

# Sobre *remakes* ejemplares y charlotadas *avant la lettre* en el cine primitivo español

Antonia del Rey-Reguillo\*

En los escuetos argumentos manejados por el cine primitivo, la recurrencia a la comicidad fue muy frecuente. Tanto es así, que las películas del género cómico suman un buen porcentaje en el conjunto de la producción cinematográfica de los orígenes. Esa circunstancia resulta fácilmente explicable en razón del que iba a ser su público más genuino, correspondiente a un modelo de espectador sencillo, cuyo interés en acudir a las proyecciones derivaba de la capacidad de éstas para sorprenderlo y divertirlo a partes iguales. Y eso porque los gags y las situaciones comprometidas e hilarantes en las que las criaturas de la pantalla se veían enredadas constituían un aliciente con fuerte tirón popular, capaz de atraer a aquellos espectadores ingenuos y no demasiado exigentes. De ahí que, en sintonía con la actitud espectral, los artífices y creadores de la incipiente industria de las imágenes en movimiento manejaran el humor como un recurso infalible para garantizar el éxito de sus producciones.

Sin embargo, la gran aceptación obtenida por aquellas primitivas comedias no impidió que sufrieran el mismo negro destino que el resto de la producción coetánea y se vieran relegadas al olvido y al deterioro conforme iban surgiendo los nuevos títulos que propiciaban las mejoras tecnológicas habidas en la industria filmica<sup>1</sup>. Esta desintegración del patrimonio cinematográfico primitivo internacional fue extremadamente acusada por lo que se refiere al caso español, cuyo porcentaje de pérdida supera ampliamente el 90 por ciento del total de la producción. Circunstancia que convierte en más relevante el hecho de que, pese a los escasos títulos conservados, podamos contar entre ellos con varios ejemplos paradigmáticos del género cómico, que constituyen un acervo filmográfico en el que sobresalen por derecho propio los dos filmes objeto de análisis en este artículo. Se trata de *L'hereu de Ca'n Pruna* / *El heredero de Casa Pruna*, una película de 1904 realizada por Segundo de Chomón; y de *Benítez quiere ser torero*, título que, unos seis años después, engrosaba la nómina de las filmaciones realizadas por Ángel García Cardona para la valenciana Casa Cuesta. Desde su particular puesta en escena, ambas películas constituyen dos ejemplos notables de un



*L'hereu de Ca'n Pruna* / *El heredero de Casa Pruna* (Segundo de Chomón, 1904)

modelo de comedia primitiva que se popularizó en torno a 1904. Me refiero al de los 'filmes de persecución', así llamados por constituir ésta el cénit humorístico de las peripecias de la trama<sup>2</sup>.

Pese a todo, ni la existencia de ese rasgo común entre los dos filmes, ni su adscripción al género cómico impiden que haya entre ellos amplias diferencias formales y argumentales que evidencian con rotundidad cómo la rápida evolución de los modos de representación habidos en el cine español primitivo estuvo en sintonía con la del resto de la cinematografía internacional. Y es que, en aquellos años de práctica filmica en ciernes, los hallazgos discursivos y argumentales fueron una constante y se difundieron entre los cineastas a la misma velocidad con la que viajaban los inquietos trotamundos que vivían de explotar el prometedor negocio de la venta y exhibición de películas, contribuyendo de paso a la configuración de un lenguaje cinematográfico universal, cuyos modos de representación circularon sin obstáculos, y en intercambio constante entre las diferentes cinematografías, durante más de una década. Esta circunstancia explicaría la deuda argumental de la película de Chomón, cuya trama entronca con la de otros filmes extranjeros inmediatamente anteriores. Por el contrario, la cinta de Ángel García Cardona se sustenta en un relato mucho más complejo e impregnado de resonancias culturales autóctonas a las que se apunta directamente desde su título.

<sup>2</sup> El papel clave que las películas de persecución han representado en la evolución de la forma y la narratividad filmicas ha sido destacado repetidamente por los especialistas. Si para Noël Burch representaron el primer paso para lograr la ubicuidad espacial que representa el cine clásico, André Gaudreault destacó la apelación al fuera de campo que ellas ejercitaban, mientras que Tom Gunning, por su parte, las cataloga como un género específico dentro del cine primitivo, cuyo rasgo distintivo estaría en su capacidad para naturalizar la disrupción del corte entre planos merced a la continuidad propiciada por la trama. Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1987), p. 157 y ss.; Gaudreault, A.: "1904-1905: Movies and Chasing the Missing Link(s)", en Gaudreault, A. (Ed.), *American Cinema, 1890-1909. Themes and Variations* (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2008).

\* **ANTONIA DEL REY REGUILLO** es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Sus líneas de investigación se centran en los modos de representación del cine español mudo y clásico y en la imagen de España que ambos configuran. Ha publicado artículos en las revistas *Archivos de la Filmoteca* y *Secuencias* y en diversos textos colectivos. Entre sus libros destacan *El cine español de los años veinte, una identidad negada* (1998), Orson Welles. *Ciudadano Kane. Análisis crítico* (2002) y *Los borrosos años diez. Crónica de un cine ignorado* (2005). Es directora del grupo de investigación CITur cuyos trabajos están recogidos en el libro *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de Seducción*, del que es editora. Actualmente está redactando *Travelin de avance. De cómo el cine español aprendió a narrar*, de próxima publicación.

<sup>1</sup> Las dificultades de todo tipo a las que se enfrentaron las películas primitivas para mantener su integridad llevan a Paolo Cherchi Usai a hablar de «milagro» para explicar que algunas hayan logrado llegar hasta nosotros. Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema, an Introduction* (Londres, BFI, 2000), p. 44.

