demuestra el interés enorme de la época, como sería en este caso, estar en posesión de un instrumento capaz de localizar objetivos militares del enemigo en posibles guerras futuras. Y a nivel inconsciente, parece señalarse también, lo curioso o tremendista que sería, que los humanos pudiésemos ser observados de cerca, irrumpiendo en su intimidad. Se está apuntando, lo que para nosotros es hoy ya un hecho totalmente constatado, al ojo artificial y tecnificado del “gran hermano” de Orwell que todo lo ve, capaz de rastrear conductas y movimientos de las personas por cualquier tipo de espacio, esquinas o rincones del planeta Tierra.

V. II. II. V. Espacios subterráneos en la ficción fílmica: de Fritz Lang, Protazanov, Menzies y Wells

Otro de los elementos emergentes de la película “Viaje a la Luna” de Méliès, es el espacio bajo tierra, que en este caso, se trata de un espacio perteneciente a la Luna. Resaltemos que aquí se producen las escenas de mayor tensión y conflicto. Los tripulantes, tras ser despertados por la tormenta de nieve en la superficie lunar, se refugian en una especie de cueva colmada de setas gigantes⁸². En esta cueva, tiene lugar el primer encuentro y

⁸² El “gigantismo” es otro elemento emergente en la filmografía de Méliès, y en concreto, está también presente en “Viaje a la Luna”, pero que aquí no va a ser tratado por considerarlo más propio de la ciencia ficción en su vertiente más fantástica. Para quien le pueda interesar, puede consultar la obra de Manuel Moreno Lupiáñez y Jordi José Pont. “De King Kong a Einstein. La física en la ciencia ficción”. Edicions UPC. Barcelona, 2002.

enfrentamiento con los selenitas. Recordemos también, que en el espectáculo de la Exposición de Búfalo de 1901 se reproducía la misma situación en la cueva lunar, aunque esta ofrecía, en lugar de la exuberante plaga de setas y champiñones, un espectacular y colorido escenario repleto de joyas y oro.

La cueva, las grutas o cualquier otro tipo de edificaciones bajo tierra, han prevalecido dentro de la filmografía de ciencia ficción entre los escenarios más idóneos para las representaciones imaginarias y futuras. Y en concreto, se ha recurrido a ellos en innumerables ocasiones a la hora de ubicar los momentos de la acción que contienen el mayor peligro para los personajes protagonistas.

Por un lado, debemos retomar el mito de la caverna de Platón, como el punto de partida de un mundo imaginario, que tiene sus propias leyes y donde las cosas acontecen desde un punto de vista propio y ajeno al mundo cognoscible tal y como lo percibimos del natural. La caverna, es al menos desde Platón, el lugar por excelencia que pertenece al terreno de la hipótesis del mundo ficticio.

Por otro lado, podemos asociar la peligrosidad de la caverna con la cultura cristiana, que sitúa al infierno bajo tierra. Y si a ello le añadimos nuestra tradicional costumbre de enterrar a los muertos, no es de extrañar que en la ficción, el descender tierra adentro estimule una respuesta automática de sensaciones dosificadas en raciones de misterio, miedo y terror.

La asociación de cueva, gruta o caverna con peligrosidad, se dio ya en el espectáculo de Búfalo que explicábamos al principio del capítulo. Recordemos también que la sala de cine de la “Mercé”, diseñada por Gaudí, también imitaba a una caverna; de hecho, por lo general, en la obra de Gaudí, podemos apreciar cierta reminiscencia “grutesca” que proporciona a su arquitectura un carácter místico y trascendental.

En la película “Una mujer en la Luna” de Fritz Lang, también la tensión se inicia cuando el científico anciano entra en la gruta lunar en busca del oro, y en este mismo lugar, encontrará su muerte. En otras muchas películas muy posteriores de carácter futurista, como por ejemplo en “Desafío Total” (Paul Verhoeven, 1990), también la superficie bajo tierra marciana será el escenario de mayor intensidad del clímax, acentuado por unas máquinas tuneladoras que rastrean al héroe para darle muerte, escapando de ella, sólo cuando consigue salir al espacio exterior.

Los autores, en su primer artículo, desmontan la caracterización física que se ha dado a los personajes gigantes en las películas de monstruos. Para ello se apoyan en la teoría de Galileo de la “Ley cuadrado-cúbica”, la cual establece que: *“cuando un objeto crece sin cambiar de forma, su superficie aumenta como el cuadrado de una longitud característica del mismo (por ejemplo, su altura) mientras que el volumen crece como el cubo de dicha longitud. Existen propiedades que dependen de su superficie y otras de su volumen. Las propiedades que dependen del volumen crecen más rápidamente con el aumento del tamaño que las propiedades que dependen de la superficie. En consecuencia, una variación del tamaño comportará, a menudo, diferencias notables”* (pág. 22). Con “diferencias notables”, se refieren a que tanto el aspecto como las funciones de un elemento ampliado, varían, no se mantienen igual. El peso de King Kong, por ejemplo, no le permitiría mantenerse de pie, tal y como ha sido concebido en la pantalla, necesitaría de unas piernas mucho más anchas o en su lugar más de dos piernas para aguantar toda la masa de su cuerpo. Ya que como el peso depende del volumen y este aumenta cúbicamente, es decir más rápido de lo que aumenta su superficie, que lo hace al cuadrado, para mantenerse la misma relación entre peso y tamaño, cuando variamos su escala (de manera que le permitiera caminar por ejemplo), el sujeto habría de cambiar de constitución y aspecto. Como resultado un gorila o una hormiga gigante, podrían parecerse a su especie de tamaño natural, pero no podrían ser iguales, aunque más grandes, como sucede en las películas.

Muchas ciudades imaginarias y, o futuras se han situado en un espacio subterráneo, como veremos por ejemplo mas adelante, en la ciudad obrera de “Metrópolis”, o en la nueva Everytown de “La Vida Futura”. En las utopías, por lo general, estas ciudades imaginarias se suelen situar en lugares perdidos en la inmensidad de los océanos. Sin embargo, recurren a las cuevas subterráneas para realizar experimentos, para conservar alimentos e incluso para vivir en eterna juventud. Es decir que la relación existente entre “cueva” y “peligrosidad” no se manifiesta por lo general de la misma manera en las utopías que en la ficción cinematográfica. En las utopías, estos lugares reciben un trato positivista, contribuyen al progreso, que en todo caso connotan misterio o secretismo científico, pero no miedo ni terror. Al igual que sucede fuera de la ficción, la arquitectura subterránea de nuestras ciudades es cada vez más compleja, y representa sin duda un punto de referencia con el que podríamos evaluar muchos aspectos pertenecientes al nivel de desarrollo tecnológico alcanzado por una sociedad.

A continuación vamos a exponer algunos de los ejemplos fílmicos más relevantes de las primeras décadas del cine, donde precisamente los espacios subterráneos han servido como escenario para la proyección de un mundo futuro. Vamos a valorar, por tanto, cuales han sido las diferentes perspectivas a través de las cuales se han abordado cada uno de los respectivos contextos.

• Las grutas doradas de la Luna

Como acabamos de indicar, en el film de Fritz Lang “Una mujer en la Luna”, el científico anciano encuentra su muerte en unas grutas. Aquí, a diferencia de en el “Viaje a la Luna” de Méliès, no habrá selenitas con quien los tripulantes tengan que luchar, en cambio estas cavernas encierran otro tipo de peligrosidad.

El científico anciano, quien toda su vida ha defendido la teoría de que hay oro en la Luna, y ansioso por comprobarlo, logra salir de la nave enfundado en el traje de astronauta, sin el consentimiento del resto de los tripulantes. Una vez que comprueba con una cerilla que hay oxígeno, se desprende del caso y se dirige con una varilla de zahorí en busca del oro. Esta le conduce hacia los manantiales de aguas subterráneas que se encuentran en una gruta.





Tras él, le va siguiendo la pista otro de los tripulantes, un personaje presumido y ambicioso que ha enviado la compañía financiera de la expedición, y que persigue evidentemente su recompensa en oro.



Por fin, el sueño del científico astrónomo se ha cumplido. Frente a él, un pedrusco dorado, donde Fritz Lang nos sitúa sobre una escena de encuentro amoroso entre un personaje de carne y hueso y otro de piedra. Puede apreciarse la metáfora del científico reencontrándose con la figura del artista, una roca de talla escultórica parece sustituir a un rostro, sea este de mujer, como se sobreentiende, o sea de un selenita. El científico se abraza y acaba besando a esta figura hasta desprenderla del resto de la roca y asirla entre sus brazos.



Con tan mala suerte de que al ser descubierto por el otro tripulante, en su recular hacia atrás, cae por un orificio encontrando la muerte, aplastado por la misma “escultura” dorada que lleva entre sus brazos.



El otro personaje, tras comprobar que ha caído muerto y que hay oro, inmediatamente se pondrá a trabajar. A su vuelta hacia la nave, su ambición por acapararlo todo, también le conducirá hasta la muerte.



De algún modo, aunque no hay selenitas, existe una personificación que queda reflejada en la escultura rocosa, o bien simplemente, en la Luna se materializa un amor platónico que siente el científico por el mineral, y que se equipara en esta escena a una relación de pareja. El amor surgido entre el científico y la mujer, expresado mediante una escultura de piedra, ya había sido un recurso utilizado anteriormente por Fritz Lang en “Metrópolis”, siendo esa escultura el busto de la mujer que inspiraría al científico a crear un “robot-ser”, del mismo modo que ahora, la esperanza de encontrar en la Luna oro, simbólicamente representada en esa roca tallada con forma de rostro, ha sido el motor que le llevó a investigar y poder realizar el viaje espacial. Más o menos, interpretaremos esta observación de la siguiente manera: un amor pasional, que se mantiene vivo gracias a la obra del artista o de la naturaleza, será el motor que hará progresar la carrera del científico con objeto de que este sea consumado. En el

caso de “Una mujer en la Luna”, el pobre profesor encuentra su muerte en estas grutas doradas, al instante de cumplir su sueño. En “Metrópolis”, el científico también muere.

• Las sombras del mundo subterráneo de Metrópolis

El film de Fritz Lang, “Metrópolis”, que realizó en 1926, es el ejemplo más representativo, de las primeras décadas del cine, donde podemos ver una ciudad industrial, símbolo de la modernidad, ubicada en el espacio subterráneo⁸³. Si en “Una mujer en la Luna” se continuó reservando únicamente el escenario grutesco de “Viaje a la Luna”, para el subsuelo lunar donde se ubica la corte selenita, en “Metrópolis”, Lang y su esposa Thea von Harbou, amplían este espacio subterráneo a una ciudad industrial donde vive la clase obrera, quienes mantendrán las 24 horas funcionando a la gran máquina, en turnos de 10 agotadoras horas a ritmo infernal. Y bajo esta ciudad, en las profundidades de la tierra, los autores se reservan las cuevas, para presentar un espacio donde se esconden unas antiguas catacumbas. Este espacio ha sido adaptado como capilla, para dar acogida a las reuniones (sermones) clandestinas de los obreros que obedecen al llamamiento de María, quien encarna a un personaje comparable a una especie de líder sindical cristianizado. Y también aquí, es donde se desarrolla uno de los capítulos de mayor tensión, de la primera parte del film, acentuado por un experimental y “dialogado” juego de luz que proporciona una linterna, frente a la tupida oscuridad cavernícola, que se produce durante la persecución protagonizada por el científico Rotwang en su propósito de secuestrar a María y que más adelante retomaremos.

En la superficie, la clase dirigente y privilegiada viven en una ciudad a cielo abierto, donde el transporte ha evolucionado considerablemente, abriéndose carreteras comunicantes entre los elevados rascacielos de aires neoyorquinos, y donde sus habitantes mantenidos en su ociosidad a expensas de la clase inferior, disfrutan en los clubes nocturnos de bellas mujeres y de los Jardines Eternos, mas bien encantados, propios de un paraíso terrenal.



En el Jardín Eterno, se dan cita a las jóvenes que merodearán con, en este caso, el hijo del dueño de Metrópolis.

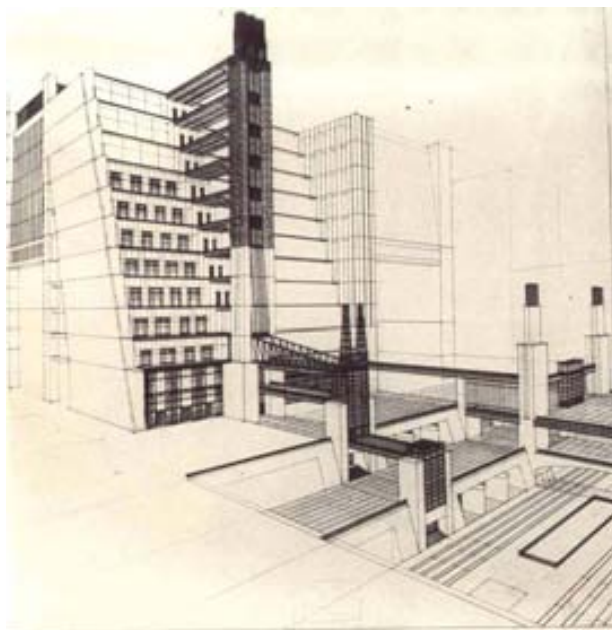
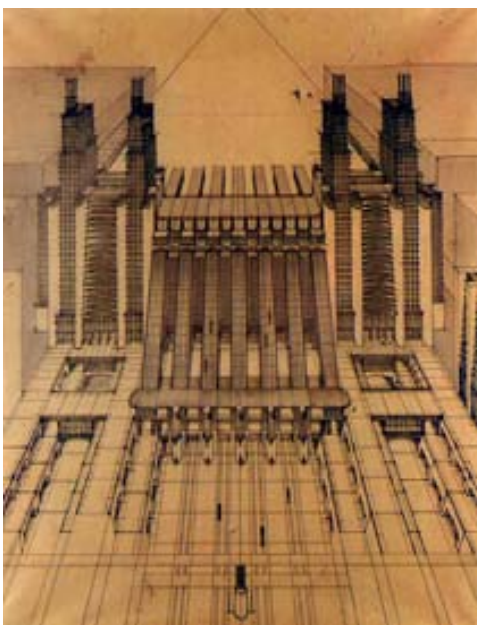
Esta confrontación de las dos clases sociales opuestas y a su vez dependientes, la una dominante y la otra sometida, se corresponde conceptualmente y físicamente con una relación

⁸³ Debido a la popularidad de este film, y a la gran cantidad de estudios que se han realizado entorno a él, no podemos abordar más que aquellas observaciones que a nosotros directamente nos convengan destacar. Tampoco por ello incluimos una sinopsis completa del film, ya que además lo que nos interesa aquí es presentar la descripción del mundo subterráneo, con objeto de poder formular una interpretación independiente vinculada a nuestra tesis.

directa de la estratificación de los espacios. Así ambas clases sociales se distribuyen en la línea vertical, una sobre la otra, separadas por la línea de tierra, en planos horizontales paralelos, ocupando la clase superior el polo positivo, y la inferior el polo negativo con respecto a la superficie. Esta bipolaridad divergente de ciento ochenta grados, se acentúa aún más con la presencia comparativa de los niños que viven en el subsuelo, y de los que viven en La Ciudad de los Niños sobre la superficie, donde tienen a su disposición todo tipo de equipamientos culturales y deportivos.



La ciudad de “Metrópolis”, ha sido comparada por algunos investigadores con los trabajos de varios arquitectos. De todos, quizás el más destacado sea el proyecto utópico de “La Ciudad Nueva” del arquitecto futurista italiano Antonio Sant’Elia, el cual al menos vio la luz fuera del papel, en el celuloide. En la imagen que recogemos, se puede observar una relación de influencias directa con la fábrica subterránea, perteneciente a la colonia industrial donde viven las familias de los trabajadores.



Dibujos pertenecientes al estudio de “La Ciudad Nueva” que Antonio Sant’Elia incluyó en el “Manifiesto Futurista de Arquitectura”, 1914.⁸⁴

⁸⁴ Imagen izquierda disponible en: <http://www.rebel.net/~futurist/santelia.htm>
e imagen derecha en: http://web.tiscali.it/antonio_santelia/

Los principios sobre arquitectura futurista que esbozó Antonio Sant'Elia tanto en sus dibujos sobre la "Ciudad Nueva", aparecidos en el marco de una exposición del grupo Nuove Tendenze (1914), del que fue miembro fundador, como los vertidos seguidamente en el texto del *Manifiesto de la Arquitectura Futurista* (firmado en junio y publicado dos meses mas tarde de ese mismo año), tienen una correspondencia evidente con la ciudad de Metrópolis. Sant'Elia defendía una arquitectura cuyo nuevo canon de belleza pasaba por recoger una fachada vista a los nuevos materiales (vidrio, hierro, hormigón), que dejara vislumbrar la técnica industrial, con ascensores y escaleras exteriores, rompiendo las líneas rectas de la arquitectura tradicional y atreviéndose con líneas curvas y elípticas. Carlos Ferrer, ha dedicado un artículo a este tema, titulado *"Antonio Sant'Elia, el proyecto de la città nuova y su influencia en Metrópolis de Fritz Lang (1926)"*⁸⁵, donde resalta que *"Las connotaciones éticas no parecen interesar en exceso a Sant'Elia, pero el ritmo de vida de la ciudad sí es algo que plasma Lang con la misma intensidad que Sant'Elia propone en sus escritos. Y es que en las visiones de la ciudad parece que se trata de recrear en imágenes los textos del italiano: coches a toda velocidad por las autopistas, trenes por raíles en una altura superior, rampas, puentes, escaleras, ascensores de cristal en las fachadas de los edificios, además de los aeroplanos que sobrevuelan estas vías"*.



Toda la ciudad es entendida como un "ente" igual a una enorme máquina, según las palabras expresadas en el mismo manifiesto recuperadas por Ferrer en su artículo: *"nosotros debemos inventar y volver a fabricar la ciudad futurista como una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en cada una de sus partes, y la casa futurista será similar a una gigantesca"*

⁸⁵ Artículo publicado en Internet el 12/03/2006 que se puede consultar en la Sección Actual del Portal de Arte y Cultura, en la web:

http://www.homines.com/arte_xx/santelia/index.htm

Carlos Ferrer destaca, como una de las diferencias entre arquitecto y cineasta, que este último, Fritz Lang, realiza una visión más pesimista sobre la Ciudad Industrial del futuro, a pesar de dejarse influenciar por la arquitectura propuesta en la Ciudad Nueva de Sant 'Elia, y por tanto de los criterios que este defendió con tan elevado grado de optimismo. Otra importante diferencia son las aportaciones con connotaciones religiosas que Lang incluye en su película y que por principios, los futuristas suelen renegar de entrada.

máquina”.⁸⁶ Por otro lado Ferrer deja caer que la fábrica subterránea de Metrópolis es una máquina de generar energía, al referirse a ella en estos términos: “*en la parte inferior se encuentra el barrio de las máquinas, centro de abastecimiento de energía de la ciudad*”. Ello es algo que parece quedar bastante claro, aunque no todos los investigadores se pronuncien o lo afirmen con claridad.

La comunicación entre ambos espacios habitados, el de arriba y el de abajo se produce a través de ascensores montacargas, propios a los utilizados en las fábricas para transportar mercancías. Y eso exactamente, es lo que parecen ser para la clase dirigente, las personas que viven en el subsuelo de la ciudad industrial del futuro, mercancías. A ello se le añade que, la fábrica en la que trabajan no se sabe ni qué es lo que produce, aunque algunos apuntan que probablemente se trate de energía eléctrica⁸⁷. Sus ciudadanos no se distinguen por su apariencia, únicamente el encargado, pues este a diferencia de los demás, tiene barba y es hombre de confianza, entre los “esclavos de la fábrica”, del Sr. Joh Fredersen, el dueño de Metrópolis. Todos los obreros llevan puesto siempre la misma indumentaria, en este caso un mono de trabajo de color oscuro, como toda buena distopía que se aprecie. No existe entre ellos distinciones de identidad, del mismo modo que tampoco la tienen los objetos fabricados en serie, forman parte de la “máquina de vivir”, ya se expresa en el mismo guión, cuando la María incitadora de las masas (el ser-máquina inventado por Rotwang, réplica de la verdadera María) se dirige a los obreros: “*¿Quién engrasa las articulaciones con su sangre? ¿Quién da de comer a las máquinas de Metrópolis con su propia vida? Dejad que mueran las máquinas*”⁸⁸.

En la escena del cambio de turno, cual de pelotones adiestrados de regimientos se tratasen, acuden los obreros con las cabezas bajas a sus casas, situadas en otro plano paralelo al de la fábrica también bajo tierra, tras finalizar sus jornadas de diez horas. Los pelotones de reemplazo se cruzan con estos en igual postura y comparsa, acudiendo a sus puestos en las máquinas sin que estas dejen de funcionar. Los ascensores, que por el número que se indica, el 219, deben ser numerosos, nos dan cuenta de que sin duda estamos viendo a una gran ciudad industrial, construida bajo tierra. En la plaza a donde dan las viviendas, podemos observar las claraboyas que apenas dejan pasar los rayos de luz, y de las ventanas y portales emana la principal fuente de luz, la artificial, que ilumina las estancias.

⁸⁶ Ferrer, a. c.

⁸⁷ Tal y como señala Mar Busquets Mataix, apoyándose en la obra de Paolo Bertetto. “*Fritz Lang. Metrópolis*”, Lindau, Torino, 1990. pág. 94, al comentar a tal respecto que “... los obreros son los esclavos que son devorados por la fábrica – fábrica de no se sabe qué, por lo que concreta de manera más fehaciente la enajenación de éstos. Fábrica tal vez energética, como apunta Bertetto, que supone el grado máximo de la pérdida de la materialidad, de la pérdida del contacto con lo concreto del mundo, con la Naturaleza en suma”. Fragmento extraído del artículo de Mar Busquets. “*Metrópolis, un lugar en la metáfora*” que se incluye en la obra coordinada por Sánchez Biosca, Vicente. “*Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*”. Editorial Imatge. Universitat de València, 1992, pág. 59.

⁸⁸ Según rótulos de película. Sobre las distintas versiones que se llegaron a realizar en un principio y posteriormente sobre el film de “Metrópolis” y sobre las diferentes adaptaciones de los guiones existentes de la novela y el film, son bastante aclaratorios, aunque no exentos de complejidad, el artículo de Leonardo Quaresima recogido en la revista “Archivos de la Filmoteca” nº 17 ya citado en el capítulo introductorio y la obra “Metrópolis” (de la BFI Films Classics), igualmente citada, de Thomas Elsaesser quien a su vez rescata para su estudio ampliado y completo, el artículo de Quaresima, “*muy útil*” a su investigación según se expresa el autor en la página de agradecimientos.



Los niños del polo negativo, también van igual vestidos, oscuros en contraste con los jóvenes deportistas que van de claro. Y llevan los mismos peinados, cortes rectos a la nuca con flequillos para las niñas, y medias melenas desgredadas para los niños.

Cuando María asciende con los niños a la superficie, se produce una irrupción en la vida del joven Freder, hijo del dueño de Metrópolis, momento en el que se encontraba disfrutando del coqueteo al que unas bellas jóvenes muy ligeras de ropa le mantenían ensimismado. En realidad, la acción empieza en este momento, pues hasta aquí Fritz Lang lo que hace es una introducción presentado los dos modelos de clases existentes en Metrópolis.

Y tras esta breve introducción expuesta, hacemos un inciso para explicar qué es lo que pretendemos exponer. Ante todo, ha de constatarse que gran parte del discurso narrativo de “Metrópolis” se resuelve en los espacios subterráneos, por lo que aquí haremos referencia solamente a algunas de las secuencias que tienen que ver con el tratamiento que de estas se dan respecto al exterior y propiamente con aquellas escenografías que se desarrollan en una ambientación cavernícola.

Independientemente de todo lo que se haya podido escribir sobre el film de “Metrópolis” (que premeditadamente eludiremos), nosotros vamos a atrevernos, con toda la modestia y respeto que el film se merece, que es mucho, a dar algunas interpretaciones propias que se refieran a la línea de investigación que nos atañe.