## Cazando novios a la carrera

La trama de *El heredero de Casa Pruna* gira en torno a la persecución que sufre un joven heredero por parte de un numeroso grupo de mujeres, atraídas por el anuncio que él ha hecho público manifestando su deseo de encontrar esposa. Ese es el escueto trazado argumental sobre el que se sustenta la película, que ha llegado hasta nosotros incompleta. En realidad, al elegir tal asunto, Segundo de Chomón estaba explotando un tópico dramático de gran éxito en el cine del momento, pues la anécdota de las mujeres casaderas movilizadas —y nunca mejor dicho— en busca de un marido con posibles había surgido unos meses antes con el filme *Personal* (Wallace McCutcheon, 1904), producido por la norteamericana Biograph. Su gran éxito propició una estela de nuevas versiones, como la titulada *How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald 'Personal' Column* dirigida por Edwin S. Porter para la Edison, que en la práctica resultó ser un calco de la original. Posteriormente, la marca de Sigmund Lubin auspició *Meet Me at the Fountain*, que sí contó con elementos narrativos propios<sup>3</sup>. Las tres películas están fechadas en 1904, un año a finales del cual el director trololense filmó la suya. Puesto que sabemos que la cinta de Porter había llegado a las pantallas españolas en octubre, y dado el gran parecido que la película de Chomón mantiene con ella, todo parece indicar que el aragonés debió conocerla y la tomó como inspiración para realizar *El heredero de Casa Pruna*, cuyo estreno se produjo en diciembre de 1904<sup>4</sup>.

Tal y como hoy lo conocemos, el filme se haya articulado en quince planos que suman un total de seis minutos y cuarenta y ocho segundos, lo que significa que algunos de esos segmentos son excepcionalmente largos en relación con lo que era habitual en el cine de la época. La organización narrativa de la trama gira en torno a la peripecia de



*Dix femmes pour un mari* (Diez mujeres para un marido, Georges Hatot y Lucien Nonguet, 1907)

<sup>3</sup> Las tres películas fueron exhibidas en las XXVII Jornadas del Cine Mudo de Pordenone (Italia), celebradas en octubre de 2008. Sobre las relaciones de todo orden habidas entre ellas, véase Gaudreault, A.: "1904-1905: Movies and Chasing the Missing Link(s)", en Gaudreault, A. (Ed.), *American Cinema, 1890-1909. Themes and Variations* (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2008).

<sup>4</sup> Agradezco a Rosa Cardona, del Arxiu de la Filmoteca de Catalunya, los datos que me ha facilitado sobre la película. Bajo su coordinación se llevó a cabo la restauración del filme en el año 2002, realizada en la madrileña ECAM por Juan Mariné y Conxa Figueras, a partir de una copia en nitrato conservada en el Museu del Cinema de Girona.

la persecución, cuyo desarrollo ocupa dos tercios del metraje, concretamente, los últimos diez planos de la cinta. Mientras tanto, los cinco primeros segmentos funcionan a modo de planteamiento de la situación y, además de presentar a los personajes, introducen datos suficientes como para que el público espectador pueda prever el desarrollo de los acontecimientos y disfrutar comprobando que sus inferencias son corroboradas por la ficción.

El primer plano de la película nos da cuenta de cómo un joven payés acude a la 'oficina' de un memorialista para encargarle la redacción de un cartel que posteriormente colgará en la fachada a la vista de todos [Fig. 1]. Su extravagante actitud y sus 'guiños' a la cámara advierten de inmediato sobre la clave genérica a la que se adscribe el filme. Acto seguido, con un oportuno inserto se desvela el contenido del cartel, redactado en los siguientes términos: «El heredero de Casa Pruna desea casarse. Le encontraréis en la Masía de CHICHA-CHIC de Horta. Llevará en el ojal un ramo de laurel» [Fig. 2]. La sabia utilización de este mecanismo discursivo le otorga una gran relevancia funcional dentro de la ficción argumental, pues además de identificar al protagonista de la historia, describiendo su condición de hombre rico y casadero, define implícitamente su carácter ingenuo y estrambótico al vincularlo con una masía de nombre intencionadamente chusco. En cualquier caso, el inserto viene demandado desde la propia dinámica narrativa, por la necesidad de satisfacer la curiosidad espectacular acerca de un anuncio llamado a ser la causa directa del conflicto posterior. Porque es su texto el que despierta el interés femenino y propicia la frenética persecución que los tres planos siguientes irán prefigurando de modo gradual. Mientras en uno de ellos diversos grupos de mujeres pululan en torno al cartel con gran expectación [Fig. 3], por montaje alternado, otro muestra la llegada del heredero a la puerta de su masía, donde se coloca en la solapa una aparatosa rama de laurel a la espera de las candidatas. Merced a un raccord en el eje, su acción es subrayada gracias a un plano medio que, junto al inserto ya mencionado, constituye la excepción en una película planificada en consonancia con los modos al uso, que conferían a las escalas largas un protagonismo casi absoluto.