Para ello se han escogido tres escenas, que son fundamentales en la película, a la hora de representar el mundo subterráneo. Las dos primeras escenas, se refieren, la una a la ascensión del mundo de abajo hacia el de arriba, y la otra trataría el proceso inverso, el descenso de arriba hacia abajo. Y una última escena, que hemos escogido primero por tener lugar en una gruta, segundo porque en ella es donde se desencadena la tensión o el conflicto, y en tercer lugar, porque es una consecución de imágenes que habla a través del lenguaje plástico de las luces frente a la oscuridad, dignas de resaltar.

Ascensión de María y los niños:

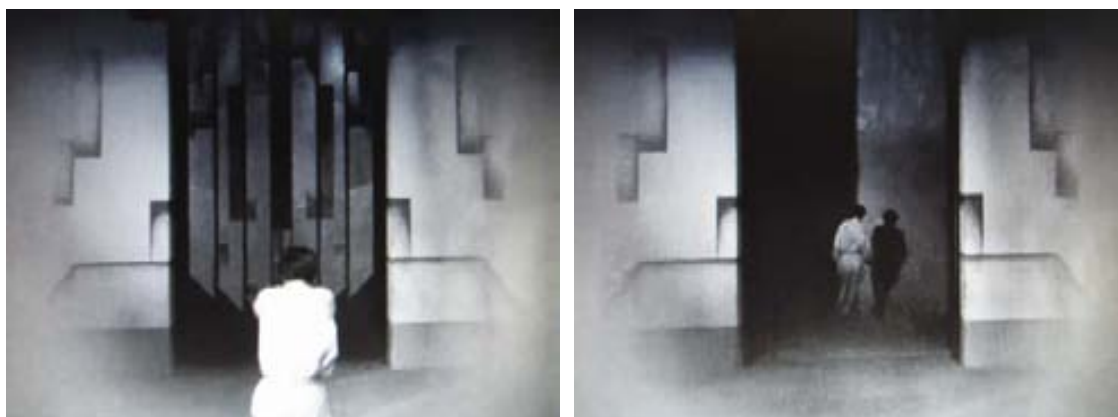
Retomamos el momento en el que María acompaña a un grupo de niños a la superficie, donde se encuentra a un grupo de jovencitas corriendo tras el deseado Freder en el Jardín Eterno (también llamado del Placer). Es curiosa esta escena porque se sitúan ambas clases sociales en un mismo plano horizontal, el de la línea de tierra, en un bando mujeres adultas junto a un joven vulnerable frente al otro bando compuesto por una mujer adulta rodeada de niños pequeños, igualmente vulnerables. En la línea de tierra, la polaridad positiva y la negativa, coinciden en la cota cero, anulándose las fuerzas opuestas una a la otra, lo que dará lugar a esa reacción de extrañeza que los inmovilizará por unos instantes atraídos los unos por los otros, como si no se reconociesen de la misma raza, como si nunca se hubiesen visto antes. Y a ese respecto, viene a alterar el silencio, la voz de María que se pronuncia en alza con la frase: “*Mirad, esos son vuestros hermanos*”. Este encuentro sorpresivo, producirá en Freder un cambio de rumbo en su vida, dando lugar al inicio de la acción del film, volviendo a empezar también desde cero.



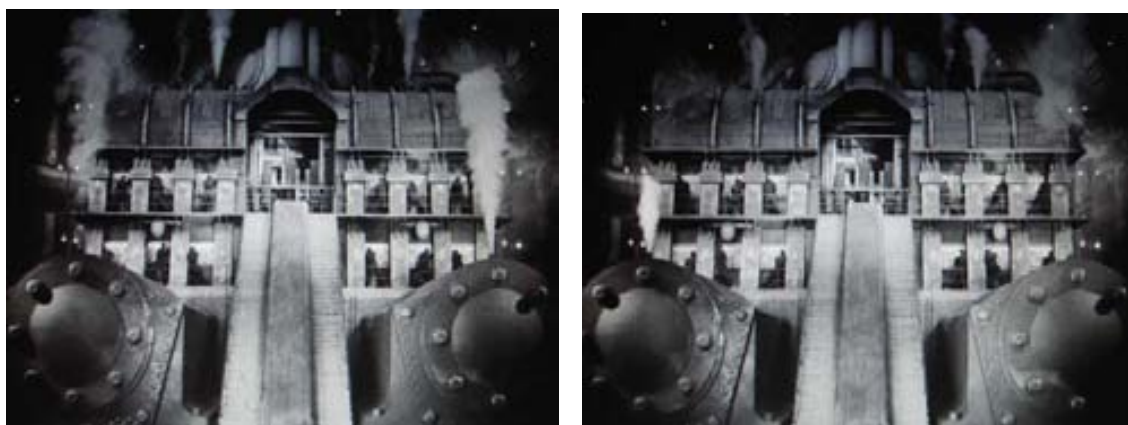
El descenso de Freder:

Freder descenderá al mundo subterráneo habiendo captado el mensaje de María. Allí, se encontrará de frente con el polo negativo, que no conoce, de la ciudad dirigida por su padre, Metrópolis.

Aquí vemos a Freder en el momento de entrar por las puertas que le conducen al mundo subterráneo, oscuro y sombrío. Ello queda reflejado perfectamente en la segunda imagen, donde le vemos con su propia sombra proyectada.



Como si de una obra de arte se tratase, en el más fiel sentido que los futuristas rusos otorgaran al arte colectivo, la fábrica de Metrópolis, funciona a un ritmo tecnificado de trabajo en el que se puede apreciar el compás coreográfico del conjunto de los trabajadores mediante los movimientos empleados en hacer funcionar la máquina, quedando estos y la misma máquina integrada en un solo ser. Ellos no son individuos por sí mismos, lo son en la medida que lo es el conjunto, un conjunto donde lo orgánico y lo inorgánico quede amalgamado. Las palabras de Altman, recogidas en su manifiesto *“El futurismo y el arte proletario”* (1918), se ven reflejadas en la composición de los encuadres y movimientos rítmicos de los trabajadores que se representan en esta escena: *“Cualquier parte de un cuadro futurista solamente tiene sentido en unión de las restantes (...). El cuadro futurista vive una vida colectivista, esto es, el mismo principio sobre el que se asienta toda la construcción del proletariado (...). Como el viejo mundo capitalista, las obras del viejo arte viven una vida individualista. Sólo el arte futurista se fundamenta en los principios del colectivismo. Sólo el arte futurista es hoy el arte del proletariado”*⁸⁹.



⁸⁹ N. Altman. Del texto futurista ruso *“El futurismo y el arte proletario”* (1918), que se incluye en la obra de Ángel González, Francisco Calvo y Simón Marchán. *“Escritos de arte de vanguardia 1900/1045”*. Istmo, Madrid, 1999, págs. 177-178.



Hay un momento incluso, en el que la máquina sufre una metamorfosis convirtiéndose en un ser monstruoso, aludiéndose directamente al templo de Moloch de Cabiria (1914), según nos explica Pablo Herranz en la ficha que dedica a la película en su obra “*Rumbo al infinito*”⁹⁰, y tal como aquí dejamos reflejado.



Poster del film de Pastrone, “Cabiria” donde el turolense Segundo de Chomón trabajó como director de trucajes y operador. Al fondo vemos al fogoso Dios Moloch, a quien le gustaba recibir el sacrificio de los infantes, encajado en un colosal decorado monumental.⁹¹

Ese momento de metamorfosis, pertenece a la alucinación sufrida por Freder, quien mientras observa el ritmo frenético de trabajo en el que están sometidos los obreros, presencia una

⁹⁰ Herranz, Pablo. “*Rumbo al infinito. Las 50 películas fundamentales del cine de Ciencia Ficción*”. Editorial Midons. Valencia, 1998, págs 18-21.

⁹¹ Imagen extraída de:
archaeology.stanford.edu

explosión en una de las máquinas que da lugar a que algunos de los trabajadores salten por los aires.



La visión de Freder (o más bien lo que pasa por su mente), tiene una correspondencia muy clara con la divinidad que se le aparece, ya que acaba de presenciar cómo los obreros se dejan la vida en la fábrica, es decir, son sacrificados por el “cerebro” de la ciudad de Metrópolis (su padre), al dios Moloch en el templo, que sustituye a la fábrica.

Cuando Fritz Lang nos devuelve a la percepción visual de Freder, abandonando ya su visión imaginaria, asistimos a una de las escenas que a nosotros más nos interesa destacar del film, en este apartado. Las sombras oscuras de los obreros caídos pasarán transportados en las camillas por sus compañeros, ante los ojos de Freder. Como piezas sueltas que se hayan desprendido de la gran obra de arte colectiva, sin nombre, sin materia, sin tonalidad⁹², así pasarán en línea horizontal entrando y saliendo del encuadre de derecha a izquierda a la vista del espectador, o lo que es lo mismo, pasarán frente al ángulo de visión del personaje, mantenido de espaldas a una pared, de izquierda a derecha hasta desaparecer.

⁹² Mar Busquets, también se refiere a estas imágenes en las que vemos pasar por delante de Freder a las figuras oscuras de los obreros accidentados en camillas, para con ello intensificar aún más el carácter impersonal y la falta de identidad. Según expone “*Se ha operado el máximo de la abstracción; los hombres como sombras, simplemente unas manchas oscuras indiferenciadas, no importan en tanto determinados individuos*” (a. c., incluido en la obra citada de Biosca, pág. 61).



Análisis interpretativo de las dos escenas:

Es de suponer que se habrá advertido ya la relación directa que hay entre estas dos escenas, que por otro lado van unidas, y el mito de la caverna de Platón. Platón utiliza la alegoría de la caverna para dar sentido a su discurso sobre como llegar al conocimiento de la verdad, proceso que denomina “ascensión dialéctica”, para explicarnos que lo percibido no es sinónimo de verdad, pues la percepción nos puede llevar al engaño, pudiendo existir otras realidades paralelas que desconozcamos. El esclavo de la caverna de Platón también asciende a la superficie y toma conciencia de otra realidad, que para nosotros es la única que existe, igual que para Freder. María se apropia del sentido dialéctico de Platón, ocupando su lugar y dando a conocer a los niños esa otra realidad. Es ella también con sus palabras: “¡Mirad, esos son vuestros hermanos!” la que incitará al joven Freder a descender para que conozca él también el mundo de las sombras, la otra verdad. Un mundo oscuro donde los obreros y sus familias permanecen retenidos y cegados, exactamente igual que los esclavos de la caverna, que vemos perfectamente escenografiado en ese caminar del grupo con las cabezas gachas, desprovistos de toda visión futura, ni inmediata.

Cuando Freder vuelve a ascender a la superficie, ya no es la misma persona. Ha tomado conciencia, en su descenso ha conocido otra realidad que hasta ahora desconocía, equivalente a la ascensión dialéctica de Platón. Que por otra parte, para Platón significa acercarse a la verdadera belleza, a la idea del Bien y amor eterno, y que Freder ha podido sentir al encontrarse con María.

Al acudir el joven a la oficina de su padre situada en la Nueva Torre de Babel, este le recibe de espaldas, evitando que se pronuncie, eludiendo sus palabras, palabras que pretenden hablar del mundo de las sombras y que él no quiere escuchar.



Del mismo modo, cuando el esclavo vuelve a la caverna y cuenta lo visto en la superficie, al haber quedado cegado por la luz, los otros esclavos no le creerán, piensan que ha vuelto más ciego de lo que antes estaba y prefieren seguir inmovilizados, viendo pasar al mundo de las sombras que se les proyecta sobre la pared de la cueva en la que viven. El dueño de Metrópolis también prefiere seguir en su mundo iluminado que ve pasar por su ventana, a pesar de que él sí conoce bien, pues es el creador, el oscuro mundo al que pertenece la clase inferior. Pero para el caso, al hacer oídos sordos y quedarse inmune, se llega a la misma situación, pues él, de algún modo también está cegado, cegado por la ambición. El tampoco querrá renunciar a su mundo, y como este se mantiene a expensas del otro, para el Sr. Frederson todo deberá seguir tal y como está.



La captura de María en la cueva:

A continuación, exponemos un breve resumen del transcurso de la última escena que aquí trasladamos, desarrollada en la cueva, donde el científico persigue a María para secuestrarla. Con ello ejemplificaremos nuestra tendencia innata a ubicar las situaciones de mayor conflicto en los espacios grutescos bajo la superficie terrestre, además de, como ya se ha dicho, constituir esta secuencia de imágenes un brillante trabajo que ilustra de forma excelente como a partir del lenguaje visual, en este caso gracias al claroscuro, puede llegarse a formular un discurso narrativo que habla prescindiendo de las palabras. Pondremos primeramente la

escena en situación y luego la mostraremos, al mismo tiempo, en este caso, que iremos interpretándola.

El capataz de confianza del Sr. Joh Frederson, le hará entrega de unos planos encontrados en los bolsillos de los obreros accidentados por la explosión producida en una de las máquinas. En ese mismo momento, se encuentra presente su hijo Freder, quien arrastrado por la irrupción de María en su vida, como ya se ha explicado, y habiendo podido observar las denigrantes condiciones en las que viven sus “hermanos” en la ciudad industrial bajo la superficie, está remitiendo a su padre sus quejas e indignación. La desconfianza del Sr. Frederson, a quien únicamente le preocupa la continuidad y mantenimiento de su régimen autoritario, le lleva a recurrir a un legendario “amigo” para averiguar el significado de los planos encontrados. Así pues, se presenta en la casa de Rotwang, el científico, ubicada en una antigua construcción del centro de Metrópolis, en la superficie, mediante la cual se alude al pasado histórico de la ciudad antes de su modernización, única nota que desentona con los actuales rascacielos. El científico y Frederson, debieron compartir a Hel, la mujer y, o amante de ambos en el pasado, antes de morir esta al dar a luz a su hijo Freder. Por esta razón, sus relaciones no son demasiado amigables. Rotwang, ha querido conservar un busto de Hel, en roca, y que enseña a Frederson, a quien le hace saber que tiene en proyecto dar su rostro a la mujer robot que acaba de diseñar. Seguidamente, atajan el asunto de los planos, revelándose que estos muestran la ruta hacia unas antiguas catacumbas situadas por debajo de la ciudad industrial, a la cual se accede por diversos pasadizos, entre los cuales uno, se encuentra precisamente en el sótano de la casa de Rotwang. Ambos descienden por la trampilla, a un mismo tiempo que los obreros del último turno lo hacen también desde otra de las galerías secretas a las cuales acceden desde la fábrica. Entre estos obreros, también irá su hijo Freder, quien ha suplantado el puesto de trabajo de un obrero y con quien han intercambiado sus ropas, cumpliendo una jornada completa de diez horas, que según él mismo asiente, se le han hecho interminables.

Momento en el que Rotwang y el dueño de Metrópolis bajan por la trampilla a las catacumbas. En acción paralela, vemos descender también a los obreros.



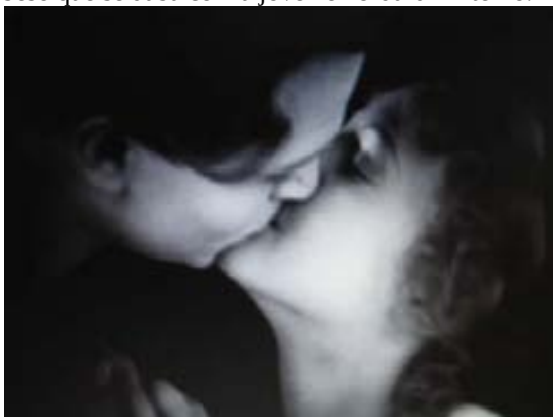
La capilla secreta, donde los trabajadores siguen los discursos de María, que vemos al fondo sobre el altar adornado con cuadros y largos crucifijos.



El científico y Frederson los descubren y observarán mirando a través de un orificio.



Finalizado el sermón, se retiran. María ha pedido un mediador, entre el “cerebro” y las “manos”, haciendo alusión al dueño de Metrópolis, y a los trabajadores, respectivamente. El hijo se presta como mediador, quien según el mensaje que ofrece el film, simbolizará al “corazón”, es decir a los “sentimientos”, que en este caso veremos identificado con el amor que siente hacia María. Tanto es así, que en este primer encuentro, en el que se han quedado a solas, marcado por la proximidad entre ambos, se sella el pacto (representante de empresa con representante sindical) mediante un beso. Este beso, no es un beso cualquiera, para Freder es verdadero, a diferencia del beso que se daba con la joven en el Jardín Eterno.



Su padre, quien ha visto y oído todo lo sucedido, antes de marcharse, encargará al científico que en lugar del rostro de Hel, de a la mujer robot, el rostro de María, a quien debe ordenar suplantarla para crear la discordia y la desconfianza de los trabajadores hacia ella. El científico, cumple con lo cometido, dará a su mujer-robot el rostro de María, pero muy a su pesar, motivo por el cual, decide cambiar parte del plan. Tras suplantar a María por la María falsa, le ordenará que acabe con Metrópolis, con el Sr. Frederson y con su hijo. A continuación comienza la secuencia de persecución. María está sola y se ha percatado de la presencia de alguien.



El científico lleva una linterna y María una vela, únicas luces que dan testimonio de sus movimientos.



Fritz Lang combina constantemente los planos generales con los planos medios y cortos de uno y otro personaje, hasta que poco a poco el rostro del científico va dejando paso a los planos marcados por la luz de su linterna.



La mano ortopédica del científico, que al parecer perdió en uno de sus experimentos, es la que apaga la vela que sostiene María. Es a partir de ahora cuando se impone plenamente el lenguaje de la luz.



Rotwang, desde ahora hablará a María a través de la luz de su linterna. Le mostrará únicamente aquello que él quiere que vea, la muerte (aquí vemos el plano desde un punto subjetivo de ella, justamente tras mostrarnos un plano medio de ella en el que no vemos sus ojos).



Las carabelas y los esqueletos serán iluminados, única imagen visible para ella. Esa misma luz, poco a poco la irá alcanzando hasta situarse sobre su figura. Le está anunciando en lo que se va a acabar convirtiendo: en uno de esos esqueletos.



Fijémonos, que se trata de una muerte anunciada que para María no tiene rostro, no está personificada, pues su código es una luz. Precisamente luz es lo que no hay en las profundidades de la tierra y luz es lo que parece estar acostumbrada a predicar en su capilla. Es una manifestación del propio diablo transvertido, que le habla a través del lenguaje de la luz, con el que ella está familiarizada y se supone que conoce.

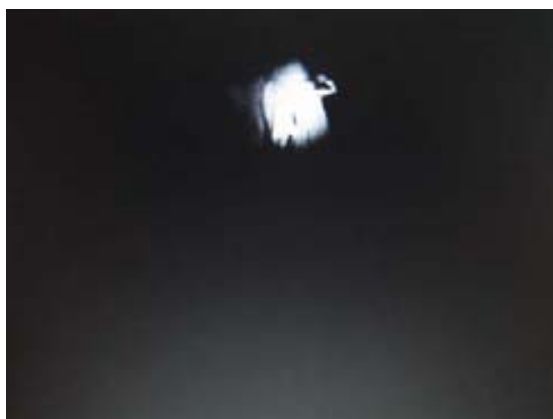
Su rostro ante la visión de la muerte, seguido del plano general donde vemos como la muerte le acecha.



Plano contra plano donde se le aparece el rostro del demonio con una mirada directa y una boca iluminada (fogosa).



María busca una salida huyendo de la luz que corre tras ella. Vemos como los planos se sustentan con un punto de luz móvil sobre un gran fondo negro, que permite ver las figuras proyectadas sobre las paredes de la cueva.





María encuentra la salida que da a la casa de Rodwang, que es donde la luz de su linterna en realidad le ha conducido.



Allí se encontrará con todas las puertas cerradas, no dando la impresión de que haya salido de la cueva. La luz, la alcanzará de pleno, encontrándose finalmente frente a su agresor.



Sin embargo, esta secuencia cavernícola, que se expresa mediante el lenguaje de la luz, pese a estar perfectamente estudiada, sincronizada y ser excepcional sin lugar a dudas, no consigue que el espectador se ponga en el lugar de María, que asuma su empatía y sufra en primera persona la sensación de angustia que está viviendo. Pienso que es debido a que el espectador sí conoce el rostro que hay tras la linterna, si conoce quien habla y qué es lo que se propone. El pánico se desvanece a favor de la tensión, debido a que el espectador tiene conocimiento sobre lo que está sucediendo, aunque el protagonista no lo tenga. Esta escena, en la que parece que debía de prevalecer la sensación de pánico, que vemos reflejada en María, no llega a contagiarnos plenamente. El miedo a lo desconocido siempre es mayor que a aquello que se conoce por muy mal augurado que se nos avecine. El pánico sólo habría podido surgir en el espectador si este hubiese tenido exactamente la misma información que su protagonista María, es decir ninguna. Una luz que nos habla en amenaza de muerte, sin saber de donde viene ni por qué, nos habría situado mejor en el lugar de la escena.

El momento en el que se le aparece a María el rostro de Rotwang, es resuelto también con una imagen deshumanizada y que vuelve a remodelar a Moloch, al ocupar la luz de la linterna el lugar de su gran boca de fuego, ejecutándose nuevamente sobre ella la amenaza del sacrificio. A partir de aquí la luz tratará de conducirla por los pasadizos hacia el lugar donde deberá permanecer, la casa del científico, donde será sacrificada a su experimento. Y no será hasta el último instante, al final de la escena, cuando salga de la cueva, que en realidad es como si no hubiese salido, cuando la luz la alcanzará de pleno al mismo tiempo que su agresor se dejará ver, ante ella, personificado. María entra en contacto con el “mal”, la muerte, sellada en su cuerpo por una luz, justamente tras acabar de conocer el “bien”, el amor, otro tipo de luz, la de la esperanza en su mediador, sellada con un beso; polaridad positiva-negativa que se da constantemente también entre los personajes y sus situaciones. Incidimos en que el manejo plástico y visual empleado aquí como lenguaje discursivo es admirable.

Tanto es así, que Lang llega a dirigirse al espectador con el mismo lenguaje en otras ocasiones. El círculo de luz amenazante, que se anticipa a la muerte, será retomado nuevamente deteniéndose sobre el herético mayordomo del Sr. Frederson cuando este entre en su despacho para anunciarle que su hijo corre peligro, ya que este se encuentra junto a los obreros que han destruido la gran “Ciudad-Máquina” dando lugar a una inundación.



El caos ocasionado por la destrucción se ve reflejado en los constantes encendidos y apagados de las luces de los edificios en la superficie. Cuando el Sr. Frederson, frente a su ventana, como aquí le vemos, se percató de lo que está sucediendo, su mayordomo aparece tras él. Una de las luces intermitentes que provienen del exterior, se detendrá sobre su figura que permanece delante de la puerta. El espectador es de este modo alertado del mal augurio, porque reconoce el significado de esa luz, la ha visto antes.

El desenlace final también se desarrolla en la ciudad industrial bajo tierra, y sólo empezará a resolverse una vez la población alcance la superficie, en la catedral. No obstante hay un momento en el que los obreros y sus mujeres festejan la victoria, una victoria falsa que no será tal, cuando ven destruidas las máquinas, donde también como en el final de “Viaje a la Luna”, se darán las manos circulando en un gran corro de la patata. Como en un juego de niños, los trabajadores de “Metrópolis” celebran un acontecimiento, como si de una traviesa chiquillada se tratase, tan falsa como absurdo ha sido el viaje a la Luna que la cuadrilla de actores y Méliès acaban de representar.



Se forman varios corros de la patata a pies de las máquinas destruidas. Sobre la superficie, también la falsa María celebra su victoria junto a sus fieles caballeros seguidores en el club nocturno Yoshiwara.



Pero la verdadera victoria llegará cuando una vez la falsa María es capturada, “la bruja” como la llaman, y es quemada en la hoguera, descubriéndose su verdadera identidad, el “ser-máquina”, muriendo con esta, las esperanzas de su creador, el científico, de recuperar a su anhelada Hel.