Con este recurso el realizador aragonés logra inscribir en el momento preciso del continuum narrativo un plano emblemático<sup>5</sup>, cuyo valor funcional, en una primera instan-

<sup>5</sup> Como rasgo expresivo característico del cine primitivo, la ubicación del plano emblemático en el continuum de la película solía ser variable, aunque su gran efectividad para captar la mirada espectacular llevaba a los realizadores a confiarle los momentos narrativos de especial impacto.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

cia, no es otro que el de subrayar al detalle la cómica figura del protagonista [Fig. 4]. Y es que, con su vistosa indumentaria, sus espesas cejas y exagerados labios marcadamente perfilados, el personaje en cuestión adquiere un innegable aspecto de *clown*. De esa guisa, e instalado en la pregnante cercanía del primer plano que lo enmarca, el histriónico heredero sonríe cómplice a la cámara como asumiendo su estatuto de payaso. Su actitud, además de demandar la risa de los que están frente a la pantalla, facilita una mínima identificación espectral con la que potenciar a partes iguales la tensión emocional e hilaridad a las que dará pie el conflicto en ciernes. Y es en ese momento cuando un punto de giro argumental dispara el relato hacia su final. Pues el protagonista, sufriendo las consecuencias de su imprudente decisión, se ve desbordado por las numerosas candidatas a futuras esposas que se lo disputan [Fig. 5]. Incapaz de frenar el ímpetu de esas mujeres, el heredero de casa Pruna huye de ellas a todo correr en un vano intento por alejarlas, pues las jóvenes se lanzan de inmediato en su persecución, iniciándose así la larga carrera, clímax del relato, cuyo pormenorizado desarrollo ocupa los dos últimos tercios de la película.

Durante diez planos, correspondientes a otros tantos espacios naturales de campo abierto, el filme desarrolla esa peripecia central, punteada por pequeños incidentes, como el rifirrafe que el fugitivo entabla con un ciclista que le sale al paso para apropiarse de su bicicleta y la caída de una perseguidora rezagada. Avatares, en suma, de obvia ingenuidad que fluyen desde las imágenes en toda su espléndida candidez. Segundo de Chomón al registrar las vicisitudes de esa larga carrera campo a través —que ocupa 4 minutos y 33 segundos del tiempo filmico total— pone especial interés en enfatizar la tozudez y el empeño de las perseguidoras para alcanzar al ansiado sujeto de sus deseos. Y es que no hay obstáculos infranqueables para las tenaces mujeres, capaces de superar con determinación cualquier traba que encuentran a su paso, ya sean tapias, terraplenes o pendientes [Fig. 6]. Nada las detiene. Si se caen, se levantan y avanzan incontenibles todas a una, trepando por los muros o deslizándose por las laderas que ellas convierten en improvisados toboganes. Filmadas en espacios naturales, la fuerza cómica que poseen estas imágenes es enorme. Sin trucos de montaje ni movimientos de cámara, los sucesivos planos generales captan al grupo

de féminas, que se mueve como un solo organismo imparable y amenazador del cual el heredero es incapaz de zafarse [Fig. 7]. Desde esa dinámica, el personaje colectivo que forman las mujeres termina por adueñarse del espacio y tiempo dramáticos, asumiendo un protagonismo que deriva de su transformación en sujeto cómico, cuyo atractivo llega a desplazar al protagonista como agente principal de hilaridad.

En este sentido, es palpable la complicidad que la película establece con su público, al manejar admirablemente un tópico dramático tan enraizado en la cultura popular como el de las jóvenes casaderas a la caza de marido rico. Por un lado, es evidente que la comicidad deriva de la propia asimetría numérica habida entre las dos partes enfrentadas. Pero no es menos cierto que la determinación arrolladora de las mujeres, a las que ni sus borceguíes de tacón ni la engorrosa largura de sus enaguas y faldas impiden correr al límite de su aliento, debió regocijar al público coetáneo, capaz de calibrar en todos sus matices la carga humorística implícita en las vicisitudes de esas jóvenes inopinadamente devenidas atletas de cross. Con tan sencillos elementos dramáticos y de puesta en escena —basados en la caracterización de la vestimenta y el maquillaje hipertrofiado del personaje principal, además de en el uso exclusivo de escenarios naturales— funciona el relato a la perfección. Por eso mismo se puede afirmar que *El heredero de Casa Pruna* es, no sólo el primer ejemplo de película de persecución del que tenemos noticia en el cine español, sino también un filme preciso y bien construido, al que ni siquiera ensombrece el hecho de su abrupto final<sup>6</sup>, a falta del desenlace. Evidentemente, ese buen hacer de Segundo de Chomón está prefigurando el papel relevante que él mismo acabaría desempeñando en la cinematografía internacional tan sólo unos años más tarde.

### El humor cinematográfico amplía sus registros

El paso de los años no hizo sino consolidar el género cómico en las preferencias de los espectadores cinematográficos, a lo que contribuyó de manera definitiva el surgimiento de una serie de figuras humorísticas modeladas por actores provenientes de la escena, que encontraron en el cine un medio idóneo para desarrollar las posibilidades de su vis cómica. De ellos, en la España del momento el francés André Deed era sin duda el más popular<sup>7</sup>. Vinculado a la firma Pathé desde 1906, él fue probablemente el primer astro cómico del cine, estatuto que alcanzó con sus grotescas bufonadas y sus torpes acrobacias, que allá por donde iba causaban estropicios constantes y lo trasformaban, por lo mismo, en el blanco de todos los golpes. Y es que Deed desarrollaba una comicidad esencialmente física cuya culminación narrativa solía ser la secuencia final de persecución

<sup>6</sup> Del último plano de la película, en apariencia, incompleto, se conservan sólo 8 segundos que muestran cómo el protagonista se acerca a una fuente, seguido por sus perseguidoras [Fig. 8]. Y ahí termina el metraje, cortando el relato abruptamente. Sin embargo, dado que los filmes en los que parece inspirarse finalizan cuando una de las mujeres no duda en lanzarse al agua en su deseo de llegar hasta el heredero y éste, premiando su arrojo, la elige como esposa, todo hace pensar que la película española debió concluir del mismo modo, en una escena similar desarrollada en esa fuente.