De esta lectura paralela al “Viaje a la Luna”, podemos concluir que el monumento al cual en Méliès rinden homenaje en conmemoración a la gran hazaña científica, y entorno al cual se acaban agrupando los personajes, se ve representado en el “Ser-Máquina” situado en la hoguera, que ocupa aquí el mismo lugar en el encuadre, con el pueblo saltando a su alrededor. Si entonces se halagaba con un monumento escultórico a un científico, aquí en realidad con la quema se está cerrando el paso a un tipo de tecnología concreta que puede atentar contra la humanidad, y que no es otra que la de intentar imitar a la naturaleza de forma artificial. Es decir lo que no se está aceptando es la réplica del ser humano, algo que en aquella época era pura ciencia ficción, y sin embargo hoy en día sabemos que no lo es. Únicamente eso sí, el camino no era el puramente mecánico, como sería la robótica, sino el biológico u orgánico, la clonación.

No sucederá lo mismo con las máquinas industriales, aunque se hayan destruido, se volverá a empezar desde cero, dejando una vía libre para el entendimiento entre las dos clases sociales. Entendemos que lo que se pretende es reivindicar una mejora de las condiciones de vida, sintetizadas en acortar la jornada laboral, disposición de tiempo para cultura y ocio (igualarse a la clase superior) y sobre todo buscan la luz natural, huyen de la luz artificial de una linterna o de una vela, huyen en definitiva, de una vida oscura, enterrada. El mundo subterráneo es visto en “Metrópolis” como una gran catacumba, que da cobijo a seres sin vida propia, vistos como fantasmas atrapados en una cárcel, y sin embargo, son el alimento para mantener con vida a otros seres humanos. Supone casi una renuncia a la posibilidad de convertir en habitable los espacios subterráneos o de construir industrias en ellos. En definitiva ¿son los subterráneos catacumbas, espacios que se han de dejar reposar y no se deben vulnerar?... o ¿quizás sólo estén hechos para otros seres, como los selenitas, con quien no nos identificamos?, en cualquier caso, la ficción nos dice una cosa y el contexto sociocultural nos dice otra muy distinta.

• Los esclavos de las cuevas de Marte bajo el mandato de los Elders y la reina Aelita.

Nos llama la atención que en la tirana sociedad marciana proyectada en el film de Jacob Protazanov, “Aelita, la reina de Marte”(1924), se haya destinado un espacio cavernícola como lugar de residencia a un grupo de su población bastante numeroso, y que ese grupo sean precisamente el de los esclavos, volviéndonos a encontrar con el mito de la caverna de Platón y nuevamente con estancias grutescas bajo la superficie terrestre en otro planeta. En estas cuevas de Marte, desde hace miles de años, han vivido los esclavos que constituye la clase trabajadora y continúan viviendo sometidos a la voluntad de sus dirigentes, que en estos momentos son la reina Aelita y en especial un grupo de gobernantes llamados los Elders, dirigido por un legislador que se extralimita en sus funciones, el dictador Tuskub. Los obreros esclavos van vestidos con harapos, mezcla entre salvajes y a su vez autómatas, pues llevan unos cascos opresores en forma de cajas que les cubren toda la cabeza. Caminan con la cabeza gacha, mirando al suelo, igual que tan solo dos años mas tarde haría caminar Fritz Lang a sus obreros en la Metrópolis subterránea. También, el grupo de los esclavos trabajadores cuentan con la figura del capataz, aquí con más de uno, quienes cumplirán con sus obligaciones ejerciendo cierto poder intermediario entre los Elders y los esclavos, manifestado por unas cuerdas de látigo con campanillas que llevan en la mano, con las que van marcando el ritmo y las órdenes a los pobres desdichados que tienen a su cargo. No obstante, aunque la indumentaria de los capataces es algo distinta, simulando abejones, llevan el mismo casco opresivo en la cabeza que el resto de los esclavos.

Los Elders y la reina Aelita poseen un gran ejército liderado por un jefe de grupo, que van enfundados en aparatosos uniformes que les proporcionan protección pero también bastante tosquedad en sus movimientos, lo que les hace parecer muy torpes. Los uniformes, acentuados por los armatostes que llevan por “sombbrero”, son un claro síntoma de alienación y distinción jerárquica de los diferentes grupos y estatus sociales, exceptuando los dirigentes, la reina y su camarera, quienes sí llevarán trajes y originales “pamelas” de diseños exclusivos. Aelita está atendida caprichosamente por sus camareras, aunque su preferida será la traviesa Ihoska, quien coquetea en la corte con todo macho que se le ponga por delante, y que hará cuanto su reina le pida, incluso asesinar. Motivo por el cual veremos a Ihoska en la cárcel. Por cierto, la cárcel de esta civilización marciana, es la misma residencia de los esclavos, es decir que está en las cuevas. Por tanto en “Aelita”, vamos a ver que al espacio subterráneo se le han dado dos funciones, que ya hemos señalado, y una más que a continuación detallamos aquí:

- Residencia de los esclavos obreros.
- La cárcel.
- Proceso de congelación de cuerpos y almacén de reservas en cámaras frigoríficas.

Reservas de esclavos en los refrigerios subterráneos de Marte:

Cuando hay excedencias de la mano de obra, los esclavos son congelados, como si fueran mercancías o piezas de la maquinaria industrial. Esta costumbre de congelar a los esclavos no parece convencer a Aelita, pero siempre acaba asintiendo ante la tiranía del legislador, refugiándose en su pintura o en la música y dando muestras de cierta sensibilidad.

Vemos a Aelita en el momento que deja de pintar para dirigirse a las cuevas donde están los esclavos. El legislador Tuskub le corta el acceso girando una llave que de forma automática le cierra las puertas.



La puerta que aquí vemos, de grandes dimensiones son las que dan paso a las estancias subterráneas. Compárese a la enorme puerta a través de la que se accede al mundo subterráneo de “Metrópolis”, y con las puertas de la catedral donde tiene lugar el proceso de mediación entre los dos polos opuestos, el de “arriba” y el de “abajo”, ya que en Fritz Lang, las puertas están simbólicamente muy presentes. Si recordamos a las grutas de la Luna de Méliès, aunque en su interior se percibe una estancia artificialmente construida, como es la corte, el acceso al

subterráneo es un orificio natural, sin puertas, igual que en “Una mujer en la Luna”. Los distintos tipos de accesos al subsuelo también son una importante referencia a tener en cuenta. Por ejemplo, un acceso horizontal, cuando se trata de puertas en el suelo, siempre lleva consigo un mayor secretismo, como sucede en la casa del científico de “Metrópolis”. Sin embargo cuando se trata de puertas verticales de grandes dimensiones, tenemos la sensación de todo lo contrario; por eso, toda intención de ocultamiento que se lleve a cabo sobre alguien, constituye un acto provocativo. Este es el caso de la reina Aelita, quien se siente cada vez más sometida a la voluntad de Tuskud. Y como este no es el único acceso que se le cierra, limitado su espacio vital, y privada cada vez más de libertad, en cierto modo, empezará a sentirse también como una esclava.

En los sótanos, todo parece indicar que los capataces están preparando las máquinas para la puesta a punto del proceso de “refrigeración” por el que pasarán una tercera parte de los esclavos, según se ha dispuesto en el decreto de ley de los Elders. Vamos a ver como se lleva a cabo la congelación de los esclavos y su almacenamiento en una especie de taquillas (parece que numeradas u ordenadas de algún modo). Estas taquillas que están situadas en un subsuelo aún más profundo, nos aportará un nuevo punto de conexión con el film de Lang.

Un gran disco, con mecanismos extraños y cables, empieza a girar según los movimientos que ejecuta el capataz sobre unos mandos que hay junto a este.



Vemos pasar en fila y con las cabezas mirando al suelo a los esclavos.



Los esclavos van entrando, sumisos y respondiendo al sonido y a los toques de los látigos de los capataces, a través de unas puertas ojivas de pequeño tamaño que tienen unas plataformas giratorias en su interior y a través de las cuales, una vez congelados, serán deslizados por unas rampas a otra cámara más profunda donde pasarán a ser almacenados.



Tras las puertas giratorias, caen por las rampas donde otro grupo de capataces irán amontonando sus cuerpos rígidos ya congelados.



Los Elders y el legislador revisan la operación, Aelita hace acto de presencia, pero no parece prestar atención.



En las dos siguientes imágenes, se puede observar al fondo a la derecha a un capataz tomando anotaciones y manipulando, probablemente con unas llaves, una especie de taquillas, donde, aunque no se muestre, se sobreentiende que introducen los cuerpos.



Estas taquillas que en realidad serían una especie de cámaras frigoríficas, y que reproducen la misma forma ojiva que las puertas giratorias reducidas a una escala menor, ciertamente parecen nichos, que para el caso vienen a ser lo mismo, al servir como “depósitos” de cuerpos congelados, han quedado inactivos como seres, “aletargados”. Algo que sin duda nos ha de recordar a las catacumbas ubicadas también en las cuevas de las profundidades subterráneas de “Metrópolis”.

Y por otro lado, podemos hacer una lectura sobre el paralelismo que se establece entre la progresión en tamaños de una misma forma de puertas, que va de más grande a más pequeña, y el nivel de degradación que el ser humano, en estado de esclavitud, va adquiriendo a su paso por estas. La primera gran puerta con la que se abre el espacio subterráneo de las cuevas, nos muestra la entrada al tercer grado de esclavitud de estos hombres, el de la conciencia sometida; las puertas medianas les conducen a un segundo grado de esclavitud, al pasar ahora a un estado de inconciencia, y las puertas más pequeñas, que aún mantienen la misma forma, le conducen prácticamente a la sepultura, es el encierro bajo llave y la nulidad absoluta del ser humano. Una esclavitud, si se puede llamar así y dado que supuestamente es temporal, de primer grado. En realidad, aquí estamos asistiendo a una de las vías germinales de la trayectoria utópica, que se corresponde con el deseo de alargar la vida..., de sobrevivir a cualquier altercado o superar una enfermedad mortal aunque se haya que recurrir a la “criogenización”, procedimiento que de hecho es lo que en el film se percibe como latente. Claro que esos depósitos de congelados, reducido el ser humano a una reserva de mano de obra excedente y cuya función es la de que quede almacenada sin vida mientras no sean útiles, tienen una significación muy peyorativa y bien distinta a los motivos que pudieran llevar a los humanos, fuera de la ficción, a una posible “criogenización”, pues nada le aportaría mayor

tranquilidad que esta práctica estuviese extendida, al orden del día y al alcance de todos, para los casos de irreversibilidad vital.

Puntualizaremos también, aportando una anotación utópica y que aquí tiene una correspondencia bastante curiosa, que el personaje protagonista, el Sr. West, del Boston del año 2000, (“Mirando al año 2000” de Edward Bellamy), consigue (en su ensoñación) sobrevivir a más de cien años de letargo que se ha pasado encerrado en un sótano secreto, hasta el día en el que fue descubierto, y devuelto a la vida consciente, manteniéndose en él su mismo aspecto físico y teniendo la sensación de haber estado durmiendo una noche. Según se describe en la novela, el Sr. West a finales de siglo XIX, bajo su misma casa, se había construido una alcoba de techo de piedra con un respiradero y paredes de cemento hidráulico, donde solía refugiarse en sus noches de insomnio. Contra este problema, un amigo suyo doctor que practicaba una técnica extraña basada en pases magnéticos (que no explica en qué consiste), conseguía sumergirle en un sueño profundo, para el cual era necesario que alguien, en su caso un criado, le despertase de una manera convenida, siguiendo los consejos del doctor. De no ser así, podría quedar dormido en un aletargo indefinido. Un incendio en su casa, en una de estas noches en las que permanecía magnetizado en su alcoba subterránea, debió acabar con la vida de su criado y quedó enterrado durante más de un siglo, hasta que en el transcurso de unas excavaciones con motivo del levantamiento de una nueva vivienda, fue encontrado. Esta especie de “criogenización” sin frío, es la que sirve de excusa a Bellamy para situarse en el futuro, y conecta con la película de “Aelita” por el hecho, además, de que sea una alcoba subterránea el lugar escogido para refugiar o almacenar un cuerpo incapacitado, aparentemente sin vida pero potencialmente vivo en otra época.

La revolución de los esclavos de las cuevas y las falsas pasiones: La revolución tiene rostro de mujer.

Con objeto de contextualizar mejor la secuencia en la que tiene lugar la revolución de los esclavos obreros de Marte, y el doble papel que juega la mujer en el desarrollo de los acontecimientos, fruto de la imaginación del protagonista, creemos necesario recular brevemente en el contenido argumental del film.

La ciencia también está bien representada en el grupo de los astrónomos de Marte y más en concreto por Gor, el guardián de la energía, quien ha inventado el aparato capaz de tomar imágenes en directo de la Tierra, visualizando lo que en esta pasa y contactando visualmente con los humanos. El primer contacto se produce entre Aelita y Loss, el ingeniero terrestre a quien a través del aparato ha observado cómo besa a su esposa, despertándose en la reina una emoción y una curiosidad hasta ese momento desconocida. Por lo que suponemos que en Marte no tienen contactos físicos semejantes a como los tienen los humanos.

Una vez que Loss entra en la órbita espacial de su ensoñación, dirigiéndose en su nave a Marte, Aelita le esperará impaciente, en su deseo de reproducir el beso que le vio dar en la Tierra. Pero el jefe astrónomo ha descubierto el punto donde aterrizarán. Aelita, con tal de que este no de cuentas a los Elders, quienes buscan apresar a los terrestres a su llegada, ordena a su camarera preferida que asesine al astrónomo. La nave choca en suelo marciano como una bola de fuego, salen los tripulantes y son llevados ante Aelita, quien finalmente acaba cumpliendo su deseo, produciéndose el esperado beso. Los Elders descubren el asesinato y envían a las cuevas junto a los esclavos a la camarera de la reina y al detective.

Los Elders y los astrónomos localizando el punto de aterrizaje de los terrícolas. Aelita aparece con su otro traje, algo más discreto.



Aelita ordena a una de sus camareras, dándole un punzón, que asesine al jefe de los astrónomos para que no de cuenta a los Elders. En el momento del crimen Aelita lleva el traje original, puede que con ello se indique que su personaje recupera un poder que pudo sentir perdido.



Una vez le han dado muerte, esperan la llegada de los terrícolas. Observan el exterior por un telescopio convencional.



La nave acaba de aterrizar como una bola de fuego y levanta una nube de polvo. Son llevados por la camarera hasta Aelita, ocultándose del personal que vigila la corte.



El camarada saluda a la reina y esta irascible le quita la mano, fruto de un cómico choque de culturas, el cual sin embargo no afecta a Loss, de quien se deja llevar, desatándose en ella la pasión.



El detective se queda rezagado dando explicaciones a sus homónimos los guardianes, del asesino (Loss) que está suelto, pero estos le acaban llevándolo ante el gobernador. Mientras, los otros dos están siendo dirigidos a los aposentos de Aelita.



En la corte, el policía, quien pone el toque de humor, se toma sus confianzas con Tuskub, al tiempo que le da una palmadita en la rodilla, como si estuviese hablándole a un chiquillo.



Mientras, el camarada coquetea con la camarera tocándole el acordeón y Loss besa a Aelita en sus aposentos.



Los guardianes han descubierto el cuerpo del astrónomo jefe asesinado y lo presentan ante los Elders. Detienen a la camarera de la reina por su asesinato, esta rápidamente adopta la posición de escalada al cuerpo de los esclavos, se recoge las manos hacia atrás y baja la cabeza.



El policía acaba siendo arrestado y llevado junto a la camarera de la reina a las cuevas. El camarada les sigue.



En la imagen de la izquierda puede verse la superficie del exterior edificada.



Los guardianes conducen a la camarera y al policía a través de la gran puerta triangular por donde se accede a las cuevas, y donde habitan los esclavos trabajadores. En la imagen de la derecha podemos ver como

continúa el romance entre Loss y Aelita, quien ha caído desvanecida en los brazos de él, una imagen que será mítica en la futura ciencia ficción.



Llega el camarada persiguiendo a la camarera hasta la última plataforma antes de entrar en las cuevas, cuya profundidad a pesar de que parece indicarse con una señal de peligro, no consigue evitar que se caiga. Una vez en el interior, entrará en una lucha con uno de los capataces, pues estos empiezan a tocarla como si jamás hubiesen visto a una mujer.



Los esclavos al ver extraños alzan sus manos pidiendo ayuda, en un esfuerzo de subir el muro sin conseguirlo, como si estuviesen enjaulados.



El interior es un lugar lleno de contraluces expresionista igual que la iluminación de palacio, aunque algo más oscuro, con los mismos desniveles de suelo antifuncionales y de todo tipo de escalinatas, elementos que por cierto entusiasmaban a los artistas futuristas, muy dados a representar la repetición de un mismo elemento para simular el movimiento recurriendo a las escaleras. Por otro lado, el aspecto de estos sótanos es muy industrial, aunque muy desordenado, con esos gigantes discos sobre los cuales hay unas planchas triangulares que giran sin cesar, dando la impresión de estar en una fábrica.



El soldado camarada decide volver a buscar a Loss, quien en ese momento cree estar viendo a su esposa en lugar de a Aelita. Llegan los Elders junto a los guardianes y se produce un enfrentamiento. La bomba que lanza el camarada en la corte, dejará una pantalla de humo negra que marcará el principio de la revolución en Marte.



El camarada liderará el discurso ensalzando el espíritu revolucionario de los esclavos trabajadores para que se subleven contra los Elders y su ejército, y la reina, en vista de su desfavorable situación y tras poco traquinar, finalmente decidirá apoyarles (no sin levantar sospechas en el camarada). Este discurso tendrá lugar en las cuevas, para el cual el camarada recurrirá a la memoria del pasado reciente de Rusia con las revueltas de los obreros, representándose su victoria mediante imágenes simbólicas donde vemos como el obrero-escultor tras deshacerse de las cadenas que lo esclavizan, moldea el barro con un martillo transformando las columnas y las puertas del imperio en una hoz. El escultor es pues, como la voz del pueblo. Lo exponemos con más detalles.

Los obreros acompañados de unas lanzas con formas de mazos desiguales, escuchan atentamente el discurso del camarada, quien está situado sobre una de las plataformas. La imagen de la derecha, es como

una textura visual plásticamente abstracta, como si hubiese salido de un amasijo de maniquís representados en una pintura de un cubismo adentrado ya en el futurismo.



La reina Aelita, quien ha acabado también en la cárcel junto a Loss, la vemos muy preocupada y con su otra indumentaria. Ahora ya podemos determinar que estos cambios de atrezzo, sin duda se deben a la relación del personaje con un estado de “sometimiento” (cuando Aelita lleva el traje más modesto) o de “poder” (cuando lleva el traje más ostentoso). Su camarera Ishoska, sigue alegremente el discurso de su nueva conquista terrícola, despreocupada totalmente.



Realiza un llamamiento a la revolución, que Protazanov expresa tal y como ya se ha dicho, mediante imágenes, utilizando la misma iconografía propia de la revolucionaria Rusia Comunista, de las manos del creador escultor, que no es otro que el pueblo obrero. Con este paralelismo se les anima a la sublevación con objeto de que hagan posible instaurar en su planeta la Unión Marciana de la Soviética República Socialista. Entretanto, Aelita sigue muy preocupada todo el discurso del camarada, hasta que en el último momento, se levanta repentinamente uniéndose a ellos y poniéndose al frente de la operación.





Los obreros reaccionan a la llamada de la revolución alzando sus manos y lanzas. Inmediatamente, Aelita se dejará levantar a hombros por los esclavos, momento en el que vuelve a sentirse reina, como podemos comprobar por la vuelta de su primera indumentaria. Los esclavos se dirigirán a destruir la red de rejas que les mantienen enjaulados para asaltar la corte. Al otro lado están los guardianes, quienes intentarán detenerles.





Los soldados guardianes reaccionan disparando puntos de luces que no parecen causar ningún mal. La batalla se desata de forma tosca. Finalmente los guardianes no podrán impedir que los obreros, armados con lanzas y cadenas, consigan llegar a la corte y asaltar a los Elders. Aelita, permanece alzada por los esclavos disfrutando del combate.



Mientras tanto, el policía va en contra corriente, pues en su papel de payaso se va cargando a golpe de guantazo a los esclavos que siguen ascendiendo desde las cuevas (con un aparatoso guante de los que utilizan los guardianes).



Loss alcanza la cúpula de los Elders, quienes finalmente pierden la batalla. Los guardianes se acaban posicionando junto al bando de los esclavos.



El triunfo de la revolución queda señalado por las dos montañas humanas de esclavos que alzan, la una al gobernador derrocado, y la otra a Aelita victoriosa.



Aelita llama a los esclavos a que abandonen las armas, pues ya no las necesitan. Sus manos en alza indican que han soltado las armas, creyéndose la victoria, momento en el que Aelita ordena al jefe de los guardianes que abran fuego contra ellos y los devuelvan a las cuevas.



El tratamiento dado al discurso narrativo utilizado para mostrar la revuelta de los obreros, tiene bastantes conexiones con el que Fritz Lang y su esposa darán dos años más tarde a “Metrópolis”, en la escena preparatoria a la sublevación de los trabajadores contra las máquinas, también orquestada en las catacumbas subterráneas donde tienen lugar los mítines. Por otro lado, Lang igualmente recurre en varias ocasiones a la alegoría visual a la hora de transmitir sentimientos o ideas. Primero se alude al templo de Moloch en la imaginación de Freder tras el incidente en una de las máquinas, y durante el discurso que da María, la santa, en el altar de las catacumbas, también explica a los obreros la leyenda de Babel, que es representada alegóricamente, para convencerles de que deben esperar a que llegue el mediador, justo antes de que se produzca el beso esperado entre María y Freder. En Aelita, el beso esperado con el ingeniero terrícola Loss, se produce antes del discurso en las cuevas. El uso de las manos abiertas ensalzadas, y la montaña humana sublevada con Aelita en alto como en una procesión, es también una imagen que Fritz Lang utilizará justamente en el mismo momento de sublevación obrera, posicionando en el mismo lugar que a Aelita a la falsa María.

El mundo oscuro subterráneo e industrial de Metrópolis también se intuye aquí, con esos triángulos sobre un enorme disco que van girando, tan grande como los utilizados por Lang, aunque este lo que hace girar son unas agujas (como si hubiese reducido la forma de esos triángulos a estas). En ambos films se utilizan plataformas, tanto en las cuevas, situando a los guías en un altar, como en la fábrica donde también hay desniveles. La gran diferencia es que Lang dispone de una escenografía maquinista y de una coreografía de grupo extremadamente ordenada, mientras que la disposición expuesta por Protazanov, si bien en el desfile de los esclavos cuando se dirigen, con la cabeza gacha, al refrigerador es más o menos ordenada, en algunos momentos se vuelve caótica. Ello se acentúa sobre todo en la búsqueda de un tipo de encuadre, cuando se trata de grupos, que no facilita la lectura visual, como por ejemplo se puede observar en los momentos en los que los esclavos escuchan al líder revolucionario. La imagen encuadrada, como ya hemos señalado, es como una composición pictórica futurista, donde la repetición de manchas producidas por una indumentaria uniformada, nos acerca casi a la abstracción. Y quizás por ello mismo, nos ha llamado la atención, la forma del único elemento que aparece diferenciado del resto de esta textura visual. Con objeto de observar mejor este detalle, hemos efectuado una ampliación:



No podemos saber si se trata de algún conducto de ventilación sobre el cual uno de los esclavos apoya su brazo, o bien se trata (que es lo mas probable) de una de las terminales de algún mazo, pero su forma totalmente antagónica a las triangulaciones acusadas que se muestran en la estética definida en el film, si más no, nos resulta discordante y extraña. Esta forma podría pertenecer al logotipo de cualquier empresa, que por qué no decirlo, rememora a la esvástica si no fuese porque el módulo que se repite, lo hace cinco veces y no cuatro. No obstante, aquí simplemente nos limitamos a resaltar esta apreciación, sin poder aportar ninguna conclusión.



Sin embargo, los iconos que llevan los guardianes de los Elders, que vemos en la imagen derecha, y la camarera de la reina, en la de la izquierda, se corresponden con los emblemas de reconocimiento utilizados por la flota aérea del ejército inglés y países aliados durante la I Guerra Mundial.



En la izquierda, los emblemas de reconocimiento de los dos bandos enfrentados en la I Guerra Mundial de la flota aérea militar, y a la derecha el famoso caza inglés "Spitfire", donde vemos más claramente el emblema⁹³.

¿Es esta una curiosa coincidencia?, o bien ¿presuponen los rusos que Marte estará ocupado por los británicos cuando lleven su revolución comunista al planeta? Tal y como Alberto Elena nos aclara en las páginas que dedica a Aelita en su obra "*Ciencia, cine e historia. De Méliès a 2001*", esta idea es la que se esbozaría en la novela de Tolstoi, más que en film, ya que existe una enorme distancia entre ambos, a pesar de que tomara como punto de partida, la idea original donde se "*especulaba con la implantación de una revolución comunista en Marte*", pues al transformarse toda la aventura del viaje al planeta en un sueño onírico en el

⁹³ Imágenes extraídas de Bridges, o. c., pág. 68 y 100 respectivamente.

film y pese al espectacular despliegue vanguardista escenográfico, tanto de los decorados como de los vestuarios, Aelita no es “una utopía en el sentido convencional ni un film de anticipación del futuro. La compleja estructura de la película se sirve del extendido gusto popular por la literatura de viajes interplanetarios para objetivos muy distintos de los habituales en las versiones soviéticas del género. Melodrama y sátira social se yuxtaponen de este modo a lo que en la novela no eran más que intrascendentes aventuras espaciales lastradas por una pesada carga ideológica: si en ésta Marte no era más que un trasunto del decadente Occidente que haría bien en seguir el camino de la nueva Unión Soviética, en la película aquel planeta se convierte en un espejo que refleja implacablemente muchas de las aspiraciones y miserias de una sociedad en vertiginosa, pero difícil, transformación. Marte no es así el locus de una parábola política, sino sencillamente el escenario de una fantasía erótica en la que la fascinación del maquinismo se ve reducida a una mera ocasión para la experimentación plásticas”⁹⁴. Motivos por los cuales, entre otros, Aelita levantaría la voz de algunos críticos que no acabaron de ver cumplidas sus expectativas.

En cuanto a la revolución de los esclavos, tanto en “Metrópolis” como en “Aelita” esta es fomentada bajo tierra, en cavernas, y por un líder que conoce bien como se vive en el otro lado, es consciente de las diferencias. Es por ello que ofrecen un discurso claramente dirigido hacia el objetivo de acabar con el régimen capitalista, aunque sostenido por una doble intención en el caso de Metrópolis (pues se dan dos tipos de discurso, el pacifista por parte de María y el revolucionario por parte de la doble de María, que en realidad opera en base a una voluntad personal del científico), o totalitario en Marte, y ambos están ubicados en el espacio de arriba donde habitan los poderosos. Las revueltas en “Metrópolis” tienen lugar abajo, cuyo líder en cabeza es la malvada María, quien también provocará que los obreros se dirijan hacia las puertas de rejas que dan paso al panel de control de la maquinaria. También hemos visto como la reina Aelita, llevada en procesión, dirige a los esclavos hacia la destrucción de unas rejas que les llevarán supuestamente a la liberación. Las revueltas se continúan en ambas películas sobre la superficie: en “Metrópolis”, en el interior de la catedral, hasta que finalmente se descubre la falsa María cuando esta muere en la hoguera y se procede a la mediación; y en Aelita, los de abajo lograrán ascender a la superficie, donde se sitúa la corte, en sublevación hasta conseguir la victoria, descubriéndose también aquí una falsa Aelita. Pues esta, tras lograr que el gobierno de los Elders caiga derrotado y que los soldados se pasen a su bando, ordena al jefe de estos que disparen a los esclavos y se los devuelva a las cuevas, traicionando a estos, a Loss y al camarada.

Aelita sólo quería gobernar ella por encima de los Elders, no era su propósito cambiar la situación de esclavitud a la que están sometidos los obreros. Para lograrlo, ha utilizado a estos, una vez más, no como mano de obra sino como gallos de pelea, y se ha aprovechado del sentimentalismo pasional de los terrestres. Loss mata por ello a Aelita, el falso amor, reencontrándose con su mujer a la vuelta de su viaje de trabajo, liberado ya del mal trance que acaba de pasar.

Vamos a establecer un orden comparativo entre los personajes protagonistas de ambas películas con objeto de poner en evidencia cuanto hay de parentesco entre ellos.

María	contacta en <i>Línea de Tierra</i>	con	Freder
Aelita	contacta por el aparato (<i>telescopio</i>)	con	Loss.

⁹⁴ Elena, Alberto. “Ciencia, Cine e Historia. De Méliès a 2001”. Alianza Editorial, Madrid, 2002, pág. 49 (recomendamos consultar la sección dedicada a Aelita: págs. 45-50).

Freder (<i>arriba tierra</i>)	se enamora platónicamente	acude hasta	María (<i>abajo tierra</i>)
Loss (<i>Tierra</i>)	se enamora platónicamente	acude hasta	Aelita (<i>Marte</i>)

Freder (<i>bajo tierra</i>)	besa a	María (<i>bajo tierra</i>)
Loss (<i>Marte</i>)	besa a	Aelita (<i>Marte</i>)

Este esquema nos da cuenta de que es él, el hombre, quien acude al lugar de la mujer, ya sea otro planeta o ya sea otro país, arriba o abajo, así como también evidencia que el primer contacto, o la llamada de atención que enciende la llama en el hombre es de la mujer, algo bastante usual; pero no deja de ser curioso que estas dos películas, aparentemente distantes sean básicamente tan parecidas. Aunque el tipo de contacto, en uno es presencial, y en el otro es onírico y el lugar de encuentro no coincidan, ambos amores se consuman (o dejan de ser platónicos) en el territorio donde están ellas.

Si atendemos a la dualidad “santa-diabólica” que vemos en “Metrópolis” proyectada por las dos Marías, también en “Aelita” existe este mismo paralelismo, la reina “diabólica” y la esposa “santa” de Loss. La confusión que se crea entorno al personaje del “ser-máquina” (María diabólica) de cara a los obreros que no se dan cuenta de que es otra María, pues ambas tienen el mismo rostro, también se produce con Aelita respecto a los obreros y al mismo Loss quienes tampoco se dan cuenta de su maldad hasta que esta les traiciona. Pues la confusión se ha creado desde la encarnación de una doble personalidad que se va desvelando en las distintas y opuestas fases por las que pasa su personaje, pudiendo ser por ejemplo, sensible como para pintar, o insensible como para matar. El personaje de la reina se desata finalmente como perverso, igual que la falsa María, que al final también es descubierta por los obreros y en los dos films ambas dejan de existir. El reencuentro con el amor verdadero y la personalidad que encarna la bondad, es en “Aelita” la mujer de Loss, y en “Metrópolis” la María original.

Evidentemente, el mensaje que se puede entender es que el falso amor, Aelita, no es otro que la fantasía de viajar a Marte, un sueño casi inalcanzable para el cual tendría que sacrificar su vida personal, renunciando quizás a su esposa y a una familia. La ciencia y el progreso de la civilización se sacrifican al individualismo de lo privado y particular, algo de lo que la trayectoria utópica dominante se suele alejar en pro del colectivismo. Idea totalmente opuesta a la que Wells expone en sus directrices, tanto en sus textos como en “La Vida Futura” y el mismo Platón en su República, quienes dan prioridad al conjunto de la civilización por encima del interés privado o personal.

Hemos comentado que, nuestras ciudades han evolucionado progresivamente hacia la modernidad, en gran parte a través de su proyección subterránea, dedicada principalmente al transporte, al viaje, con objeto de liberar el espacio exterior. El pulso innovador de una ciudad se podría medir en la actualidad por el tipo y el número de vías soterradas de metro, trenes de alta velocidad o carreteras de vehículos rodados. Es curioso que, en la ciudad de “Metrópolis” el avance en las infraestructuras de carreteras y vías suspendidas para el transporte sea uno de sus puntos más destacados (que no de sus clásicos automóviles⁹⁵), y que este se desenvuelva a

⁹⁵ Muy criticados también por H. G. Wells, sobre los cuales comentaba que “todos son modelos de 1926 o incluso más antiguos...”. Acusa a los autores de falta de originalidad y de “convocar sin permiso” a tantas fuentes de influencias (entre otras la de su propia obra escrita en su juventud <<El dormido despierta>>). “Originalidad no hay ninguna. Independencia de pensamiento, tampoco. Cuando no han encontrado donde inspirarse, los autores se han limitado a mostrar lo que ya existe.” Del texto de H. G. Wells, de 1927, trasladado por Alberto Elena. O. c., pág. 57 (sobre Metrópolis: págs. 51-58).

cielo abierto, sobre la ciudad, contrariamente a lo que ha venido sucediendo a nuestros entornos urbanos en el plano de la realidad. Las únicas pasarelas entre edificios, que podamos ver en nuestras ciudades, como mucho se han destinado a trasladar a los transeúntes mediante cintas automáticas transportadoras. De momento, los mundos subterráneos de la ficción fílmica de los primeros tiempos que hemos estudiado hasta ahora, poco tienen que ver con los que físicamente se vienen materializando fuera de la ficción, más cercanos, si cabe a los utópicos.

- **Everytown, la ciudad subterránea de las luces**

Las tres etapas por las que pasa la ciudad de Everytown en “Things to Come” (“La Vida Futura”, 1936) de William Cameron Menzies, son: una primera situada en el presente inmediato (1940) cuando explota la guerra; una segunda fase de posguerra donde la ciudad en ruinas ha entrado en un período de barbarie y retroceso de la civilización volviéndose a los antiguos oficios artesanales, bajo el mando de un dictador que se ha hecho con el control de la población superviviente en este territorio; y una tercera fase, establecida en el futuro, donde gracias a los “aviadores de la paz” (también llamados “alas del mundo”) y a los avances de la ciencia, la ciudad ha podido reconstruirse bajo una nueva concepción del mundo basada en el progreso. El subsuelo terrestre de la ciudad de Everytown, a lo largo de sus tres fases, adquiere dos distintas funciones:

- Cárcel.
- Espacio habitable.

En la Everytown de la posguerra, durante el período de barbarie, unas cuevas subterráneas son utilizadas como calabozo. También algunas familias que se han quedado sin casa, viven en cuevas. El dictador, “The Boss”, mantiene un imperio residual imponiendo su voluntad desde un despacho improvisado situado en el centro de un antiguo palacio barroco en ruinas, sumido en su propia “jaula de grillos”.

En 1966, Everytown aparece en ruinas. En la imagen de la derecha podemos ver a una familia viviendo entre las paredes de una cueva.



Cabal irrumpe en la ciudad para restaurar el orden y la paz, tal y como ya están haciendo en otras partes del mundo. A los ojos de los ciudadanos de Everytown, Cabal enfundado en su uniforme y espectacular casco negro es recibido como si fuera un extraterrestre venido del espacio, un ser de otro mundo.



La compañera sentimental del dictador, siente curiosidad por conocer más sobre la vida fuera de Everytown, anunciada por el aviador. Este, en nombre de la “civilización mundial” a la cual dice pertenecer, intentará inútilmente dialogar con el dictador, quien se encuentra rodeado de un barroquismo ruinoso como un salvaje en una jaula. Vemos la silueta oscura de Cabal entrando en este mundo atrasado y cegado por una falsa luz, la de su legislador, a través de estas puertas que marcarán la distancia entre dos mundos opuestos, el que cada uno representa y que anuncian ya la supervivencia del uno o del otro.



Como era de esperar, Cabal acaba en otra jaula, un calabozo subterráneo al cual se accede por unas viejas escaleras. A la derecha le vemos junto a la compañera sentimental del dictador durante una visita, a la luz de una vela.



Aparece por las escaleras del calabozo, el villano en estado ebrio. Tras discutir, este se marcha apagando la vela. Recordemos que durante la captura de María en el film de “Metrópolis”, el personaje maligno, en aquel caso el científico, en el mismo escenario cavernícola, también apagaba la vela con su mano.



El personaje villano de “La Vida Futura” durante la época de barbarie, viene camuflado con un mensaje casi subliminal, pero que hemos podido apreciar. Obsérvese la insignia, o el logotipo que lleva en su pijama, la vamos a recuperar con detalle. Algunos de sus hombres también la llevan de brazalete.

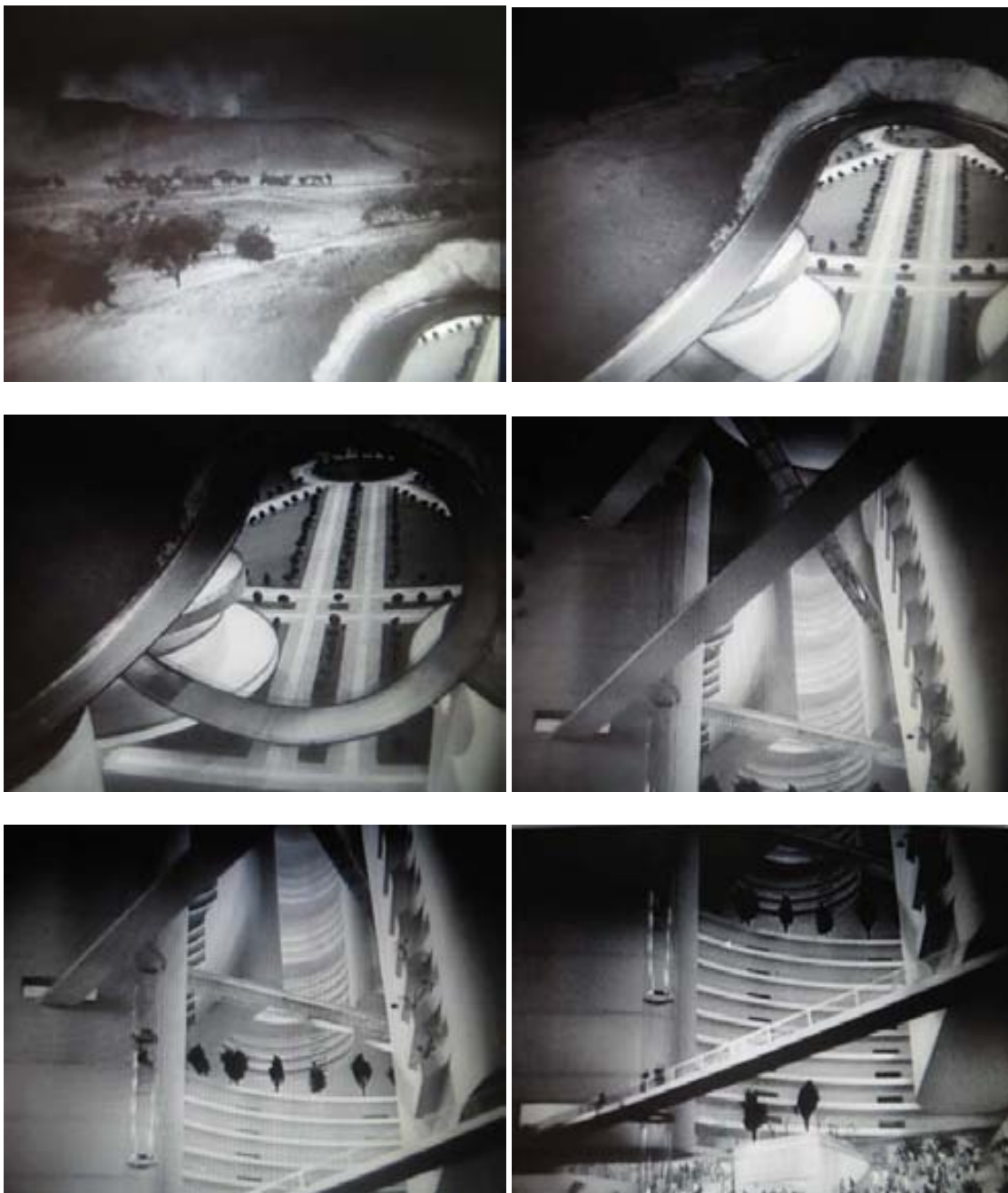


Hemos ampliado en detalle la insignia que lleva el villano en su pijama y también algunos de sus hombres en el brazo. A la derecha un caza inglés derriba a un bombardero alemán (julio de 1918, Bridges, o. c., pág. 66). La insignia del dictador de Everytown podría hacer alusión simplemente a las cuatro aspas de una hélice, dada la obsesión que este tiene por volver a poner en vuelo a sus viejos aviones (con fines militares o de conquista), para lo cual está dispuesto a todo, hasta asaltar, liándose a tiros, unos viejos hornos de carbón donde conseguir petróleo. Este tipo de villano, es el que no se ocupa de reconstruir la ciudad, ni las viviendas, ni de sus ciudadanos y envía a quien se le ponga por delante al calabozo subterráneo. Es una plasmación del egocentrismo individual por encima de los intereses colectivos. Cabal, representa a las “Alas del mundo”, a la “Ley de la cordura”, preocupados por la restauración de la ciudad, que se hará también en el futuro, bajo tierra. Ya tienen fábricas, aviones y están instaurando el orden y el comercio en el Mediterráneo. Pero Cabal, aunque es aviador, y son estos los primeros en levantar la civilización mundial, no lleva esta especie de logotipo que se abstrae de unas hélices de avión. Al margen de cualquier figuración a la que este símbolo haga referencia o aluda, hay un parentesco innegable a medio camino entre el emblema utilizado en la I Guerra Mundial por la alianza Alemania-Austria en su flota aérea militar y la esvástica nazi. Sin duda, el momento en el que esta producción británica se realizó, en el año 1936, a poco después de la subida al poder de los nacionalsocialistas en Alemania, parece que el frente “bárbaro” de Everytown lleva puesto su sello. Es muy probable que con este mensaje subliminal se estuviese señalando al enemigo de Inglaterra, o quizás mundial, reflejado en el film con un personaje igualmente egocéntrico y ambicioso como es el dictador de la Everytown bárbara.

En la Everytown moderna del futuro, el mismo territorio que servía de calabozos y cobijo para los más humildes, se extenderá hacia abajo, en las profundidades de la tierra, para acoger a toda la ciudad. Por tanto, la ciudad futurista donde viven sus ciudadanos, queda totalmente soterrada.

El momento que más se hace esperar en el film, es precisamente cuando la ciudad ya construida en el interior de las colinas, hace su aparición. Un barrido en panorámica nos sitúa sobre el gran orificio por el cual la cámara descenderá en travelling vertical, descubriéndonos la ciudad subterránea. Es el triunfo de una civilización avanzada que ha sabido reconvertir en

el progreso de la ciencia, las energías que sus antepasados derrochaban en guerras. La ciudad futura de Everytown, se muestra aquí como el resultado.



“Ciudades subterráneas prosperan bajo el milagro de de la ciencia de la fabricación maquinista. Rayos de luz simuladores capaces de recapturar los muchos sucesos transcurridos en siglos pasados de tal manera que se pueda visualizar si se desea hasta cuando Colón descubre América. Flores y vegetales crecen sin sol ni luz natural. Radios telefónicos personales se llevan en las ropas en un espacio no mayor al de un botón de un abrigo. Una nave eléctrica poderosa como para disparar el hombre a la Luna. Máquinas capaces de conducir airadamente a los pasajeros como por las cuevas de Aladino diez millas bajo tierra. El mañana será un triunfo de la ciencia y de las máquinas. Pero no habrán

hombres robots; las máquinas no llegarán como los Frankensteins a asesinar a sus creadores”⁹⁶.

De este modo se anuncia en la cabecera del artículo de Donald G. Cooley “G. Wells *Photographs the FUTURE in His Motion Picture <<THINGS to COME>>*” el mundo del mañana subterráneo imaginado por Wells para la película de Menzies, situada en el año 2054, según el artículo citado, ya que en versiones posteriores, como ya se ha comentado, Wells acercaría este futuro al año 2036. Tal y como nos describe Cooley, los “*soldados de la ciencia*” consiguieron alcanzar la paz mundial y construir un nuevo mundo con el apoyo del maquinismo y la industria energética; una nueva era que vemos reflejada a través de la moderna Everytown, donde los rascacielos ya no existen, desaparecieron tras la decadencia del acero. Una ciudad que está cavada en las montañas, sumergida en una especie de cámara de burbuja, construida por partes químicamente mediante una sustancia que se introduce en máquinas de moldear y que luego son soldadas formando las paredes. Según se informa también en el artículo, todas las empresas de construcción especializadas en estructuras prefabricadas y arquitectos del mundo, se interesaron especialmente en este aspecto de la película para contrarrestar conocimientos, esperando que algunos de estos cambios anunciados se pudieran dar en un futuro próximo en la sociedad fuera de la ficción. Ya no existen los oficios de carpinteros, trabajadores de acero ni del bricolaje. Las curvas del techo de las estancias parecen estar abiertas al cielo. Desde el vestíbulo central de la ciudad subterránea, podemos ver millas y millas de campo abierto que queda por fuera. Se ven las nubes en el cielo, árboles, plantas y jardines de flores a través de las paredes dando la sensación de tridimensionalidad en la distancia. Cooley nos aporta un dato desvelado por Wells, referente a cómo se filmaron las imágenes en las paredes. “*Mr. Wells nos desvela un secreto. Se trata de un fresco móvil proyectado en la pared. Ello hace que la pequeña habitación parezca igualarse a la grandiosidad espacial de fuera*” (Cooley, a. c.).



A la izquierda puede apreciarse un campo abierto con carreteras por las que van pasando vehículos. Suponemos que Wells se

⁹⁶ Cooley, Donald G., a. c. La información proporcionada en este apartado, siempre que nos refiramos a este artículo, ha sido traducida en un sentido global respetando su contenido y a veces literalmente, cuando se indique entre comillas.

refiere en su cita, a este tipo de imágenes que proyectaron sobre las paredes, con iconografías del exterior, para dar la sensación de prolongación del espacio. Con ello también se acaba de algún modo engañando a los sentidos, pues se huye del aspecto propiamente cavernícola y se evita la posible sensación claustrofóbica de vivir bajo tierra.

En Everytown, todos los muebles están hechos de vidrio y metal. Las flores raras que la adornan crecen bellas y preciosas en vasos de vidrio, las cuales han sido creadas por los botánicos quienes se cuidan de ellas. Sin necesidad de luz solar, su crecimiento se debe a la química, la luz artificial les proporciona más vida que la solar y los rayos que reciben de sodio, a través de lámparas de vapor, las hace crecer a buen ritmo (Cooley, a. c.).



Everytown hacia mediados de S.XXI, donde vemos a la población repartida por las escaleras, las pasarelas y un tubo transparente exterior por donde va el ascensor. Los árboles de interior asoman desde el propio edificio, adornando la fachada circular.

A continuación mostramos una de las planas de este artículo de donde hemos extraído la descripción que nos da Cooley de Everytown, que consideramos fundamental por tratarse de una fuente original que sale a la luz justamente tras acabarse de realizar el film. En la imagen inferior vemos como se ofrece una lección de historia a través de la pantalla plana de televisión, sobre cómo se construían antiguamente los rascacielos con ventanas en NY sobre la superficie, cuando aún no se había perfeccionado la técnica de control para recrear las condiciones atmosféricas de forma artificial.

Science Must Go On—Wells' Theme In Film

Everytown, one might be completely unaware of its existence. There are no skyscrapers; they have vanished with the decadent age of steel. The new Everytown is *dug into the hills!* It is constructed not of metal and rivets, but by chemistry. Liquids bubbling in giant retorts and are poured into moulding machines. They emerge as great slabs, perfectly insulated, immensely strong, which are welded together into walls. Cities are built out of test tubes; the carpenter, bricklayer, and steelworker have long been relegated to the discard.

Already manufacturers of prefabricated houses in our world are accomplishing feats comparable to this, and architects and builders are expecting even more radical changes within the next year or so. The ceiling of the room curves over us gently; it seems as limitless as the canopy of the sky.

Standing in this room in the heart of the subterranean city, we can see miles and miles of landscape in the world outside. We see clouds where the ceiling should be. Rippling lakes, flower gardens, waving trees move majestically

In "Things To Come" history lessons will be taught by television as shown below. New York is shown as a city of tall buildings full of windows because air conditioning and artificial lighting had not been perfected when the buildings were erected. Today, however, air conditioning and lighting has advanced almost to the point that has been predicted by Wells.