<sup>7</sup> Del entusiasmo con el que se vivían las proyecciones de sus películas en España ha quedado constancia también en la literatura. Sin ir más lejos, Arturo Barea da cuenta de él en las primeras páginas de *La forja de un rebelde* (1941-1946, versión inglesa), cuando, por boca del personaje protagonista, rememora las sesiones cinematográficas de su infancia en la barraca de madera y lona que era por entonces el madrileño cine del Callao.



Fig. 7



Fig. 8



André Deed (1884-1938)

que, al uso de los tiempos, cerraba sus películas<sup>8</sup>.

El humor de Deed se ajustaba como un guante a las expectativas de un público no demasiado exigente, capaz de regocijarse con unas estrategias de comicidad más bien simples, cuya elemental mecánica bebía de las pantomimas del *music hall*. No obstante, su fama pronto sería suplantada por el genio de Max Linder, de registro humorístico más sutil y sustentado igualmente en la creación de situaciones comprometidas que, sin embargo, no le impedían mantener la compostura y suscitar así la hilaridad de los espectadores. Pero en 1910 ni su obra ni su fama habían cuajado lo suficiente en la industria cinematográfica como para desplazar a Deed —es decir, a Toribio— en el margen de interés del público español<sup>9</sup>. Todavía faltaban algunos años para que, con Linder primero y sus homólogos americanos después, se iniciara la época dorada del cine cómico, desarrollada con brillantez en la segunda y tercera décadas del siglo XX.

Es en ese primitivo contexto de comicidad aún rudimentaria donde hay que inscribir la película *Benítez quiere ser torero*, cuya fecha de realización se ha establecido en torno al año 1910. Su productora, la firma valenciana Cuesta, contaba con cinco años de experiencia en la actividad cinematográfica y tenía en su haber un título tan relevante como *El ciego de la aldea*, filmado en 1906 por Ángel García Cardona y considerado un hito en el conjunto de la producción española del período en razón del buen dominio de los modos de representación filmicos del que hace gala. Si ese nivel de realización era excepcional o no en el cine español del momento, hoy por hoy no parece posible determinarlo con certeza, dada la escasez de filmes del período que se han conservado<sup>10</sup>. En cualquier caso, cuando cuatro años después la firma Cuesta emprendió la producción de *Benítez quiere ser torero* retomaba un asunto que le era

<sup>8</sup> El personaje compuesto por André Deed, llamado Boireau en las versiones francesas originales, fue conocido en España como Toribio. Y su consolidación profesional como comediante se produjo en Italia, con la productora Cines. Bajo ese sello, desde 1909, dio vida al personaje de Cretinetti en una larga serie de películas.

<sup>9</sup> Según Javier Luengos, aunque el actor de variedades Max Linder se incorporó ya en 1905 al elenco de comediantes de la firma Pathé, hasta finales de 1909 o principios de 1910 no consiguió firmar su primer guión y configurar los rasgos característicos de su personaje. Javier Luengos, *Sin palabras. Cine cómico mudo* (Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1996), pp. 7-8.

<sup>10</sup> Como es bien sabido, el hecho de que más del noventa por ciento de la producción de aquellos años haya desaparecido coloca a los historiadores en una situación difícil, porque limita drásticamente sus posibilidades de investigación y estudio del período, al no contar con un corpus lo suficientemente representativo como para poder establecer unas valoraciones sólidamente fundamentadas y, por lo tanto, fiables.

familiar. Me estoy refiriendo al tema del torero, asumido en este caso como elemento de comicidad en torno al cual gira la pequeña ficción que el filme desarrolla. En este caso, la productora recurre a un cambio de registro genérico tratando como ficción paródica lo que hasta entonces había desarrollado en forma de documental. Por lo que hoy sabemos, los temas taurinos engrosaron la filmografía de la Casa Cuesta desde el principio de sus actividades. Concretamente, de los seis documentales que produjo en su primer año de vida, dos estuvieron dedicados a la fiesta nacional, *Feria 1905. Bombita y Gallo* y *Corrida de feria del gran Fuentes*. Meses después, sin embargo, las películas de ficción pasaron a primer término en el campo de intereses de la empresa y el tema taurino volvió a retomarse en clave de ficción cómica con *Benítez quiere ser torero*, aunque para entonces habían pasado casi cinco años<sup>11</sup>.

En realidad, la atracción por los temas taurinos fue consustancial al quehacer cinematográfico primitivo, porque desde los orígenes del celuloide los camarógrafos los habían tenido en su punto de mira. Los franceses en concreto, con Alexandre Promio a la cabeza, descubrieron pronto el atractivo visual que emanaba de los lances de la tauromaquia celebrados en los ruedos españoles y se aprestaron a filmar numerosas corridas en Madrid y otras ciudades que engrosaban una nutrida sección de los catálogos Lumière<sup>12</sup>. En concreto, Promio puso por primera vez el tema sobre la pantalla con *Madrid. Arrivée des toreros*, donde sólo aparecen exteriores de la plaza de toros y la llegada a ella de los toreros. Posteriormente, con *Espagne. Courses des taureaux* (1897) registró escenas filmadas en el interior de la plaza de Barcelona. Más adelante, otros operadores de la firma se encargarían de documentar con detalle todo el proceso y ritual de las corridas en películas que, sin sobrepasar los diecisiete metros, daban para un minuto escaso de proyección. Minuciosamente registradas en el sexto catálogo Lumière de 1898, exhiben unos títulos que parecen extraídos de los epígrafes de un tratado de tauromaquia y hablan por sí solos de la concienzuda tarea de los camarógrafos: *Traslado de los cajones con los toros*, *Escuela de tauromaquia*, *Encierro*, *Salida de la cuadrilla*, *Picadores*, *Pases de capa*, *Banderilleros (I y II)*, *Estocada*, *Muerte del toro*, *Arrastre de un caballo y de un toro* y *La salida*. Todo ello corrobora el enorme interés que la fiesta taurina tuvo para quien fue en esos años la primera empresa cinematográfica mundial, hasta alcanzar un amplio porcentaje del conjunto de sus filmaciones sobre temas españoles<sup>13</sup>.