While flowers and trees growing underground without soil or sunlight as shown on the set at left may seem fantastic, modern science is already doing even more fantastic things with plants. Above is shown a plant which has been subjected to a new chemical which causes roots to sprout on the stems or leaves.



across the walls, giving a three-dimensional effect of vast distance. Mr. Wells lets us in on a secret. It is a moving frieze which is projected on the walls. It makes the tiniest room seem as vast as all outdoors.

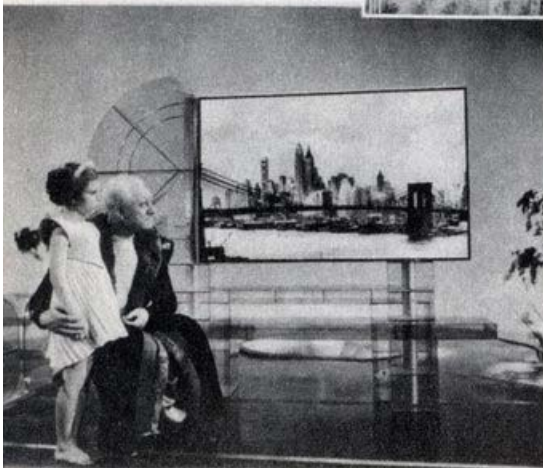
Many motion picture theaters of today employ this medium for making their auditoriums seem larger. In place of a ceiling they have what appears to be a blue sky filled with stars and drifting clouds of light. As yet, however, the infinite possibilities of this type of mural decoration have been scarcely touched upon.

Weird Flowers Adorn Everytown

All furniture is made entirely of glass and metal. Flowers are growing in glass vases about the room. They are like no flowers ever seen before—strange, gorgeously beautiful new blossoms, the creations of botanists.

[Continued on page 127]

Modern Mechanix & Inventions



Aquí vemos a la niña escuchando a su abuelo durante una lección sobre el uso de las ventanas en las antiguas construcciones. Para cambiar de imágenes, el abuelo manipula un mando situado sobre el semicírculo transparente acollado a uno de los márgenes del televisor. Cabal es mostrado por el televisor, en la lección de historia, como un héroe.



Entre sus muchos avances tecnológicos, además de la nave espacial, destacan otros medios de transportes para pasajeros destinados a su circulación a través de la ciudad, como las pasarelas automáticas y ascensores para transeúntes, vehículos monorraíles e incluso la navegación aérea tiene acceso a este espacio subterráneo.

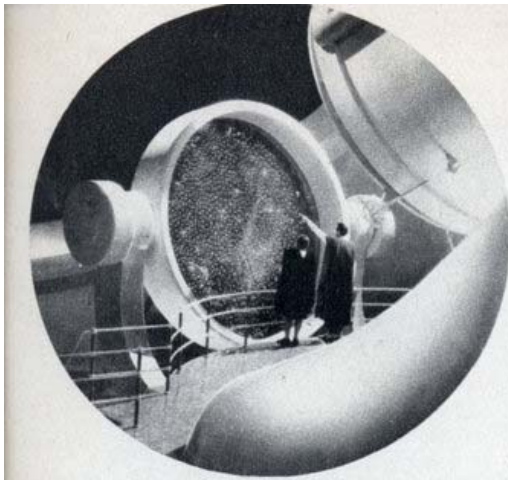
En uno de estos balcones ⁹⁷ de la imagen derecha, la niña asoma con su muñeca y divisa el recinto central. Puede ser comparado a un gran vestíbulo de un complejo turístico hotelero.



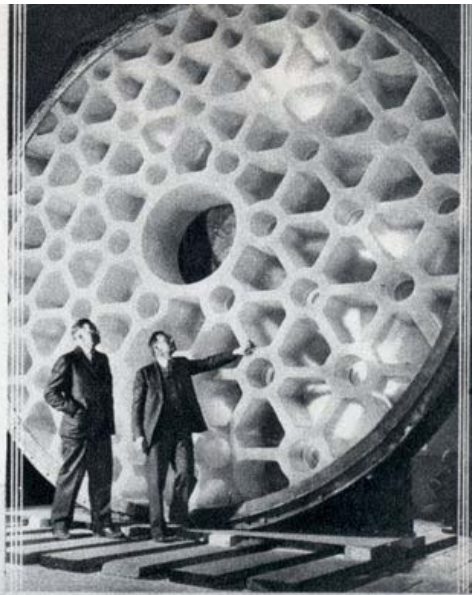
⁹⁷ Por cierto las barandillas de estos balcones no son adecuadas para los pisos situados a más altura de una planta baja, ya que los barrotes horizontales pueden fácilmente ser utilizados por los niños como escalera, motivo por el cual siempre se han usado barandas con barrotes verticales distanciados entre sí espacios que no deberían permitir el paso del cuerpo de un niño pequeño. En este caso, además de ser horizontales, están demasiado separadas entre sí.



También cuentan con otros tipos de pantallas planas de televisión, pequeñas y más grandes o también de cine, la cual se hace extensible sólo en el momento de su uso. Un gran visor circular donde el universo puede ser observado sin tener que mirar directamente a través del telescopio... En otra de las planas de la revista citada, se informa de dicho telescopio, junto a una imagen que ilustra el momento en el que tras partir los tripulantes hacia la Luna, sus padres siguen por la pantalla el recorrido de la trayectoria seguida por la nave espacial. En la imagen inferior, puede verse que también destacan el interior de la nave.



In this telescope at Everytown scientists watch the space ship fly to the moon. The new Mt. Wilson 200-inch telescope at right would be able to follow such flights with ease.



Today's Progress Paves Way to Future Wonders

food supplies are contaminated. Doctors can devise no cure for it, for all laboratories, all means of research have been destroyed.

This weird disease could be similar in form to the invisible plant disease virus which Dr. W. M. Stanley of the Rockefeller Institute for Medical Research succeeded in crystallizing recently. A few crystals of this substance dissolved in the city water supply would leave scarcely a resident alive.

By 1970 the endless warfare has reduced the world to a state of barbarism.

Nations have ceased to exist. In their place are communities like Everytown, dominated by local war-lords fighting with their neighbors. The people of Everytown live under the thumb of The Boss.

In this desolate scene of havoc a miracle occurs one day. A strange airplane with queer, swallow-like wings descends in Everytown. The pilot is John Cabal, an aviator who lived in Everytown before the war.

The Boss eagerly demands to know if he can buy planes and gasoline to fight to a "victorious peace," but Cabal shakes his head. His government helps no one to wage war. The Boss angrily orders him thrown into a cell, where, some hours later, Richard Gor-

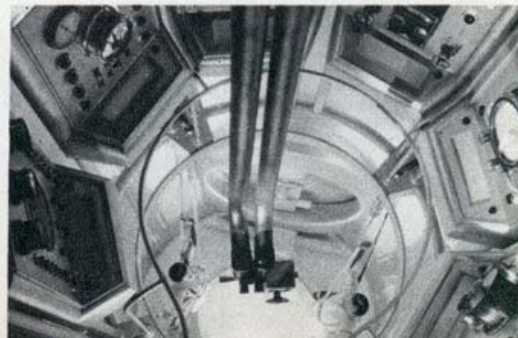
don finds him. Gordon is an old friend of Cabal's, and with the latter's directions Gordon gets gasoline from Cabal's plane, patches an old ship and manages to escape to Basra.

The throb of powerful motors heralds Gordon's return with a squadron of bombing planes. The Boss is terrified, but he has a hostage! He ties Cabal in the middle of the square where the invaders must see him. In spite of this, the bombs begin to fall. They thud to earth and burst with harmless "plops," but nothing seems to happen. Then, slowly, the Boss and his soldiers and all the citizens of Everytown fall asleep. For the bombs of the airmen are not designed to kill. They release the gas of Peace, a powerful anesthetic.

Thus, in 1970, the soldiers of science begin to build the world anew. And what a world!

We see it next in 2054. An age of enormous mechanical and industrial energy has followed world peace. Flying over the new

An interior view of the space ship, looking down upon the two passengers who are to journey to the moon. Note the manner in which they are suspended to absorb the first shock.



Lo extraño es que en este artículo no se resalte otro medio de comunicación visual, mucho más revolucionario para la época. Se trata de un cilindro de transmisión de imagen holográfica, a tiempo real, en movimiento y a tamaño natural.

Vamos a extraer ya algunos puntos que creemos destacables en relación a las características que describen a la ciudad subterránea del mañana:

1.) La nueva Everytown rememorara al mítico viaje al centro de la Tierra de Verne, con esa increíble capacidad de movimiento a través de las profundidades bajo el subsuelo, algo que podríamos decir que se aproxima al “mundo natural” en el que vivimos y que vemos reflejado en nuestras ciudades, donde la velocidad y el transporte de pasajeros cada vez está más presente en las conexiones que realizamos por túneles y pasadizos que quedan bajo la superficie terrestre.

2.) En segundo lugar destacaremos, la posibilidad de que bajo suelo terrestre se proyecten o se emitan imágenes. Existen varios tipos de pantallas, de tamaños variados y distintas tecnologías según sus funciones. Ello nos resulta hoy en día muy familiar, pues cada vez más, las pantallas de transmisión de imágenes están presentes también en nuestras estaciones de metro, aunque por el momento, no se nos hayan colocado telescopios para poder divisar el universo exterior. Vamos a señalar, los distintos servicios que cumplen en el film las pantallas de transmisión de imagen:

- Se utilizan como fin “didáctico”, para estar informados de aquello que pasa o ha pasado en otros tiempos en la tierra.

- Para observar el universo de forma conjunta, sin necesidad de arrimar el ojo al visor del telescopio.

- Como vía de comunicación entre los mismos ciudadanos.

- Para crear una sensación de “confort visual”, al proyectarse el paisaje exterior sobre las paredes subterráneas.

Nuestras paredes subterráneas, a menudo también están plagadas de imágenes, y no sería tan extraño que los paneles publicitarios que las cubren pronto se acaben convirtiendo en grandes pantallas de televisión tan finas como láminas de acetato, lo que podría llegar a asemejarse a un complejo de salsas multicines.

3.) La recreación artificial de las condiciones atmosféricas, luz y aire, y por ente, de la naturaleza, experimentada en el reino vegetal. Estaríamos hablando, por un lado de la idea de incubadora y por el otro de invernadero, que para el caso vienen a sugerir lo mismo, una burbuja capaz de reproducir todas las condiciones vitales necesarias para la humanidad. Nos encontramos nuevamente con el deseo de imitar a la naturaleza, una de las líneas seguidas por la trayectoria utópica, aquí se cumple en un sentido globalizado, que casi se podría trasladar a cualquier planeta donde estas condiciones necesarias para la subsistencia de los seres vivos no se dieran de forma natural, pero sin embargo se pudieran recrear de forma artificial.

De algún modo, Wells en “*Una Utopía Moderna*” ya proyectó toda la naturaleza de la Tierra en otro planeta a imagen y semejanza al nuestro, y ahora, hace lo mismo y lo proyecta bajo la tierra (que en el fondo es, el subsuelo de la ciudad de Londres). Wells, al escribir su novela utópica, damos por supuesto y además queda reflejado en sus textos, que al igual que el resto de utópicos, había leído a las anteriores utopías, por lo cual pudo justificarse, para diferenciarse de estas, con un título que indicaba un cambio de ruta de la línea utópica seguida hasta ahora por sus antecesores. Sin embargo, en una de estas utopías, en concreto en “La

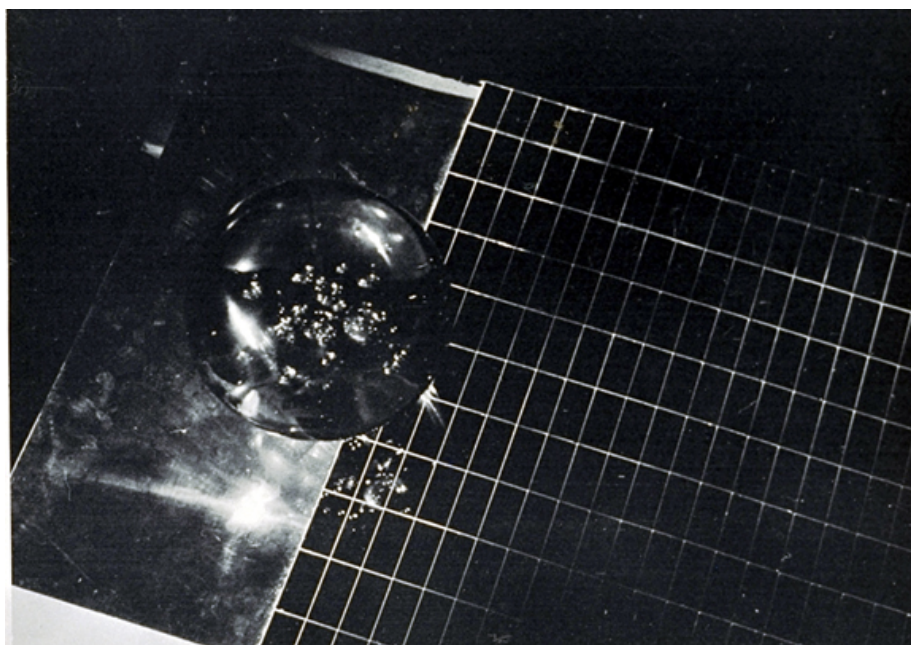
nueva Atlántida” hay cámaras subterráneas destinadas a probar toda serie de experimentos. En ellas se recrean todo tipo de luces, imágenes en movimiento, ilusiones ópticas de animales, plantas, paisajes...En estas cámaras, se reproducen todo tipo de fenómenos atmosféricos, alimentos, bebidas y plantas de forma artificial. Francis Bacon proyectó un mundo cuyos avances científicos habían logrado el milagro de imitar y reproducir a la naturaleza en prácticamente casi todos sus elementos y características, y estos experimentos se llevaban a cabo y se mostraban en unas cámaras construidas en el interior de las montañas.

Tenemos la sensación de que Wells, proyectó los resultados de los experimentos llevados a cabo por la Nueva Atlántida literaria de Bacon a la Nueva Everytown del futuro en el celuloide. Obviamente hemos de decir que con su mundo de ilusiones y naturaleza artificial se contraponen, como él mismo se encargaría de dejar claro, al oscuro mundo de las sombras representado en la ciudad subterránea de “Metrópolis”. De todos modos, una cosa es describir literalmente cómo uno se imagina el mundo del mañana o describir cómo le gustaría verlo reflejado y otra es trazar el proyecto de ese mundo escenografiado en los planos para su posterior maquetación. En relación a esta ardua tarea, que por lo visto no fue nada fácil, Herranz nos lo explica en la ficha descriptiva que nos proporciona en su libro *“Rumbo al infinito”*. Nos comenta que Alexander Korda había dado a Wells *“carta blanca para orientar el proceso de preproducción, asegurándole que no podría cambiarse ni una sola palabra sin su consentimiento. <<Ningún escritor ha tenido tanto poder como H. G. Wells en Things to Come>>, sentenciaría Raymond Massey (el actor que encarna el personaje de Cabal, gobernador de Everytown). Wells escribió varios tratamientos pero se perdía mucho tiempo explicándole por qué no podían llevarse a la pantalla. El diplomático húngaro Lajos Biro, hombre de confianza de Korda, fue contratado para cambiar el guión de Wells. Lajos Biro presentó un dossier, asegurando que los diálogos de Wells expresaban ideas abstractas y no personajes”*⁹⁸. Herranz también nos aporta información sobre las complicaciones que surgieron a la hora de contratar a especialistas para elaborar los diseños de la ciudad futurista, cuyo proceso acabó alargándose más de la cuenta. Vincent Korda, hermano del productor Alexander Korda fue quien asumiría finalmente el cargo de llevar la dirección de los decorados. Nos comenta Herranz, que *“en un principio Wells asignó la tarea a Fernand Léger, pero lo desestimaría por ser sus bocetos demasiado parecidos a su anterior trabajo <<Ballet Mécanique>> (1924).”*⁹⁹ *Se encomendó después al arquitecto Le Corbusier, pero declinó la oferta. Vincent Korda solicitó entonces la ayuda de su compatriota húngaro László Moholy-Nagy, de cuyo trabajo sólo quedaron algunos fragmentos de la construcción de Everytown (tubos de cristal llenos de mercurio, un contador, un obrero con un yelmo...).* *Moholy-Nagy llegó a proyectar la ciudad del futuro con rascacielos de cristal y conos transparentes, claramente reminiscentes de los trabajos antimonumentales del bauhasiano Mies van der Rohe, pero muchos de sus vanguardistas diseños nunca se llegarían a usar. En su lugar, Vincent Korda se inspiraría para los decorados en el libro de Le Corbusier Vers une Architecture”* y en el color blanco, color preferido del arquitecto. Así, *“Everytown quedaría*

⁹⁸ Herranz, Pablo. *Rumbo al infinito*. Midons editorial. Valencia, 1998, pág. 31.

⁹⁹ Según nos explica Alberto Elena, esta obra fue coetánea al film “La inhumana” de Marcel L’Herbier en el cual Fernand Léger había contribuido en el diseño de parte de los decorados (el laboratorio de Norsen). Vincent Korda, amigo de Léger, solicitaría para “La Vida Futura” su colaboración *“para que diseñara algunos espacios en la línea de su contribución a La inhumana: los bocetos no gustaron a Wells y el diálogo se interrumpió”* (o. c., pág. 105). Para completar mejor este apartado, aconsejamos que se consulten las secciones dedicadas en esta obra a los films de “La inhumana”, págs: 38-44; y de “La Vida Futura”, págs: 102-107. Y por supuesto es fundamental la obra de Frayling, Christopher. “Things to come”, BFI Film Classics, London, 1995, la cual nosotros hemos querido consultar posteriormente para no interferir en las observaciones que puedan desprenderse propiamente de esta investigación a nivel interpretativo.

como una ciudad subterránea, armónica con la naturaleza, la antítesis de la neoyorkina *Metrópolis*” (O.c., pág. 31-33). Hemos de aclarar que, en otras fuentes bibliográficas que tratan la carrera de Moholy-Nagy, se menciona siempre que este fue contratado especialmente para crear efectos especiales, ya que él está muy habituado a “pintar con la luz”. Eran famosas sus obras representadas en “fotogramas”, donde acostumbra a jugar con la luz y las superposiciones de materiales transparentes, u objetos enrejados que sirvan para formar imágenes texturizadas. Similar modo de proceder sería ensayado también con imágenes en movimiento, recogidas en sus fragmentos de cine experimental. Es lógico que, para al menos quedar a la altura de *Metrópolis* en el tratamiento visual y plástico de luces y sombras, quisieran contar con un artista como Moholy Nagy, quien además había destacado como profesor en la Bauhaus. Y referente a los estudios realizados para el decorado, por lo que se deduce, aunque fuesen desestimados, algunos elementos, como los tubos de los ascensores transparentes que quedan vistos por fuera de las fachadas, sí parecen haber estado inspirados por él. Lo cierto es que Moholy colaboró en este film, aunque no aparezca en los créditos de la película, como lo demuestra la siguiente imagen, que hemos encontrado. Pertenece a una prueba, firmada en su reverso por el artista, para un efecto especial de la película de Menzies.



Los datos que constan¹⁰⁰ son: TITLE ON OBJECT: Special effect for the H.G. Wells - Korda Film: "Things to Come".

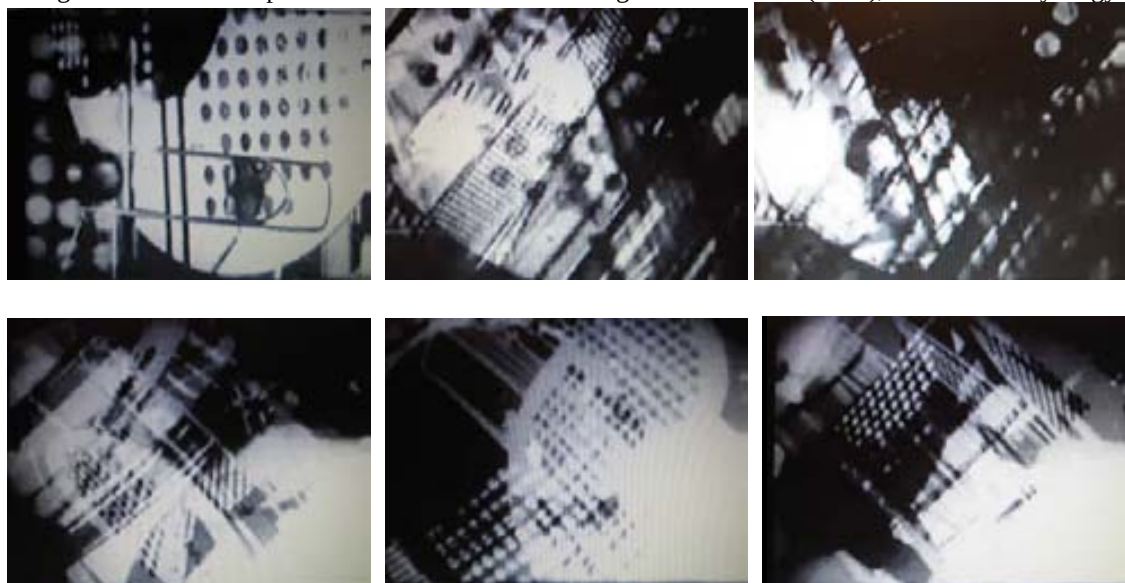
Antes de proceder al rastreo de dicho efecto en la película, hemos efectuado una búsqueda entre la obra artística de Moholy Nagy, y hemos encontrado uno de sus cortos, realizado en el año 1932 que es bastante definitorio de un modo de proceder especial y que le ha valido ser identificado como el “pintor de la luz”. El corto de cine experimental se llama “Light Spill: Black-White-Gray” (Derrame de Luz: Negra-Blanca-Gris). Trasladamos algunos de sus fotogramas¹⁰¹, suficientes como para que nos podamos hacer una idea de cómo es el lenguaje

¹⁰⁰ Imagen disponible en la web del (AMICO) Art Museum Image Consortium (in 1999, László Moholy-Nagy).

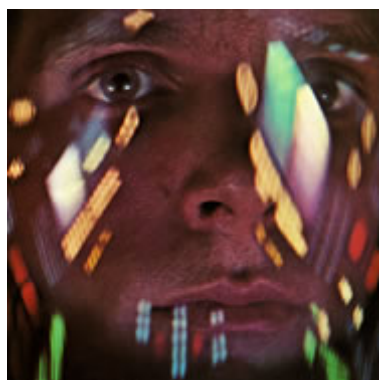
¹⁰¹ No confundir aquí fotograma, que es simplemente una imagen extraída de la película como es sabido popularmente, con el mismo término antes empleado cuando hablábamos de los fotogramas de Moholy Nagy, que se refieren a un tipo de pruebas fotográficas (sin cámara) usadas, sobre todo en experimentaciones artísticas, que consiste concretamente en proyectar luz, o dejar que llegue luz al papel fotográfico sensible a

propio mediante el cual se expresa a través de las luces que penetran los objetos, reflejos que se quedan en sus superficies o que atraviesan el espacio no ocupado.

Fotogramas del corto experimental: “Derrame de luz: Negra-Blanca-Gris” (1932), László Moholy Nagy.



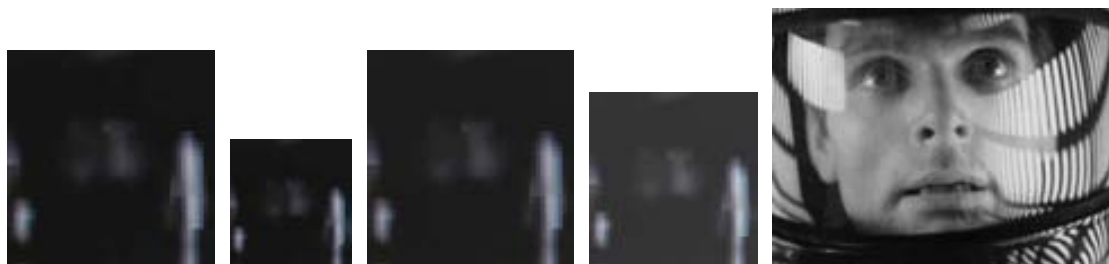
Si a estas imágenes, sobre todo a las situadas en la parte inferior, les diéramos color, casi podríamos estar viendo las luces psicodélicas que se proyectaban sobre el casco del protagonista de “2001, Una Odisea Espacial” en su viaje galáctico a través del universo estelar.



En el corto experimental de Moholy, en algunos instantes parece verse un rostro bajo o entre el juego de luces. Hemos intentado extraer un fragmento de uno de los fotogramas donde se ha detectado que efectivamente sí aparece ese rostro (primera imagen de la fila de arriba), y aunque es muy difícil darse cuenta a simple vista, si se visiona el corto se puede comprobar que así es. Lo mostraremos ampliado, pues nos resulta curioso que se haya pretendido, suponemos, colar la presencia de un ser para que pase desapercibida, en medio de la abstracción generada entre elementos que operan tan mecánicamente, siempre en movimiento,

esta, sobre el cual se han colocado objetos, materiales granulados, traslúcidos..., de modo que cuando la luz incide sobre él, se ve obstaculizada por dichos elementos. Según si estos son más o menos opacos, dejará más o menos simulados sus estructuras o cuerpos en el papel una vez este sea revelado, quedando blanco donde no llegó la luz, gris o negro, en función de los elementos que cubran el papel y la cantidad de luz que haya recibido su superficie.

interponiéndose y alterando las luces, como si tuvieran sintonía propia. Pero sin embargo, el fantasma humano de algún modo hace que dicha abstracción sea solamente aparente.



Se ha repetido la imagen dando distintos tamaños o graduaciones de brillos diferentes para facilitar la visión del rostro, que diviso el film se aprecia algo mejor, a pesar de que pasa rápido. No se trata de su propia sombra, ya que claramente es el rostro de frente, o bien en un espejo, en cualquier caso esto indica que parece intencionado. Si unimos la presencia desapercibida de un rostro y el movimiento de las luces, ya tenemos el rostro del viajero espacial de Kubrick, que mostramos en blanco y negro para que se pueda apreciar mejor dicha correspondencia que aquí recogemos.



En esta otra imagen, al ampliarla y girarla, se ha podido detectar, en la parte superior, otro rostro.

Y ahora, con una mayor información sobre el modo de proceder de Moholy en su “pintar con la luz”, hemos procedido a revisar la película nuevamente en busca de la muestra antes expuesta utilizada para el estudio de un efecto especial de la película. Como resultado no sólo la hemos encontrado reflejada en el film, sino que también hemos podido localizar, aproximadamente, todo el fragmento en el cual Moholy pudo haber intervenido con algunas inclusiones que claramente asociamos a su estilo. Dicho fragmento, que aquí vamos a trasladar, aunque de forma abreviada mediante algunos fotogramas, pertenece a la secuencia que tiene lugar en la fábrica donde se muestra como las máquinas elaboran el proceso químico de producción del moldeo de las piezas prefabricadas que servirán para la edificación de la ciudad futura de Everytown bajo la superficie. Aunque no se evidencia completamente, parece que esta fábrica también se encuentra soterrada, dado que en la misma secuencia las imágenes que preceden al proceso de producción de los materiales, hacen referencia al vaciado de la montaña hacia su interior mediante pequeñas explosiones conducidas por unas máquinas robots. Por otro lado, tras la revisión del film, hemos intentado localizar al “obrero con un yelmo” citado por Herranz, y ciertamente, para nuestra sorpresa, este mantiene claras reminiscencias en relación al “viajero espacial” de Kubrick con el que hemos concluido nuestras observaciones arriba expuestas¹⁰². Vamos a ver el fragmento de esta secuencia, al mismo tiempo que lo iremos comentando:

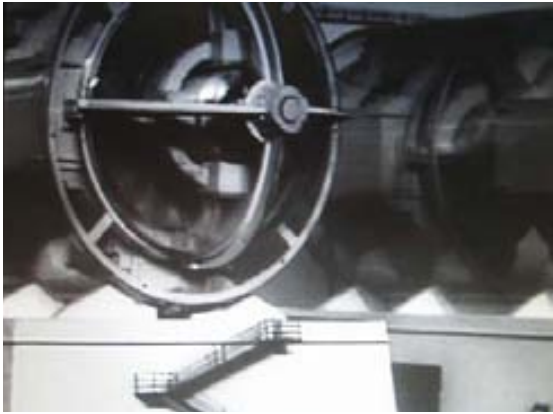
¹⁰² (aunque quizás para mi inconsciente no sea tal sorpresa, pues la película ya la había visto antes pero no recordaba el detalle, por lo menos conscientemente).

Al fondo aparece un rodillo giratorio formado por una masa viscosa que está siendo amasada, generando supuestamente el compuesto químico para las planchas. Los obreros como en una coreografía se trasladan sobre ruedas atravesando el campo de encuadre de un extremo al otro.



Aquí vemos, las primeras composiciones visuales de los efectos especiales basados en el juego de luces, que casi se podría asegurar, pertenecen a la intervención de Moholy Nagy.

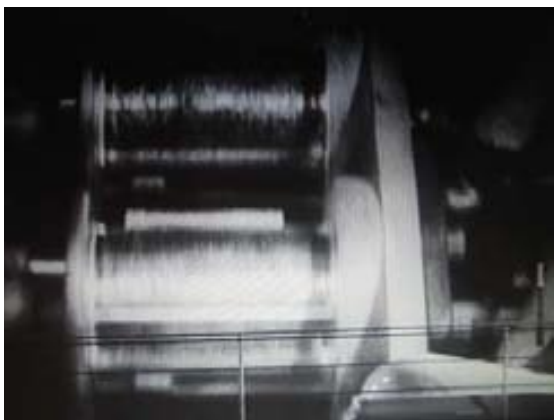
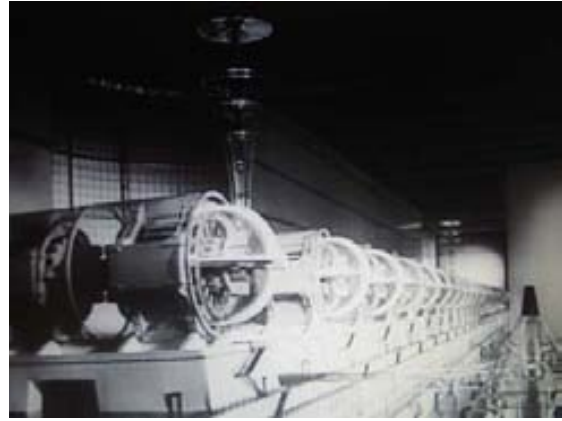
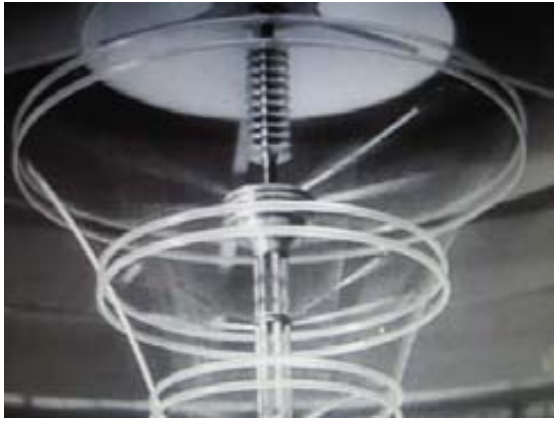




Un baile de escaleras en espiral, anima la sintonía del montaje entre las imágenes, de forma espectacular (podría ser que tuviera algo que ver aquí el artista Fernand Léger, pero es tan sólo una suposición, en todo caso se aprecia la influencia de su estilo).



La siguiente estructura cónica y los rodillos que giran proporcionando reflejos de luces que acaban encadenándose a las siguientes imágenes totalmente abstractas, parecen indicar que también forman parte de las aportaciones de Moholy Nagy.



En el siguiente efecto, se evidencia la huella artística propia que le identifica (entre otros elementos, es posible que se haya recurrido a un simple colador).



Una tabla numérica que recuerda a la utilizada por Fritz Lang en “Metrópolis” en el despacho del jefe de la ciudad, a donde le iban llegando los porcentajes sobre el rendimiento de la producción energética de la fábrica.



Y aquí aparece de la nada (del negro), el “obrero con el yelmo”, que seguidamente le veremos dirigiendo en una mesa central algunos mandos. Se pueden observar los tubos de mercurio, también inclusiones del artista.





Aquí le vemos dirigiendo la producción. Continúa “el baile mecánico” de las imágenes.



Y aquí tenemos ya las imágenes que estábamos buscando y que sin duda alguna se corresponden con la muestra sobre el estudio del efecto especial que hemos encontrado. Pero lo más maravilloso es que este efecto se encadena con “el obrero del yelmo” y el resultado es nuestro “viajero espacial”. No podemos asegurar que no se haya cambiado el casco, pensamos que es el mismo que parece como si se hubiese transformado en otro casco, producto del juego de luces y la sobreimpresión de redes enrejadas, pero sin lugar a dudas se trata del mismo hombre.

Aparece el efecto especial de Moholy Nagy que buscábamos:



Una figura rayada se aproxima como de la nada, fundiéndose con la imagen anterior hasta atravesarla, insinuándose al espectador con un rostro difuso y entrecortado recogido en un plano medio.



Obsérvese con que misterio y elegancia parece saludar a cámara, al hombre del presente.

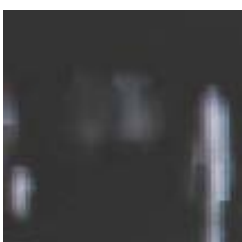




El hombre del casco se vuelve a fundir con el compuesto químico y las máquinas, dejando a la vista las marcas horizontales que se proyectaban en su casco, y llevándose consigo hasta desaparecer la verticalidad de las líneas que componen la textura de su figura.



El rostro fantasma del corto experimental “Derrame de luz...” (1932) antes señalado de Moholy, que nos recordaba al hombre del espacio de Kubrick, también está aquí, en el film “La Vida Futura”, Moholy tuvo que estar detrás de esta escenificación. Nuestras observaciones además, a partir de su obra anterior, nos han llevado al encuentro de ese mismo hombre camuflado entre las luces, sugiriéndonos ya entonces al viajero espacial. Obsérvese nuevamente, las luces proyectadas sobre el casco del hombre del espacio de Kubrick y compárese con las del “obrero del yelmo” de Moholy en “La Vida Futura” y con el anterior de “Derrame de luz:...” donde ya intuíamos su presencia¹⁰³. Moholy llega a tal maestría en el dominio de la luz, que consigue, a través de elementos que la interfieren, esculpir figuras que vienen del negro.



Evolución del hombre del yelmo hasta llegar a 2001.

¹⁰³ Alberto Elena, recoge en su obra una cita de Arthur C. Clarke que constituye un testimonio de que verdaderamente el film “La Vida Futura” podría haber dejado huella en Kubrick. En palabras del propio Clarke, este afirmaba: “Stanley [Kubrick] me ha llamado nada más ver la adaptación de *La vida futura* de H. G. Wells y me ha dicho que jamás volverá a ver otra película que yo le recomiende” (Elena, Alberto. O. c., pág. 106).

Es como si ese mismo hombre todavía estuviera dando vueltas en una odisea espacial viajando en el tiempo, y se hubiese pasado por la fábrica de Everytown. Aparece justamente encadenado a ese efecto especial que se encuentra catalogado en una muestra bajo su firma. Nos saluda, como si hubiese llegado de otro mundo o de otro tiempo y se vuelve a marchar entre las manchas lumínicas texturizadas. No hay duda, de que el arte de Moholy Nagy está en esta brillante escena del hombre viajero del espacio que aparece como un espectro ante y nuestro presente, para saludarnos y desaparecer. Merece la pena que hayamos resaltado su intervención. En primer lugar porque Moholy Nagy ni tan siquiera consta en los créditos de la película; y en segundo lugar, porque aunque se le solicitara colaboración para decorados y estos prácticamente no se usaran, en los efectos especiales, la huella del “pintor de la luz” ha quedado impregnada y de forma excepcional, cosa que creemos se le ha de reconocer. Así como también se ha de decir que la coreografía y el ritmo de las imágenes es todo un documento en la línea del “vídeo-dance”, una vertiente del “vídeo-arte” que consiste en hacer mover las imágenes siguiendo el compás de una música, adaptando también los tiempos de cada toma y sus repeticiones a los ritmos marcados por la melodía (a veces se componen las imágenes y la música se crea especialmente para seguir el compás previamente marcado en el montaje¹⁰⁴). Un recurso bastante utilizado, sobre todo a partir de los años noventa en anuncios de televisión, y no tanto en cine, que renacería algo más tarde a modo de vídeo-clip integrado en el film. Este tipo de montaje, en el que se van combinando tomas detalles y generales con movimientos en varias direcciones y giros que luego se irán repitiendo, a veces de cámara y otras veces son los propios objetos u elementos contenidos en las imágenes los que se mueven, ha sido también muy utilizado en los reportajes o publirreportajes industriales. Por tanto, hemos de decir que la secuencia completa es toda, con sus efectos especiales, la música y tal como se ha montado, increíblemente vanguardista, y de esto, quien tenía buena experiencia era Fernand Léger, como se demuestra en su “Ballet Mécanique”. El montaje se creaba a partir de la composición de cuadros con numerosos objetos repetidos en serie, es decir de fábrica, que se iban alternando a un ritmo marcado por la música (como hacen las máquinas), con otro tipo de imágenes más simbolistas o surrealistas; todo ello creaba una especie de “baile mecánico”. Aunque Herranz en su ficha, también comenta que se desestimaron los diseños de Fernand Léger, también creemos que más que decorados, por el tratamiento que se le ha dado a la secuencia a nivel de montaje, se ve claramente que debió ejercer su influencia, o bien intervenir de un modo más o menos directo. Pero como es algo que no hemos investigado, nos quedaremos, en todo caso, con que Fernand Léger fue pionero en practicar un tipo de composiciones de imágenes adaptadas a la música, marcadas por los movimientos que vienen dados en el proceso industrial, o digamos simplemente que incorpora un tipo de “montaje industrial” como el que se presenta en esta secuencia.

Posteriormente a las observaciones arriba expuestas, hemos consultado la información aportada por Christopher Frayling (no antes para no interferir en el análisis interpretativo). Y comprobamos que efectivamente, Vincent Korda, tras visionar uno de los cortos experimentales de Moholy, “Light-play” (no el mismo que hemos expuesto, otro anterior, de 1930), le pidió desarrollar un estudio sobre “*ideas visuales*” para la secuencia industrial de cinco minutos y medio (de la reconstrucción de Everytown) que tendría que ir adaptada a la música de Bliss (tal y como aquí hemos podido deducir), la cual a finales de 1935 ya había sido grabada. Moholy trabajó en los estudios Worton Hall, “*no en casa, como se ha dicho en otras publicaciones*” (puntualiza Frayling), junto a Wally Veevers, entonces su aprendiz de

¹⁰⁴ Aquí no hemos realizado distinciones entre cine o vídeo, cuando hablamos de “enlazar” las imágenes en movimiento, aunque igualmente precisaremos que en las producciones de vídeo, el término correcto para referirnos al “montaje” es en su lugar, el de “edición”.

efectos fotográficos, quien le hará de asistente. Cuando Moholy vio la secuencia del film ya terminada, comentó que *“sólo unos noventa segundos de su trabajo había sobrevivido entrecortados con flashes de los diseños de Korda, Mann y Frank Wells...”* (Frayling, o., c. 72-73), echando de menos algunos de sus diseños más interesantes. Así mismo, también hemos sabido que la escena de las sombras de los soldados proyectada en el muro junto al hijo de Passworthy fue idea de Menzies, y de este y Frank Wells la de bombardear el cine, *“el cual anuncia Lucretia Borgia”* (pág. 72); pero aunque ello en el film no se percibe, seguimos creyendo que a nivel inconsciente, y también sobre todo del espectador, en todo caso, ambas escenas aluden directamente al *“Viaje a la Luna”* por las razones ya expuestas.

Para finalizar, simplemente comentaremos que, en el cine futurista que se viene desenvolviendo en la actualidad, la *“caverna”* de Platón, y podríamos añadir que por ente, algunos espacios subterráneos utópicos, vienen encasillándose y ocupando su lugar en el cine, que no se corresponden con la fábula de la cueva infernal que tendría más que ver con la religiosidad y el concepto de muerte, sino que tienen su referente en la realidad virtual. Así, el mundo de las sombras, los experimentos y las ilusiones perceptivas que conforman la trayectoria utópica y que acontecen en los espacios subterráneos de estas, mantienen más conexiones con los espacios cibernéticos imaginarios creados para un entorno fílmico visionario.

Lo que sí es menester destacar es, la rica y prolífica vida subterránea que han engendrado las ficciones cinematográficas con visiones de futuro de los primeros tiempos del cine, y la tendencia predominante a que esta se sitúe en el Cosmos y no tanto en el planeta Tierra, dándose continuidad así, a la obra fundacional: *“Viaje a la Luna”* de Méliès. Y por otro lado, la Everytown del futuro, se revela en sí misma, como la proyección del mundo moderno que estamos viviendo, se acerca mucho más que el resto de films aquí estudiados a las funciones destinadas a los subsuelos de nuestras ciudades. *“La Vida Futura”* marca un cambio de orientación, respecto a la trayectoria filmográfica de premoniciones hasta su fecha, del mismo modo que *“Una Utopía Moderna”* lo haría anteriormente con respecto a la línea utópica tradicional precedente.

V. III. Un documento fílmico del Cosmos: El “Eclipse de Sol” de Segundo de Chomón

Aunque las películas sobre el Cosmos fueron en la época muy prolíficas, sobre todo por parte de Méliès, otros realizadores también dedicaron algunas de sus creaciones a ficciones sobre el espacio, entre ellos, el turolense Segundo de Chomón, en cuya filmografía se incluye una versión chinesca de un viaje a la Luna, y su mas popular película dentro de este campo, *“Viaje a Júpiter”*.

Pero de Chomón, más que su faceta fantástica, muy abundante como también veremos, nos interesa resaltar su película *“Eclipse de Sol”* (1905), un documento que constituye un hito en la historia del cine, principalmente por dos motivos:

- Por el innovador uso de la técnica del *“paso de manivela”*, es decir la filmación fotograma a fotograma, lo cual le permitió registrar en minuto y medio un fenómeno que transcurrió en unas dos horas y media.
- Y por tratarse de un documento de registro científico del Cosmos, con el que podemos decir que se da un nuevo tratamiento al Universo en el celuloide. El Cosmos no es

utilizado como escenario fantástico sino que es registrado para acercarnos a su conocimiento.

Es conveniente que, antes de continuar, introduzcamos muy brevemente al personaje de Segundo de Chomón, dado que no es tan popular como Méliès y que además en el capítulo siguiente volveremos a retomar otra de sus películas: “El Hotel Eléctrico”. Para ello, seguiremos sobre todo la excelente obra que nos ha dejado el historiador Juan Gabriel Tharrats, “*Los 500 films de Segundo de Chomón*”.¹⁰⁵

• Breve introducción a Chomón

Segundo de Chomón, nace en Teruel el 20 de Octubre de 1871. Hijo de un médico que probablemente ejerciera en el cuerpo de la Guardia Civil (según documentos encontrados), cursó estudios de secundaria y como oficio, nos explica Tharrats, se le conocían el de escribiente y el de delineante. En 1885 viaja a París, coincidiendo con el año en el que aparecen las imágenes en movimiento, y con el éxito del cinematógrafo Lumière. Según Tharrats, el contacto de Chomón con el cine, se produce, por dos vertientes, por un lado él era un gran aficionado a la fotografía ya antes de conocer el cine (según se sabe por su nieto, Piero Chomón, quien es fotógrafo de profesión), “*es evidente pues, que si miles de parisinos vieron el invento puesto que era la gran novedad y de ello se hablaba en todas partes, Chomón aficionado a la fotografía, no podía faltar*” (Tharrats, o.c., pág. 57); y por otro lado conoce y se casa¹⁰⁶ con Julienne Mathieu, que procede de una familia de artistas, “*es cantante de operetas, además de actriz secundaria en comedias y comedietas, y de la mano de ella llega a lo que podríamos llamar el mundo artístico*” (pág. 57). En enero de 1897 nació en París su hijo Robert, quien de mayor se convertirá en operador de cámara. Tan sólo unos meses más tarde Chomón decide abandonar a su familia para alistarse en Barcelona como soldado voluntario del ejército español. Tharrats nos comenta que no es de extrañar que se viera forzado a ello ante las posibles penurias económicas que pudieran estar pasando; no debía ser nada fácil para Chomón encontrar trabajo sin dominar el idioma, y ella por otro lado era una actriz secundaria (además de que debió de estar un tiempo sin poder trabajar por la maternidad y el nacimiento del bebé). Chomón en la Habana, se enchufó como escribiente y delineante, ganando un buen sueldo que se supone debía pasar a su familia. Una vez perdida la guerra de Cuba por la derrota de España frente a los EEUU, Chomón regresa a París y se reúne con su mujer y su hijo, quien ya contaba con tres años.

Entre tanto Julienne ha conseguido llegar a uno de los dos puestos de mando, el otro lo asumía Mademoiselle Thuillier, del taller de coloreado a mano con anilinas que había montado Méliès. Trabajo muy bien pagado que se realizaba por mujeres, quienes eran consideradas más dadas a este oficio, por su habilidad y destreza en el pulso. Julienne

¹⁰⁵ Recomendamos para quien pueda interesarle o adentrarse mejor en el personaje de Chomón se remitan a la obra original de Tharrats, Juan Gabriel. “*Los 500 films de Segundo de Chomón*”. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988. También se ha consultado y contrastado con la obra de:

Sánchez Vidal, Agustín. “*El cine de Chomón*”. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1992, que por el extenso estudio que dedica al personaje de Chomón, recomendamos igualmente su lectura.

¹⁰⁶ Su nieto no tiene constancia del día del casamiento, pero en algunos documentos personales de Chomón aparece en el apartado de estado civil como casado.

consigue que Chomón entre a trabajar formando parte del equipo. “Allí ayudando a su esposa, es cuando toma contacto con este mundo que ya sería el suyo, y no tan sólo aprende el iluminado de películas sino también los primeros trucos (...) Allí es donde Chomón aplica sus ideas. Viendo que el trabajo de las chicas es pesadísimo pues hay que pintar fotograma a fotograma varias veces según el número de colores, y aunque le ha dado agilidad al sistema haciendo trabajar a las chicas en cadena, cada una un color y a pocos metros de diferencia, cree que puede haber un método más rápido (...) Y la solución es servirse como trama¹⁰⁷, de una copia de la película por cada color, agujereando y cortando mediante buril sólo las partes que se quieren colorear. Luego se aplica la copia-trama sobre la copia a colorear de modo que coincidan exactamente mediante unos dientes adaptados a las perforaciones y luego se pasa lo que en Francia se llamó <<pochoir>> o sea, un trapo en forma de bola impregnando con la anilina, y de un solo movimiento de brazo, cuarenta o cincuenta fotogramas quedaban pintados. Según parece, Chomón mostró su idea a Méliès quien se interesó pero no aceptó, pues siendo un perfeccionista amante de todo lo artesanal, no quedó convencido de que aquello fuera lo mejor”. (Tharrats, o. c., pág. 59).

Finalmente Méliès, ante los elevados costes que le suponía el pago de las empleadas, decide dar la independencia al taller, que queda al mando de Mademoiselle Thuillier. Desde ese momento trabajarán también para las otras productoras con total autonomía y sin exclusividades. Charles Pathé se interesa por el trabajo de Chomón, y le encarga varias vistas de nuestra nación, dándole “una representación comercial (que luego sería ampliada con la colaboración de Macaya y Marro (de la productora Hispano Films). Así Chomón vuelve a Barcelona para rodar sus dos primeros films sobre Montserrat y días después, (quizás en otro viaje) dos más sobre el Tibidabo”. (Tharrats, o. c., pág. 61).