*Benítez quiere ser torero* (Ángel García Cardona, 1910)

<sup>11</sup> Si nos atenemos a los datos conocidos, la firma no habría retomado la producción de documentales taurinos hasta 1912. No obstante, aunque de momento no se tenga constancia de otros títulos, es razonable pensar que la producción de Cuesta debió ser más amplia que la que hasta ahora se ha establecido. El inventario filmográfico más reciente de Films Cuesta se debe a Nacho Lahoz, *Agenda 2005* (Valencia, IVAC-La Filmoteca, 2004).

<sup>12</sup> Carlos Fernández Cuenca, basa estas afirmaciones en los datos del catálogo Lumière de 1903, que recoge toda la producción de la marca francesa desde 1895. Carlos Fernández Cuenca, *Toros y toreros en la pantalla* (San Sebastián, XI Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1963), pp. 7-8.

<sup>13</sup> Muriel Feiner señala que, de las treinta y siete películas sobre España contenidas en el catálogo sexto de los Lumière, doce estaban dedicados al tema taurino. Muriel Feiner, *¡Torero! Los toros en el cine* (Madrid, Alianza, 2004), pp. 17-20.



La difusión planetaria de aquellas películas confirió al arte taurino una universalidad desconocida hasta entonces, al ser puesto al alcance de todo tipo de espectadores, incluidos los españoles, que revivían con ello el disfrute y las emociones que estaban habituados a experimentar en directo. Y lo que es más importante, la práctica de la lidia, con el componente humano y el ritual que le son propios, empezó así a funcionar como un tópico cultural de primer orden que, junto a varios otros, iría configurando desde las pantallas la idea de España y lo español en el imaginario colectivo internacional. Naturalmente, en España, cuna de la Fiesta y lugar donde la afición a los toros resultaba ser una de las distracciones populares por antonomasia, no tardaron en surgir camarógrafos autóctonos que supieron aprovechar la valiosa materia prima de las fiestas taurinas capturando en sus imágenes los eventos tauromáquicos dignos de mención. Y el primero de ellos fue Antonio Cuesta, que encontró en las celebraciones taurinas de la capital valenciana un filón idóneo para filmar documentales de interés. Pronto lo imitarían algunas productoras, como la zaragozana Vilagrassa y Compañía, y operadores destacados como José Gaspar y Fructuoso Gelabert entre otros<sup>14</sup>. Pese a todo, sería la casa valenciana la que acabaría centrando la mayor parte de su actividad en el rodaje de las corridas relevantes a las que pudo tener acceso. Sobre todo, al final de su trayectoria, es decir, ya entrada la segunda década del siglo veinte.

### Quando el drama taurino se travistió de farsa

En 1910 Films Cuesta realizó su aproximación más peculiar al tema taurino, al producir *Benítez quiere ser torero* como una suerte de farsa construida en torno a las peripecias que sufre el personaje que da su nombre al título. Éste no es sino un fantoche que vive dominado por su afición al torero y no pierde la ocasión de practicarlo ante todo aquello que se le pone por delante. Sin embargo, cuando las circunstancias le obligan a enfrentarse a lo que él cree ser un toro real, su cobardía lo impulsa a salir corriendo y a encaramarse *in extremis* en lo alto de una reja para ponerse a salvo, suscitando con su actitud la hilaridad y la burla de todos aquellos que le persiguen. En sus escasos cinco minutos de duración —exactamente 4 minutos y 40 segundos—, el filme desarrolla un microrrelato articulado en ocho planos y capaz de englobar situaciones diversas, ordenadas según una estrategia narrativa que se ajusta a la cadena causal y cuyo flujo respeta la distribución clásica de planteamiento, nudo y desenlace. Dentro de él, el personaje de Benítez queda dibujado en el marco de sus coordenadas familiares y sociales. Dos ámbitos en los que sólo sabe desenvolverse creando dificultades a unos y otros y provocando reacciones de rechazo, burla y castigo. Absorbido como está por su pasión torera, el protagonista zascandilea de acá para allá con la muleta y el estoque en acción, provocando por doquier situaciones más o menos engorrosas. Si como cabeza de familia parece ignorar las pautas de la vida hogareña, y no atiende a ninguna razón que no sea su particular divertimento, como integrante de su grupo de amigos actúa a modo de marioneta provocadora de la que todos hacen mofa [Fig. 9]. Ante los extraños, Benítez es siempre un incordio con el que tropiezan y por causa de quien los bienes que transportan acaban malográndose estampados en el suelo. A tanto desaguisado pone fin la broma a la que, a modo de escarmiento, los amigos someten al pobre mequetrefe cuando, con un toro simulado, le dan el susto de su vida, obligándolo a huir en una persecución final a la que tampoco se sustraen los guardias, que acaban deteniéndole por alterar el orden público. Una vez en la comisaría, el inquieto zascandil es castigado con unos buenos azotes que le propina su

<sup>14</sup> Carlos Fernández Cuenca, *Toros y toreros en la pantalla* (San Sebastián, XI Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1963), p. 14.

propia mujer. De resultas, no le queda más remedio que cortarse la coleta [Fig. 10]<sup>15</sup>.

El orden narrativo del filme está organizado en torno a un esquema de peripecias sucesivas desarrolladas en diferentes escenarios interiores y exteriores a través de los que transita el personaje en su constante ir y venir. Cada una de dichas peripecias suele desarrollarse en el marco de un plano, que funciona por sí mismo como una minisecuencia dotada de cierta autonomía, aunque ello no obsta para que el relato en su conjunto mantenga la necesaria progresión y el flujo de la causalidad funcione con coherencia. En este sentido, la distribución de las sucesivas peripecias a lo largo de los ocho planos de la película permite observar una exposición de la situación en los dos primeros, que muestran al personaje en su medio familiar y social; un desarrollo del conflicto en los cuatro planos siguientes, durante los cuales la situación se complica para el protagonista hasta alcanzar el cenit dramático con la persecución de la que es objeto; y, por último, el correspondiente desenlace en los dos últimos planos, con la supuesta renuncia del personaje a su estrafalaria conducta. El flujo de la continuidad entre estas minisecuencias queda establecido por los desplazamientos del protagonista, que abandona cada plano una vez vivida su particular peripecia, remitiendo con su marcha tanto al espacio exterior como al sucesivo escenario de sus enredos y creando un vínculo de continuidad espacio-temporal que, aunque rudimentario —los *raccords* de dirección no siempre están resueltos correctamente—, sitúa el relato en un estadio donde la autarquía característica del plano primitivo ha quedado claramente superada.

Sobre este desarrollo argumental, las bases de la comicidad se ciñen a las dos situaciones clásicas ya establecidas en el cine cómico de los orígenes. Ellas son la infracción y el castigo, que se muestran siempre articulados mediante una relación de causa-efecto<sup>16</sup>. En el caso de *Benítez quiere ser torero*, desde el primero de sus ocho planos, el relato deja constancia de la actitud disruptiva del protagonista, quien es incapaz de integrarse en el orden doméstico y mantener la compostura en torno al almuerzo familiar. Absorbido como está por su taurofilia, desoye las advertencias de las dos mujeres con las que convive, su esposa y la doncella, y, como un niño más, juega sin tregua con su hijo en un frenesí lúdico que lo lleva a convertir la servilleta en muleta y los cubiertos en banderillas, hasta que agota y desquicia a su mujer, que cae desfallecida bajo los efectos de un soponcio [Fig. 11]. En este sentido, la infracción de Benítez tiene que ver con su actitud inconscientemente infantiloides y ajena a las pautas que ordenan el mundo de los adultos. El personaje parece no sentirse parte de ellos, enajenado como está por la incontinencia de su afición, y busca

<sup>15</sup> De forma semejante a *El beredero de Casa Pruna*, la comedia de Cuesta cuenta con su correspondiente plano emblemático. En este caso, su función dramática consiste en abrochar humorísticamente al relato con la imagen de un desconsolado Benítez despidiéndose de su coleta.

<sup>16</sup> Monica Dall'Asta, "Los primeros modelos temáticos del cine", en Talens, J. y Zunzunegui, S. (Coords.), *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine* (Madrid, Cátedra, 1998), pp. 241-285.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

a sus cómplices entre los mozalbetes, que lo respaldan secundando sus piruetas. Sin embargo, con su movimiento constante, consecuencia del frenesí juguetón que lo domina, Benítez siempre acaba provocando desaguisados allí por donde va.

Esa insistencia en el uso del cuerpo cinético del personaje, convertido en instrumento casi mecánico e irreductible a la quietud, es un recurso humorístico elemental que hermana a Benítez con los cómicos precedentes, cuyas infracciones, siempre basadas en algún tipo de confrontación física, solían traducirse en destrozos y desórdenes diversos, con el enfado natural de quienes los sufrían, que emprendían la inmediata persecución del culpable. Al respecto, parece lógico suponer que André Deed y su encarnación de Toribio fueron probablemente el modelo más inmediato e influyente para inspirar el personaje de Benítez. De hecho, el comportamiento de éste en el relato sigue un proceso similar al del cómico francés. A semejanza de lo sucedido con él, los incontrolados y torpes movimientos del taurófilo y su constante agitar la muleta derivan en la inevitable colisión que precipitará al suelo la carga que transportan quienes se cruzan en su camino, ya sea ésta una tarta cuidadosamente adornada [Fig. 12] o una canasta rebosante de naranjas. De resultas, en fracciones de segundo, todos los sujetos y objetos a la vista quedan amontonados en un barullo de cuerpos y objetos que presagia tímidamente las frenéticas escenas de choques, caídas, derribos y tartazos de las futuras *Keystone comedies* que pocos años después surgirán impulsadas por Mack Sennett y su *troupe* [Fig. 13].

En esta dinámica, la persecución que provoca la torpe conducta del protagonista actúa como colofón humorístico desde el que se precipitará el inmediato desenlace. Una persecución que se fragua en forma de la broma pesada que se va a tramar contra el protagonista, como burla y aleccionador escarmiento ante su bravuconería. Porque las bravatas e incordios de Benítez parecen haber cansado a todos sus conocidos, que acuerdan la pequeña venganza tal vez para curarlo, de una vez por todas, de su estrambótica obsesión. El castigo consiste en simular un toro de tela y cartón piedra que conducirán entre varios de ellos para embestir al pobre botarate [Fig. 14]. Con esta divertida estrategia lograrán ridiculizarlo evidenciando su cobardía y, sin pretenderlo, facilitarán su detención por la justicia,

alertada de forma accidental cuando los propios guardias caigan arrollados por la bulliciosa fila de perseguidores que se forma tras el fugitivo Benítez y el toro que lo acosa. El revuelo y desorden cinético que exhibe por unos segundos el relato fílmico es de nuevo precursor —con mayor evidencia en este caso— de las estrategias humorísticas que poco después van a desarrollar las comedias de estilo *slapstick*.