En la primavera del año 1902, la familia Chomón se instala definitivamente en Barcelona y abren un taller de iluminado de películas. Desde aquí al menos durante un tiempo representará a Méliès¹⁰⁸ y además representará también a la sucursal española de la casa Pathé Frères. Durante esta época, a parte de encargarse de la supervisión del coloreado de los fotogramas, de rodar con una truca los rótulos de las películas traducidos al castellano y de rodar vistas documentales, se inicia también en la realización de películas de ficción. Como nos comenta Tharrats, Chomón “interesado en la realización de películas estudia todas las que pasan por sus manos y al tener que supervisar el iluminado fotograma a fotograma, descubre la simpleza de los primeros trucajes de transformismo...(…) Luego Chomón se plantea la necesidad de rodar ya no escenas documentales sino de argumento y con trucos. De esta manera aborda <<Choque de trenes>>, rodada en parte al aire libre con trenes de verdad y el resto con maquetas en su taller” (pág. 69).

A esta película le siguieron otras versiones de cuentos como “Pulgarcito”, “Gulliver en el país de los gigantes”, “Juanito el forzado”, donde pudo aplicar algunos trucajes como el de sobreimpresiones a distintos términos. Mas tarde rodaría otras películas, alejadas de la fantasía, para la Hispano Films, como los “Guapos del parque” y “Se de comer”, “que están muy cerca del sainete o la comedia de situaciones equívocas” (pág. 69). Y al igual que

¹⁰⁷ Inspirándose en el sistema de tramado utilizado para las tarjetas postales.

¹⁰⁸ Tharrats nos aclara que “según el libro <<Méliès l’Enchanteur>> de Madeleine Malthete-Méliès nieta del mago, en octubre de 1902, Chomón representaba a la Star Film de Méliès en Barcelona, para el mercado español y el de América Latina” (Tharrats, o.c., pág. 61). No obstante, se entiende y por lo que en otras fuentes he podido comprobar, que dicha representación duraría poco.

Méliès, Chomón también rodó algunos films publicitarios que solían incluirse dentro de las programaciones. Nos recuerda Tharrats, remitiéndose al estudio realizado por Palmira González López, en su *“Historia del cinema a Catalunya”*¹⁰⁹ y tal como anteriormente en otro capítulo ya se ha comentado, Chomón durante esta época, también intervino en la Sala Mercé junto a Lluís Graner y Adrià Gual, en lo correspondiente al cine dentro de los “Espectáculos Graner” o también llamados “Visiones musicales”, con los cuales se pretendía integrar a todas las artes y que fueron, por otra parte, muy bien recibidos por el público burgués.

Es por estas fechas, en el verano de 1905, cuando Chomón filmará su película “Eclipse de Sol”, la cual retomaremos detenidamente más adelante. Este mismo año es fichado por Charles Pathé y se vuelve a París, donde trabajará como director artístico y de trucajes en las películas de “fantasmagoría”. Al principio bajo la supervisión de Fernand Zecca y poco después, demostradas sus cualidades, se le fue dando total libertad, llegando a realizar sus propios cortos fantásticos. Es la etapa más productiva e intensa de Chomón. Según Tharrats, este no sólo aplicó toda clase de trucos, algunos perfeccionados, sino que también llegó a inventar otros nuevos, así como también se abrió camino a otros géneros. Entre los trucos que perfeccionó o inventó, se encuentran (Tharrats, o.c., pág. 86-91):

- Cámara móvil: Chomón llegó a montar la cámara sobre una plataforma colocada sobre unas ruedas de patines, según Fernández Cuenca o sobre un cochecito de bebé, según atestigua José Francisco Aranda. Hasta entonces los movimientos de cámara en travellings se habían rodado desde automóviles, trenes o barcos. Años más tarde, cuando Chomón pasa a trabajar para la Itala Film, en 1912, recurrirá a este invento ya perfeccionado en *Cabiria* (1913), de Giovanni Pastrone, en calidad de director de fotografía.¹¹⁰
- Cámara cenital: Aunque colocar la cámara en el techo no era nuevo, el supo utilizarlo brillantemente y también en combinación con otros trucos, por ejemplo junto a las sobreimpresiones. En “El pescador de perlas” (1907), donde el personaje tumbado en el estudio que hace como si nadara es filmado con cámara cenital y sobreimpresionado sobre unos peces que se mueven en una pecera. En “Viaje a Júpiter”, durante el sueño del rey, el ascenso por la escalera y su paso por los astros hasta llegar a Júpiter y el descenso, es filmado con cámara cenital, de manera que el decorado y los personajes están tumbados en el suelo.
- Paso de la manivela: Chomón solía construir sus propias cámaras. Entre ellas el denominado “aparato 12” que se llevó a París, y se hizo famosa en Pathé porque rodaba ocho fotogramas por vuelta, pudiendo conseguir también rodar fotograma a fotograma, ir hacia adelante y hacia atrás. Con ella pudo aplicar la animación de objetos a numerosos cortos, como “Los efectos del melón” o “El sueño del cocinero”, donde un cuchillo corta por sí solo, y entre otros “El Hotel eléctrico”.
- Movimiento invertido: El uso de la proyección de imágenes a la inversa era muy conocido y ya desde las primeras sesiones del cinematógrafo, el operador solía pasar

¹⁰⁹ Palmira González López. *“Historia del cinema a Catalunya”*. Amelia Romero editor. San Cugat del Vallés, 1986.

¹¹⁰ “Chomón aportaría a <<Cabiria>> el primer uso documentado del travelling: esos movimientos de cámara que había ensayado en sus trabajos anteriores llegaban aquí a adquirir una función estructural y narrativa que el lenguaje cinematográfico ya no iba a olvidar” (Jordi Costa, o.c., pág. 48).

algunas de las cintas al revés. Pero la filmación con movimiento invertido, era otra cosa. Chomón había fabricado una cámara que podía rodar al revés, así en “Ki ri ki”, se dejan caer desde arriba las sombrillas de unas chinitas, y rodando al revés, en la impresión resultante, estas aparecen ascendiendo como si volaran por sí solas hasta desaparecer.

- Encadenados: Con la cámara “aparato 12”, podía realizar encadenados o fundidos-encadenados. En “Viaje a Júpiter” cuando el rey empieza a soñar en la cama, en la habitación van apareciendo las nubes, y *“vemos con el simple procedimiento de cambiar la tela de fondo, que las paredes de la habitación se convierten en cielo estrellado. Mas la gracia del invento consiste en que la cama en la que duerme el rey sigue, transformándose solamente el fondo”*. (Tharrats, o. c., pág. 88)
- Cache: Este truco, basado en el sistema de rodar unas imágenes, volver atrás y volver a rodar sobre las mismas imágenes donde se han dejado previamente reservas era un procedimiento propio de la fotografía. Méliès lo utilizó muy bien en “El hombre orquesta” consiguiendo *“hasta siete sobreimpresiones de sí mismo”*¹¹¹ (pág. 89). Chomón lo utilizó también con dibujos de formas muy variadas. Quien supieron sacarle buen partido fueron los ingleses Robert William Paul y George Albert Smith, fotógrafos de origen.
- Iris: Chomón utilizó para cerrar o abrir la pantalla a negro, un círculo que se va cerrando o abriendo. Es el iris vulgarmente conocido por “ojo de gato”. Griffith lo empleará hacia 1910 para remarcar algo en concreto, en lugar de pasar a un primer plano o plano detalle. Chomón los utilizó en sus documentales españoles de 1911, no con la misma intención dramática, aunque Tharrats, sin asegurarlo, cree que pudiera haber recurrido a ellos anteriormente.
- Dos términos o escalas: Truco que también proviene de la fotografía, fue aplicado con gran eficacia por Méliès y más tarde también por Chomón. Consiste en colocar dos elementos o grupos de elementos a distintas distancias, de manera que los dos términos desde el objetivo, el que está más cerca y el que está más lejos, compartan encuadre y sean vistos encajados como si pertenecieran a un mismo término. Con ello se consigue, por ejemplo ver a una persona a tamaño natural que lleva sobre su mano extendida a otro ser diminuto que esté sentado sobre ella. El ejemplo más famoso de Chomón, es el diablillo dentro de una botella.
- Sobreimpresiones: Consiste en rodar dos o más veces sobre el mismo fragmento de película. Como este truco era conocido ya en fotografía, fueron muchos los que se sirvieron de él, tanto ingleses como americanos o franceses. Solía utilizarse para conseguir transparencias en simulaciones de fantasmas, demonios, personas que se aparecen en cualquier escenario, o bien para situar personajes y elementos en superficies submarinas, en el aire, etc. Quizás la sobreimpresión más famosa sea la de Ferdinand Zecca, actor y director de “A la conquête de l’air” (Pathé Frères, 1901), quien sorprendió a todos con la imagen en la que aparecía un artefacto tripulado por él (rodado en el estudio) sobrevolando la ciudad de París (toma exterior desde gran

¹¹¹ Hay que decir que en “El hombre orquesta” de Méliès, donde el ser humano es visto multiplicándose, ya está latente como elemento germinal su reproductividad biotecnológica, es decir la clonación, temática tan actual de debate en los grupos de bioética y tan recurrente hoy día en el cine de ciencia ficción.

altura). Chomón, al igual que hiciera Méliès, utilizó este recurso en numerosas películas, como por ejemplo en “Viaje a Júpiter” o en “El pescador de perlas”.

- Paro de cámara: El truco que permitía hacer aparecer o desaparecer personas u objetos. Podía realizarse parando la cámara, eliminando del decorado, colocando o sustituyendo de este el elemento a hacer desaparecer, hacer aparecer o a convertirse, y volver a filmar el mismo escenario ahora sin personajes, o con ellos según la intención que conviniera. Chomón lo utilizó con soltura en “Juegos Chinos”.
- Sustitución de personajes: Proviene del truco anteriormente citado. Solía ser utilizado para sustituir un personaje por maniquís, muñecos de trapo en las caídas o accidentes... *“Pero el español rizó el rizo. En <<Transformaciones>>, lo que aquellos hacían con un maniquí entero, éste lo hace a pedazos. Arranca una pierna a un guardia al que le crece otra y con la arrancada más los brazos, la otra pierna, la cabeza y el cuerpo, construye otro ser sin vida hasta que la toma cuando está completo, todo sin perjudicar al otro, al que le van apareciendo los miembros arrancados. En <<La licuefacción de los cuerpos>>, sirviéndose de un actor cambiado luego por un maniquí de alambre revestido de ropajes, el ser humano se va aplastando hasta que (empleando hielo) se derrite en agua. En <<El escultor moderno>> una figura de barro que se va modelando por sí sola, de pronto se anima y echa a andar”* (Tharrats, o. c., pág. 91).

A todo lo anterior, hemos de añadir, y para no extendernos mucho más, que Chomón experimentó también con la combinación entre géneros, así llevó la animación del dibujo a sus películas, cosa que ya había ensayado en la creación de los rótulos haciendo aparecer una letra detrás de la otra, etc. Aplicó la animación también a muñecos articulados, como puede verse en su film “El teatro de Bob”; a fotografías o a cartoncillos recortados; adaptó las sombras chinescas al cine para crear siluetas animadas, en “La maison hantee”(la casa hechizada) o en “Los ombres chinoises” (Las sombras animadas) entre otras. Muchos de estos trucos eran también utilizados por Emile Cohl, uno de los pioneros de la animación de dibujos animados que trabajaba para la productora Gaumont¹¹².

Entre las tendencias peculiares de la filmografía de Chomón, Tharrats destaca sus “fantasmagorías infernales” y sus “mundos ignotos”. Con las primeras pudo explayarse con todo tipo de efectos pirotécnicos y demás trucos donde el espíritu maligno se aparecía y desaparecía. Nos comenta Tharrats *“que los niños de entonces, les debieron a Chomón y demás primitivos de films demoníacos, el darle al diablo una nueva imagen, no como la máxima expresión del mal, sino la de un secreto e inconfesable amigo. Y esos antros y cavernas tortuosas, lúgubres, oscuros y apestando a azufre a los que los dibujos del catecismo nos tenía acostumbrados para condenar a una desdichada eternidad a las ánimas que morían en pecado mortal, gracias a esas películas ya no parecían tan incómodos, sucios, tétricos y pestilentes, sino más bien algo decorativo, entretenido y festivo para no quejarse y tomárselo con filosofía o chanza, si allí había que penar toda una eternidad”* (pág.91). Entre estas películas y que se conserven considera a “Satanás se divierte” como una obra maestra.

¹¹² Según Tharrats, los pioneros del dibujo animado son Chomón, Emile Cohl y Windsor Mc Cay, el que fuera anteriormente dibujante de historietas y ya popular por ser el creador del personaje “Little Nemo” que aparecía en el domical del The New York Herald.

En relación a los “mundos ignotos”, el “Viaje a la Luna” de Méliès, supuso un antes y un después. Los cineastas primitivos entusiasmados con los misterios del Universo, tras ver la película, se dispusieron a imaginar, al igual que Méliès, otros mundos fuera de nuestro planeta, a los cuales el hombre podía visitar, aunque entraran en conflicto con los seres planetarios y retornaran expulsados. *“Chomón para Pathé Frères fue prolífico en este terreno pues realizó un <<Viaje a la Luna>> donde ésta era habitada por unos seres rarísimos de faz oriental, piel amarilla y coleta, o sea, chinos de pacotilla, que cual Diógenes, vivían en barriles y donde los pobres hombres canijos eran mandados por tiranas y opulentas mujeres¹¹³. En <<Excursión a la Luna>>, los visitantes eran recibidos por animales antidiluvianos y no se sabía bien quién espantaba a quién, pues aquellos iban disfrazados a lo Luis XV”* (págs. 91-92). A estas películas le siguen otras como el popular “Viaje a Júpiter”, que anteriormente ya ha sido comentado, o un “Viaje a Marte” y un “Viaje al centro de la Tierra”; de estas dos últimas, asegura Tharrats, nada se sabe.

- **El “Eclipse de sol” total del 30 de agosto de 1905.**

Ahora que estamos algo más relacionados con la obra de Chomón, para quien no lo estuviera anteriormente, retomaremos su película “Eclipse de sol”, filmada durante el eclipse de sol total, que pudo verse en parte de España, el 30 de agosto de 1905. Chomón se interesó por el eclipse, suponemos que como argumenta Tharrats, en gran parte para poner en práctica un nuevo truco, como era “el paso de manivela”. Pero también, recordemos que el tema del eclipse había estado presente ya en la conferencia ilustrada que Lefebvre nos comentaba, cuyo título era “Viaje a la Luna” presentada en 1887, primero en Berlín y posteriormente en otros países. Así mismo, el eclipse volvía a ser representado en el guión de Camilla Flammarion, inspirado en la conferencia anterior, y recogido en el proyecto destinado a la Exposición Universal de París de 1900 bajo el título “Panorama de los Mundos”, el cual finalmente no llegaría a realizarse. Es decir que, desde el terreno científico, el eclipse ya se había llevado al campo de la representación, en el primer caso ilustrada, y en el segundo, no salió del guión técnico. Chomón pudo pensar que tenía en sus manos la posibilidad de registrar un eclipse, poniendo todos sus medios y conocimientos a disposición para conseguir el documento fílmico que sin lugar a dudas sería muy valioso; dada la enorme expectación creada entorno al eclipse del 30 de agosto, no sólo entre la clase científica y aficionados a la ciencia, sino también entre las entidades y colectivos públicos o privadas, religiosos o no religiosos; y en general, tal expectación se dio, como seguidamente veremos, entre todo el público en masa.

Para filmar “Eclipse de sol”, Chomón se trasladó al Observatorio del Ebro, agregado al Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, de Tortosa. Este estaba situado dentro de la franja que cruzaba a España de noroeste a este, tal y como se aprecia en el mapa presentado, desde la cual el eclipse se podía observar en toda su totalidad. Tanto Tharrats como Sanchez Vidal, aseguran que aunque la película no se conserve, tuvo que ser rodada fotograma a fotograma, dado que si hubiese filmado ocho fotogramas por vuelta, para lo cual estaba diseñada su cámara (para conseguir un ritmo normal de 16 imágenes por segundo se tenían que dar dos vueltas a la manivela), *“poco o nada habría quedado registrado. Eso quiere decir que tuvo que emplearse la filmación fotograma a fotograma, para lo cual había que conseguir un octavo de vuelta en cada “paso de manivela”. Y eso fue lo que hubo de hacer Chomón en*

¹¹³ Señalemos como curiosidad la presencia de las mujeres en la Luna. Recordemos a la tradicional imagen de “la mujer en la luna”, a la que ya Méliès había representado desde incluso antes de llegar al cine, en sus escenas de ilusionismo teatrales. Podemos decir pues, que “la mujer en la luna”, también representada por Chomón en “Viaje a Júpiter”, es ya un mito.

<<Eclipse de sol>>, introduciendo en el mecanismo de la cámara –conocida como <<el aparato 12>>- las modificaciones necesarias para que la película avanzase de octavo en octavo de vuelta. Hay que contar, además, con las dificultades a las que hubo de enfrentarse el turolense para filmar un eclipse, con una disminución paulatina de la luz, el uso de filtros y el acoplamiento de la cámara al telescopio del observatorio¹¹⁴ que los jesuitas tenían en Tortosa.” (Sánchez Vidal, o. c., pág. 48).

Según Sánchez Vidal, “Eclipse de sol” técnicamente sobrepasa a todos sus trabajos anteriores, “al introducir en España <<el paso de manivela>>, es decir, la filmación fotograma a fotograma, permitiendo en los intervalos la alteración de la posición de los objetos”¹¹⁵; y aunque la técnica se remonta a las experiencias fotográficas de Muybridge, a los dibujos de Emile Raynaud y a algunos pioneros del cine, como los ingleses Paul y Smith entre otros, “con estos antecedentes nos moveríamos en un intervalo cronológico que llegaría hasta 1901, sin que pueda asegurarse que estemos hablando todavía del <<paso de manivela>> propiamente dicho” (Sánchez Vidal, o. c., pág. 48).

Sánchez Vidal se apoya en las teorías de Tharrats, quien piensa igualmente que todos estos antecedentes no se corresponden propiamente con la filmación de fotograma a fotograma, y sostiene que hay dudas sobre quien verdaderamente descubrió la técnica del “paso de manivela”. Según Tharrats, “hay que tener en cuenta que en 1905 Chomón ya había rodado varios films de trucajes, se había construido una cámara para rodar hacia delante o atrás y que, como las demás de la época rodaba a ocho fotogramas por vuelta o golpe de manivela. Hay además (hacia 1901-1903) la famosa anécdota, según parece verídica, de la mosca sobre los títulos¹¹⁶ (...).Y también hay la <<sopa de letras>> o sea, títulos de las películas de entonces y que en su versión española rodaba Chomón en su taller-laboratorio de la calle del Poniente, en los cuales las letras saliendo de los bordes se iban colocando en su sitio hasta formar la frase, y luego de un tiempo prudencial para ser leídas, volvían a embrollarse y desaparecer desordenadamente lo que confirma el conocimiento de rodar imagen por imagen (...). Todo lo apuntado confirma que quizá ya en 1903 y seguro en 1905, Chomón conocía las posibilidades de la cámara para la animación, posibilidades que poco tiempo después ya dominaba totalmente...” (Tharrats, o. c., pág. 72).

Tharrats, piensa, como también anteriormente anunciábamos, que el interés que tuviera Chomón en registrar el fenómeno astronómico, vendría dado principalmente por el deseo de aplicar una técnica que resultaba una innovación en el momento; y tal como escribiría sobre ella Carlos Fernández Cuenca, se trataba de “una técnica magistral que resultaba

¹¹⁴ En la ficha de la película que presenta Tharrats en su obra, aparece que “según su nieto Piero, Chomón, conocedor de las posibilidades fotográficas, aplicó a la cámara por él construida, un objetivo de cámara fotográfica, pues aquella sólo tenía un angular, y con cristales ahumados, así montando el aparato, lo aplicó al telescopio del observatorio” (Tharrats, o. c., pág. 78).

¹¹⁵ La técnica del “paso de manivela” permite la animación de objetos, se entiende que para “Eclipse de Sol” ello no tuvo lugar, pero Sánchez se refiere a que gracias al conocimiento de esta técnica Chomón concebiría más tarde sus películas de objetos animados.

¹¹⁶ Se refiere a la famosa anécdota transmitida por Fernandez Cuenca, que tanto Tharrats como Vidal nos trasladan, “de la mosca que se posó en uno de los títulos que filmaba, y que al ser captada en distintas posiciones apareció luego en la película con saltos bruscos de colocación, lo que le habría puesto en la pista de las posibilidades de rodar eliminando posiciones intermedias” (Sánchez Vidal, o. c., pág. 48).

impresionante para los espectadores”¹¹⁷. Por otro lado, este deseo de obtener una película más del tipo científica que de entretenimiento, vendría acrecentado por el enorme interés que despertó el acontecimiento en la sociedad. Para que nos hagamos una idea, transcribimos unos fragmentos que Tharrats comenta en la ficha de la película:

“Este eclipse total de sol fue muy esperado en la época, concentrándose en Burgos algunos astrónomos de renombre y también el rey Alfonso XIII acompañado de su madre la ex reina María Cristina y su hermana la infanta María Teresa. Se dio el caso de muchos trabajadores, empleados y estudiantes que dejaron momentáneamente sus ocupaciones para, mediante cristales ahumados, seguir la evolución del fenómeno” (pág. 78).

También recoge una crónica del periódico ABC del 31 de agosto, que es bastante ilustrativa del ambiente creado en las calles:

“Desde las primeras horas de la mañana, en calles, plazas y azoteas, multitud de curiosos interrogaban el cielo que entoldado de nubes grises no tenía aspecto tranquilizador. Numerosas comisiones científicas se habían desplazado a nuestro país para estudiar el fenómeno y no faltó la presencia de Camille Flammarion que en compañía de su esposa llegó al Observatorio Astronómico de Monte Igueldo en San Sebastián dos días antes del acontecimiento. Este y otros centros estaban preparados para registrar el eclipse por medio de aparatos y telescopios, pero el pueblo que no quiso perderse el <<espectáculo>> improvisó en todas partes <<Observatorios>> de urgencia. Los vendedores callejeros alquilaban prismáticos y catalejos y vendían cristales ahumados. En las tertulias de aguaduchos y cafés, a la puerta de los inmuebles, no se hablaba de otra cosa. Menudeaban las frases desde las de intención astronómica hasta las de intención política, satírica, picante o sencillamente vulgar” (pág. 78).