Esta peripecia narrativa, clímax humorístico del relato e impulsora del desenlace que tiene lugar momentos después, vuelve a situar el filme en la trayectoria más genuina del género cómico, aquella que lo vincula con el vodevil de tradición europea<sup>17</sup>, pasando por la práctica humorística de los payasos circenses y enlazándolo en última instancia con las formas escénicas de la *commedia dell'arte*<sup>18</sup>. El recurso a la persecución resulta imprescindible en el esquema narrativo del humor fílmico primitivo, al funcionar como el elemento intermedio necesario que permite conectar la infracción inicial con el merecido castigo que cerrará la trama. Un castigo que, en el filme que nos ocupa, añade un plus de comicidad en su misma resolución cuando, introduciendo un nuevo e inesperado gag, el relato desplaza la ejecución del acto punitivo desde las personas de los guardias, genuinos representantes de la autoridad, hasta la figura de la esposa, quien, por propia iniciativa, manejando a Benítez como si fuera un pelele, le propina unos azotes ante el general regocijo de los presentes [Fig. 15]. Porque el tratamiento dado al personaje lo convierte de improviso en un objeto, y esa pérdida momentánea de su condición de ser humano está llamada a desatar la risa de los espectadores, ya sean éstos integrantes del relato o público que lo disfruta frente a la pantalla<sup>19</sup>. La sanción conyugal, por otra parte, además de aumentar en varios grados la temperatura humorística de la clausura diegética, es perfectamente consonante con el estatuto de niño malcriado del que el protagonista se ha hecho acreedor con su incorregible conducta manifiesta a lo largo del relato. Todos estos resortes de comicidad tan sabiamente manejados hacen de esta peculiar película un caso único en el magro acervo de filmes cómicos conservados de nuestro cine mudo y evidencian la habilidad y pericia que la marca Cuesta llegó a alcanzar como productora destacada del momento.

Con todo, si *Benítez quiere ser torero* merece una especial atención es porque suma a los valores intrínsecos ya mencionados no sólo el mérito de haber introducido la ficción taurina en el cine<sup>20</sup>, sino el de *tratar el tema de los toros desde la perspectiva de la comicidad*. Que sepamos, pese al considerable interés mostrado desde las productoras



Fig. 14



Fig. 15

<sup>17</sup> Es Noël Burch el que, citando a Barry Salt, apoya esta referencia, aunque para Burch las persecuciones de la pantalla, más allá de su vinculación con las estrategias del vodevil, son extraordinariamente relevantes, porque funcionan como elemento primordial de continuidad para superar la autarquía del plano primitivo y situar el relato cinematográfico en un estadio más próximo al modelo institucional. Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1987), p. 157 y ss.

<sup>18</sup> Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona, Lumen, 1995), p. 114-119.

<sup>19</sup> En su conocido ensayo sobre la risa, Henri Bergson señala «la transformación momentánea de un ser humano en una cosa» como una de las causas que suscitan inevitablemente la hilaridad de los demás Henri Bergson, *Introducción a la metafísica. La risa* (México, Ed. Porrúa, 1986) (1ª edición en francés: 1903), p. 66.

<sup>20</sup> Julio Pérez Perucha, «La singular trayectoria de «Cuesta, Valencia»» (*Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Valencia, Generalitat Valenciana, junio/agosto, 1989), p. 50.

primitivas por las actividades tauromáquicas, nunca hasta la realización de esta película se habían traspasado las fronteras del documental, que bajo el denominador común de «escenas naturales» o «tomas de vistas» era la moneda al uso para proveer los programas de noticiarios exhibidos en las sesiones cinematográficas. En este sentido *Benítez quiere ser torero* habría inaugurado una tendencia que poco después sería explotada y desarrollada por algunos de los grandes cómicos de la pantalla. Y es que el potencial humorístico que se podía derivar de la fiesta taurina, percibido con tanta presteza por la firma Cuesta, empezó a ser explotado poco más tarde por los realizadores franceses, que ya en 1911 filman al popular mimo Calino en trance de lidia<sup>21</sup> y dos años después llevan al mismísimo Max Linder, a la sazón convertido en el cómico más relevante del celuloide, a dirigir e interpretar *Max Toréador* (Max torero, 1913), cuyo argumento muestra notables coincidencias con el filme de la empresa Cuesta. Como Benítez, Max desea a toda costa ser torero y aprovecha la menor ocasión para practicar las habilidades de la lidia incordiando a quien se le pone por delante, como sucede con un ciclista al que intenta torear cuando viene haciendo eses por la carretera<sup>22</sup>. Si el cómico francés, autor a esas alturas de los guiones de sus películas, conoció o no la cinta española es difícil saberlo, pero no es aventurado imaginar que así pudo haber sido, puesto que hablamos de unos años en que la circulación de los filmes entre los diferentes países era muy fluida y quizá más de lo que pensamos por lo que respecta a la pequeña producción española<sup>23</sup>. En cualquier caso, la semejanza entre la citada escena y aquella otra ya mencionada en la que Benítez torea con su muleta a la mujer portadora de la tarta es más que evidente.