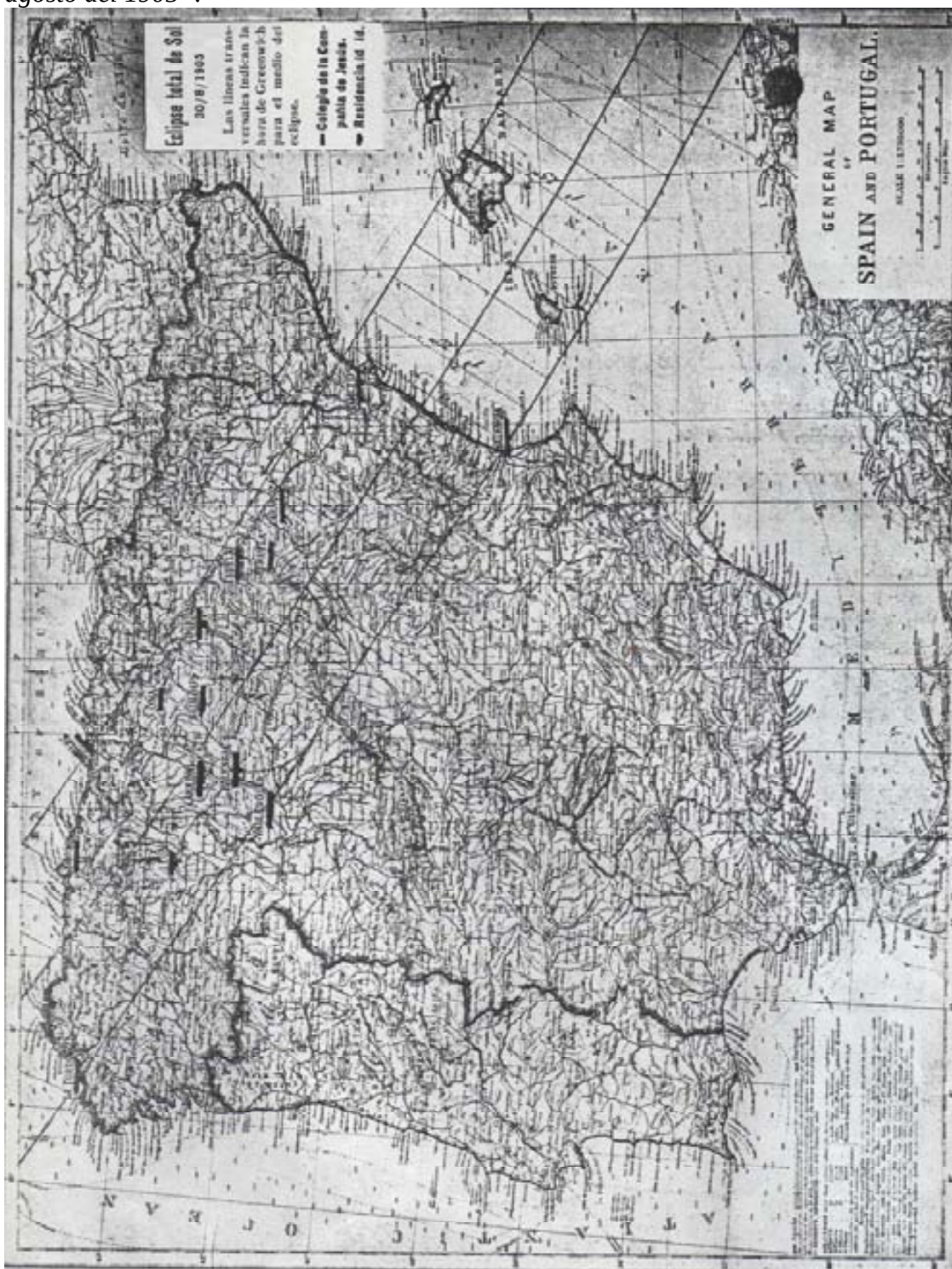
Aportaciones sobre El Eclipse desde El Prat

Efectivamente, el fenómeno se vivió con intensa expectación, y ello lo podemos atestiguar, haciendo aquí una reseña a la localidad de El Prat, donde como veremos a continuación, el Eclipse de Sol del 30 de agosto no sólo fue observado, sino que también fue estudiado y registrado, mediante el dibujo, la fotografía y algunos instrumentos específicos para la medición atmosférica.

El señor Josep Ferret, en su artículo “Eclipse total de sol del 30 de agosto del 1905”, también comenta que “el extraordinario interés del eclipse del año 1905, mereció la atención de científicos y estudiosos. En Cataluña, el Observatorio del Ebro, situado en Roquetas (Tortosa), reunió a lo mejor de la astronomía europea que se trasladó al citado centro con la finalidad de hacer diferentes observaciones. La franja o zona de la península ibérica sometida a la <<totalidad>>, zona del eclipse total, travesó también las comarcas catalanas del Ebro, toda la provincia de Castellón y buena parte de Valencia”. En la localidad de El Prat, “El farmacéutico pratense Ramón Roigé i Badia, padre del conocido abogado Ramón

¹¹⁷ En su libro “Segundo de Chomón (maestro de la fantasía y de la técnica)”. Editora Nacional. Madrid. 1972. (cita trasladada por Tharrats, a la ficha de la película “Eclipse de sol”, pág. 78). Cuenca también comenta que según Robert, el hijo de Chomón, su padre guardaba un buen recuerdo de la película y se sentía muy orgulloso de ella.

Roigé i Calzada, llevó a cabo una interesante investigación del eclipse total de sol del 30 de agosto del 1905”.¹¹⁸



Zona de la totalidad del eclipse del 30 de agosto de 1905 en España. Los puntos señalados se corresponden a los centros de observación establecidos en los colegios de jesuitas que quedaban dentro de la franja.¹¹⁹

¹¹⁸ Del artículo de Josep Ferret i Pujol “Eclipse total de sol del 30 de agosto del 1905” aparecido en la revista local “Delta” nº 65, enero del 1984.

¹¹⁹ Mapa comprendido en las memorias de Ricardo Cirera referidas al eclipse en el observatorio del Ebro (que citamos más adelante).

El hijo del farmacéutico Ramón Roigé, en otro artículo titulado “*El meu pare Ramón Roigé i Badia*”, nos explica que su padre, quien se entregaba totalmente al estudio, se interesó en documentar el fenómeno astronómico en mayor profundidad, a raíz de leer un panfleto publicado por Josep Comas i Solà, entonces director del Observatorio Astronómico Fabra de Barcelona, en el que se animaba a la colaboración de todos para estudiar el eclipse. Transcribiremos, por su importancia, tal y como Ramón Roigé hijo, nos aporta dicha información:

“No queriendo mi padre dejar pasar inadvertido el fenómeno sin que fuese objeto de las pertinentes <<observaciones>> que recomendaba el Director del Observatorio Astronómico Fabra de Barcelona, que en el folletón - opúscol publicado el 1 de julio del año 1905, decía:

<<He creído que la publicación de un folleto corto, en que con forma clara y condensada diera noticia de los eclipses, en general, especialmente sobre el del 30 de agosto de 1905, puede prestar verdaderos servicios al público...recibiré, en fin, con sumo gusto cuantas observaciones efectúen mis lectores sobre el próximo eclipse y que juzguen de interés al objeto de reunirlos y discutirlos en un estudio que me propongo llevar a cabo después del eclipse>>.”¹²⁰

*Estas indicaciones del sabio científico, Josep Comas i Solà¹²¹ fueron valoradas por mi padre y recalzada en un concurso abierto para la Academia de la Juventud Católica de Barcelona, radicada en la calle de la Porta-Ferrissa, 13, pral., sintió en su interior un vivo interés por llevar a cabo las <<observaciones>> del fenómeno, y así fue que preparó todo lo necesario para la <<observación>>¹²² más completa posible del impresionante fenómeno atmosférico e informar de los resultados a la citada Academia”.*¹²³

Seguidamente, nos comenta cómo se llevó a cabo dicha observación: “*mi padre había improvisado una <<cámara oscura>> colocada en el terrado de nuestra casa a 17 metros sobre el nivel del mar, por tal de dibujar cada 10 minutos la imagen del sol. El que fuese estimadísimo Vicario de nuestra Parroquia, Dr. Josep Rull, se cuidó de preparar los termómetros y barómetros; un termómetro con bola fumada en dirección a la estrella Polar, otro, con bola fumada, en la sombra y otro, con bola brillante, de cara al sol; fue colocado,*

¹²⁰ Citado por Ramón Roigé i Calzada en su artículo. Esta información es fundamental, ya que si en nuestro farmacéutico causó tal motivación para organizar todo un estudio del eclipse, es posible que Chomón también llegara a leer este panfleto, puesto que estaba en Barcelona, e incluso podría haber enviado al Observatorio una copia de las imágenes de su película. Por otro lado se sabe que Comas i Solà mantenía contactos con la clase científica de astronomía europea, y en concreto era amigo del famoso astrónomo Camille Flammarion, quien por cierto, también se trasladó a España para observar el eclipse.

¹²¹ Josep Comas i Solà dirigió el Observatorio Astronómico Fabra desde 1904 hasta su muerte en 1937, fundó y presidió desde 1911 la Asociación Astronómica de España y América. Instaló un observatorio en su casa, a la que llamó “Villa Urania”, situada en la calle Saragossa 29 de Barcelona. Aquí viviría y llevaría a cabo sus investigaciones que reportarían importantes descubrimientos. A menudo solía invitar a importantes miembros de la comunidad astronómica europea a visitar su observatorio. Se puede consultar mas información en la web del Grup d’Estudis Astronòmics en la direcció:
<http://www.astrogea.org/ipa/galeria/villaurania/index.html>

¹²² El día 18 de agosto, el farmacéutico Ramón Roigé y su otro hijo Emili, ya habían obtenido 10 placas fotométricas entre las 12h y las 13h 30’ para formar la escala fotométrica de comparación. Según se informa en la publicación “*crónica del Eclipse*”, revista “*L’Art del Pagés*”, octubre de 1905.

¹²³ Del artículo de Ramón Roigé i Calzada “*El meu pare Ramón Roigé i Badia*”, en la revista “*Delta*” nº 65, de enero del 1984.

también, el barómetro de Bourdon. El maestro de la población, tan querido, Joan Cirera, quedó encargado de observar el aspecto del sol y dirección de vientos. Mi hermano Emili con el <<chasis>>, preparado para recibir la acción de la luz y obtener placas fotométricas cada 20 minutos. Otras familias estaban, también, en el terrado para presenciar el eclipse. Yo, rallaba los 10 años y todo lo recuerdo perfectamente” (Roigé i Calzada, a. c.).

En Octubre de 1905, Emili Roigé, el otro hijo del farmacéutico que había participado en la experiencia, publicó los resultados obtenidos del eclipse, en la revista local “L’Art del Pagés” en el artículo “Crónica del Eclipse”. En dicha publicación aparecen detallados todos los datos técnicos del eclipse tal y como se registró desde El Prat, iniciándose este a las 11h 59’ y dándolo por finalizado a las 14h 35’. A continuación, trasladaremos únicamente de esta crónica, el fragmento donde se describe el eclipse a nivel perceptivo, por su enorme belleza:

*“A las 11’58 mi padre mira al Sol, con el vidrio oscuro; nada; pasa un minuto, ve una dentellada en el disco solar...¡ya ha comenzado el eclipse! Exclama, y todos con el correspondiente vidrio contemplan el atrevimiento de la Luna pasando por delante del Sol. La luz aun no empalidece; son las 12’50... la temperatura baja y se deja sentir un aire fresco. El horizonte toma un color azul triste... el verde de las montañas es de una tinta azulada. El viento pasa a ser brisa de mar; a la 1’20 ha cambiado el color, que es de tono violáceo; pasa pronto a amarillo verdoso y finalmente quedan todos los objetos iluminados por una claror amarilla, triste; el termómetro ha bajado a 9°; los pájaros bajan el vuelo para esconderse; cantan algunos gallos; una pareja de palomas fuera del palomar están espavoridas, acurrucadas, sin ánimos de volar; las hojas de algunos árboles se contraen; parece que la Naturaleza muere... son las 1’20...la Luna ha consumado su hecho... estamos en la plenitud del eclipse...al O del Sol aparece Venus. El espectáculo es grandioso, imponente...pasan unos minutos; la luz comienza a aclararse; sube el termómetro; todo renace a la vida; la vegetación vuelve a tomar el color verde característico y el cielo aparece de azul purísimo...son las 2 y de nuevo el Sol brilla con toda su pureza y resplandor”.*¹²⁴

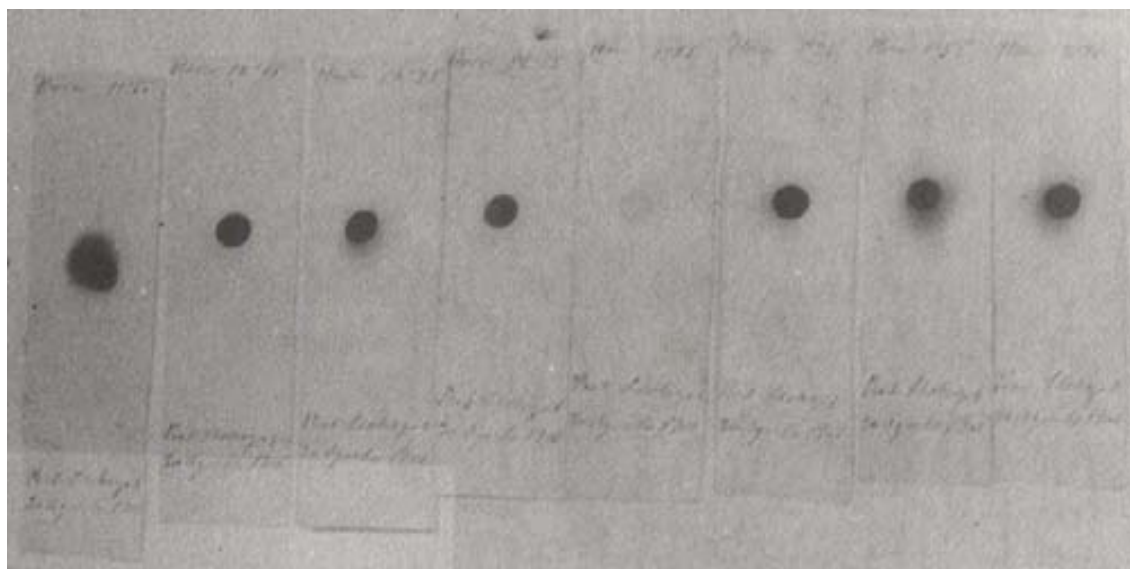
El señor Roigé envió a la Academia de la Juventud Católica de Barcelona un comunicado con el informe de los resultados obtenidos del eclipse¹²⁵ y las placas fotométricas. “Los dirigentes de la citada academia elogiaron la investigación llevada a cabo por el farmacéutico pratense con los siguientes términos: <<...la escala fotométrica es la mejor que he recibido hasta la fecha entre muchas...>>. << Son muy limpias y claras, dando una disminución de luz de 80 a 85 p. /100 en el máximo del eclipse >>”¹²⁶.

¹²⁴ Emili Roigé i Calzada, a. c., pág. 295.

¹²⁵ Al año siguiente, también se publicaron unas memorias del Observatorio del Ebro, referidas al eclipse: P. Ricardo Cirera, S.J. “Noticia del Observatorio y de algunas observaciones del Eclipse de 30 de Agosto de 1905”. Gustavo Gili, Barcelona, 1906. Es posible, a quien le pueda interesar, que en el Observatorio de Tortosa se tenga alguna información de la película de Chomón. Se supone que otros investigadores, quienes han centrado el asunto de su estudio directamente en Chomón, como Tharrats o Sanchez Vidal, entre otros, ya han debido rastrear esta u otras direcciones, y no debieron encontrar nada. De todos modos, puede que no mirasen en el Observatorio Astronómico Fabra de Barcelona, o en la Academia de la Juventud Católica de la ciudad, donde se invitaba a la recogida de datos aportados por los ciudadanos, ya que esta información se ha obtenido gracias a los artículos citados publicados en El Prat, y por lo que he comprobado, no se recogen en las anteriores investigaciones, puede que no tuviesen esta pista. Nos llevaría mucho tiempo indagar en este asunto, y existen muy pocas posibilidades de que aparezca la película, no obstante aquí dejamos constancia de ello y quien sabe, quizás dicha información en un futuro, pueda ser útil a algún otro investigador.

¹²⁶ Según se recoge en las cartas que desde la Academia emitieron al Sr. Roigé.

*Las citadas fonometrías fueron comparadas con las obtenidas en otros puntos de Cataluña: Barcelona, Montserrat, Berga, etc.”*¹²⁷



Estas son una reproducción de las ocho placas fotográficas que Emili Roigé, el hijo mayor de Ramón Roigé, obtuvo del eclipse de sol de 1905.¹²⁸

Volviendo nuevamente a Chomón, quizás nuestra reseña local, nos haya aportado algo más sobre cómo se vivió el fenómeno a nivel científico desde Barcelona. Ya que entidades como la Academia de Juventud Católica o el mismo Observatorio Astronómico Fabra de Barcelona promovieron a los ciudadanos barceloneses y de las poblaciones de alrededores, como es El Prat, a participar de la recogida de datos y observaciones en beneficio de la ciencia y la investigación. Quizás el panfleto anunciado anteriormente por Comas i Solà llegase hasta las manos de Chomón, es más, es posible que incluso enviase su película al Observatorio o a la Academia de Juventud Católica, del mismo modo que lo haría nuestro pratense farmacéutico. De cualquier modo, es lógico pensar que Chomón también se sentiría motivado y como tal, su respuesta fuese hacer todo lo posible por conseguir un registro fílmico del eclipse que sin duda, sería único. Si las placas fotométricas de El Prat enviadas a la citada Academia dieron elogios, en comparación con el resto de fotografías enviadas, que no daría la película de Segundo de Chomón a quienes llegasen a verla, si además no hubo nadie más que él que aprovechara el medio cinematográfico para tal fin, cómo no se iba a sentir Chomón orgulloso... Por este motivo, es lógico también que se haya dicho que Chomón, con su película “Eclipse de Sol”, sentara las bases del cine científico en España.¹²⁹

¹²⁷ Ferret J., a. c., 1984.

¹²⁸ No podemos leer los textos indicativos de cada placa, ni tampoco la imagen es nítida, pues tampoco lo es en la fuente original de donde se ha obtenido la reproducción, de la revista Delta (enero de 1984), en el artículo citado de Ramón Roigé i Calzada, pues los originales, aunque fueron devueltos de la academia, se acabaron perdiendo.

¹²⁹ Tal como comenta Sánchez Vidal (o. c., pág. 48) y como Tharrats recoge en la cita de Fernández Cuenca que incluye en la ficha de la película: “...un documental de carácter científico que inauguraba el género en nuestro país y que sólo él podía efectuar, aplicando el procedimiento del paso de manivela para sintetizar en pocos minutos un proceso natural mucho más lento” (Vidal, pág. 78).

Como adelantábamos al inicio de este apartado, es la primera vez, al menos en nuestro país, que el “Cosmos” es observado y registrado en el celuloide con objeto de llegar a su estudio y a un mayor conocimiento.

V. IV. La excitación del los astros: el eclipse subjetivo de Méliès

No obstante, años más tarde, el tema del eclipse volverá a ser retomado, ahora como fondo de ficción fantástica y satírica, por Méliès, quien utilizará la superposición de los astros, una Luna y un Sol con rostros, para simular nada más y nada menos que un coito orgásmico. La película lleva por nombre “El Eclipse” (1907), y aunque alejado del documento científico, sin duda se trata de un original testimonio dentro de los orígenes de la historia del cine, que recoge un ensayo destinado a un grupo de escolares en el intento de exponer unas nociones en “principio” científicas, pero que acaban derivando en otro tipo de relaciones amorosas entre los astros. Lo curioso es que visto desde nuestros tiempos, nos queda la duda sobre si los géneros de la Luna y el Sol, son el femenino y el masculino, o bien cualquiera de las otras dos posibles combinaciones entre parejas, a pesar de que ambos rostros son claramente de hombres. Algo que no debe sorprender, pues en este tiempo era muy común pintar las caras tanto de los actores como de las actrices, o bien que los hombres asumieran el papel de mujer, siendo así caracterizados.

El momento del “cortejo” como lo llama Méliès muy sutilmente, en realidad, pertenece a una de las tres vistas observadas por un astrónomo profesor a través del telescopio, cuando se propone dar una clase a sus alumnos sobre como se produce un eclipse, momentos antes, se sobreentiende, de que tenga lugar un eclipse de Sol. Tras su exposición en la pizarra, se disponen a visionar lo explicado por el telescopio. La primera vista que se observa será el propio “Cortejo entre la Luna y el Sol”; la segunda: “Las Estrellas Errantes”; y la tercera: “Un Baño inesperado”. El Cosmos es visto, al menos a los ojos del profesor astrónomo, como una odisea de encuentros y desencuentros afectivos entre los astros y las estrellas en un ambiente caldeado. Parece que allí arriba no se andan con miramientos en cuestiones de sexo, una luna con rostro de hombre incita a un sol con rostro indefinido, flirteos entre las mujeres estrellas o alguna que otra relación de a tres o más se proclama a la vista. El anciano astrónomo absorto por el cúmulo de las mujeres estrellas y tales ligerezas no contenidas, cae del balcón empotrándose boca abajo en un bidón de agua. Los alumnos le recogen y procuran secarle con una manta tras el remojón, y que le pase el soponcio...

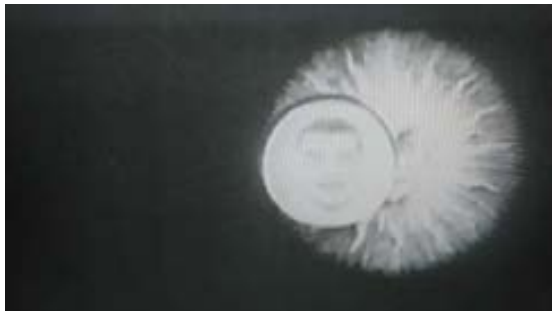
El profesor aleccionando a sus alumnos del eclipse en la pizarra. Seguidamente comprueban por el telescopio.



Visionan: **“El cortejo entre la Luna y el Sol”**



Los astros se aproximan hasta superponerse en el centro del encuadre.



La Luna sobre el sol se agitan con movimientos de giro cortos durante unos segundos hasta que cesan y se separan.



“Estrellas errantes”



Mujeres estrellas, mujeres sobre la Luna y otros astros como Júpiter coqueteando.



“Un baño inesperado”



El anciano astrónomo cae del balcón a un bidón.



Los alumnos acuden a socorrer al profesor.



Ahora nos damos cuenta de que la manta, utilizada en la superficie lunar por los tripulantes del “Viaje a la Luna” mientras dormían, pudiera tener alguna que otra connotación “excitante” a nivel subliminal relacionada con las mujeres estrellas que se les aparecen durante la noche. La manta en “El Eclipse” ha servido para secar al astrónomo de un chapuzón (causado por el descuido en una situación acalorada), algo que puede suceder no sólo si llueve, sino si se viesen obligados a enfriarse de cualquier altercado que les hiciera subir la temperatura del cuerpo. En “Viaje a la Luna”, la agitación de los astrónomos desatada en el observatorio durante la fase previa a la expedición, y el hecho de que aparezca una manta para taparse una vez llegan a la Luna, precisamente mientras las mujeres y los astros les visitan en sus sueños, podría tener que ver con el tipo de expectativas imaginadas para su viaje, quizás poder cortejar en la Luna (puede que bajo las mantas) con bellas y dispuestas selenitas.

Si Méliès hubiese realizado la película de “El Eclipse”, antes del 1902, hubiésemos creído que esta formaba parte de una fase previa e introductoria del “Viaje a la Luna”. El profesor habría tenido una excusa, tan absurda como otra cualquiera, para promover una “aventura espacial”, de la cual todos los astrónomos (de género masculino) desean ser partícipes, por lo que discuten y se pelean para ser escogidos (en lugar de entenderlo a la inversa, que las discusiones vinieran porque ninguno quisiera, por miedo, emprender el viaje). Nos podemos incluso hasta imaginar, las razones que se podrían dar a cada uno de ellos a la hora de seleccionar a los candidatos más idóneos o “necesitados”. De este modo el plan frustrado con el que se tropiezan bajo la superficie lunar, adquiere mucho más sentido y comicidad. Aunque “El Eclipse” se realizara años posteriores, es posible que la idea que aquí se desencadena, pudiera haber estado latente en el film, aunque no haya quedado reflejada. Incluso, podríamos hablar de que ha quedado intuida posteriormente y de forma indirecta en el film de “Una mujer en la Luna” de Fritz Lang donde la excusa cualquiera, en este caso, es el deseo del profesor de encontrar oro en el planeta, y justamente cuando lo encuentra, vemos esculpida en la roca dorada el rostro, se supone que de una mujer, al que se abraza en una alusión alegórica a su gran amor eterno, el mineral más codiciado, propiciándose una caída a un pozo lunar también por un descuido y encontrando la muerte.

En todo caso, las relaciones que aquí se han esbozado entre “El Eclipse” y el “Viaje a la Luna” de Méliès, forman parte de una interpretación alternativa a la que nuestro análisis nos ha conducido gracias a conexionar el elemento “manta”, y que pienso merecen la pena se tengan en consideración.

Podemos concluir, pues, que la imaginación fantástica más visionaria del Cosmos, por un lado, y la observación científica de este por el otro, se vieron representados en el primitivo celuloide. Ambas vías se habrían de unir, la fantástica y la científica, actuando como estímulo para ayudar al ser humano a traspasar, desde el umbral de la utopía, a la realidad de los viajes espaciales, y más en concreto, nos referimos al viaje del hombre a la Luna.