Sin embargo, a diferencia del filme francés, la película española cuenta con un ingrediente particularmente eficaz para provocar la carcajada espectral. Se trata del miedo ante el toro que evidencia el protagonista. Como tal, el miedo extremado ha funcionado siempre

al servicio del humor en la tradición del teatro y el cine cómicos, pero, en este caso, la cobardía del personaje es tanto más risible por cuanto se da combinada con su afán por torear, siendo el toreo precisamente una actividad en la que el valor se presupone como cualidad natural y necesaria en el sujeto que la practica. En consecuencia, el gag de Benítez huyendo del toro presa del pánico y su posterior subida a los barrotes de la reja constituye el resorte clave que maneja el relato en pro de la hilaridad [Fig. 16]. No en vano en torno a él funcionan tres de los ocho planos que integran la película. Por otra parte, la evidencia de su eficacia se pone de manifiesto con la existencia de una serie de películas posteriores que incorporan escenas semejantes con idénticos fines humorísticos. En el ámbito



Fig. 16

<sup>21</sup> El dato lo da Carlos Fernández Cuenca, *Toros y toreros en la pantalla* (San Sebastián, XI Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1963), p. 30.

<sup>22</sup> La trama de *Max Toréador* finaliza con el intento fallido de su protagonista de torear una vaca sobre cuya testuz ha simulado los cuernos del toro con un par de tenedores. En Javier Luengos, *Sin palabras. Cine cómico mudo* (Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1996), p. 12.

<sup>23</sup> Aun tratándose de una película española, y sabiendo que la producción de nuestra industria filmica tuvo una repercusión más bien escasa en el mercado cinematográfico internacional de aquellos años, no es descabellado pensar que Linder —intérprete un año antes de *Voyage de nocces en Espagne* (Max Linder, 1912)— pudo haberla visto o tener algún tipo de referencia de ella, dado el interés que el tema taurino suscitaba en la casa Pathé, que además contaba con su propio representante en la ciudad de Valencia.

de la producción española, uno de los primeros ejemplos que reproducen este gag es el de *Currito de la Cruz* (1925), el melodrama dirigido por Alejandro Pérez Lugín a partir de su novela homónima. En este folletín las tribulaciones y sufrimientos del héroe son contrarrestados por algunos detalles de humor que rebajan la intensidad melodramática del relato. Todos surgen a partir de los miedos de Copita, ayudante y compañero del protagonista que vive obsesionado por los miuras. Precisamente, en una de sus pesadillas confunde a un burro con uno de ellos y, como Benítez, acaba trepando a lo alto de una reja para esquivarlo.

De las películas españolas del período que abordan el tema de los toros desde una mirada exclusivamente humorística sólo ha llegado hasta nosotros *Clarita y Peladilla van a los toros*, uno de los cinco cortos que en 1915 dirigió e interpretó Benito Perojo imitando el personaje de Charlot<sup>24</sup>. En su caso, el toreo funciona como pretexto para el lucimiento de Peladilla, verdadero agente de la comicidad que, aunque nunca llegue a enfrentarse al toro, sí participa de algún modo en la corrida hostigando al diestro, del que está celoso, e iniciando una guerra de almohadillas que acabará volviéndose en su contra hasta obligarlo a lanzarse al ruedo para esquivarlas. La película vincula el tema taurino con el genio de Chaplin meses antes de que éste estrenara *Charles Chaplin's Burlesque on Carmen* (Carmen, 1915), donde lleva a cabo su personal interpretación paródica de la ópera de Bizet<sup>25</sup>. La enorme popularidad universal de la que Chaplin gozaba daba pie a influencias de todo orden en medios muy dispares. En el caso de España, además de sosías cinematográficos<sup>26</sup>, el actor y director británico generó imitadores en el ámbito mismo de la fiesta taurina, que adoptó la moda del «charlotismo»



Burlesque on Carmen (Carmen, 1915)

<sup>24</sup> Carlos Fernández Cuenca cita otros títulos coetáneos como *Avelín, torero* (1914), *Linito se hace torero* (1915) y *Taurománias o la vocación de Rafael Arcos* (1916), que no se conservan. Carlos Fernández Cuenca, *Toros y toreros en la pantalla* (San Sebastián, XI Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1963), p. 30.

<sup>25</sup> Estrenada a principios de 1916, la película *Carmen* no llegaría a España hasta 1918. Sin embargo, Chaplin era conocido por los españoles desde 1914, año en que, con gran éxito, se había estrenado *Mabel at the Wheel* (Mabel y el auto infernal).

<sup>26</sup> En nuestro país, la iniciativa de Perojo fue secundada por el actor Héctor Quintanilla que, en 1916, compuso el personaje de Cardo como trasunto de Charlot en una serie producida por Studio Films, aunque ninguno de sus títulos alude al tema taurino. Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)* (Barcelona, Institut del Teatre, 1987), p. 290. Así mismo, durante los años veinte, el torero cómico José Martínez «El Chispas» fue el más hábil de los imitadores de Chaplin y llegó a interpretar *Charlot español torero* en 1928 bajo la dirección de José C. Walken. Carlos Fernández Cuenca, *Toros y toreros en la pantalla* (San Sebastián, XI Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1963), p. 31 y 80.



*Burlesque on Carmen*  
(Carmen, 1915)

—al decir de Cossío— en las novelladas humorísticas que se pusieron de moda y empezaron a practicarse por todos los rincones de nuestra geografía. La primera de ellas tuvo lugar en mayo de 1916, en la plaza de las Arenas de Barcelona, con el torero cómico Carmelo Tusquellas actuando como Charlot. Su trabajo tuvo tanto éxito que dio lugar a la formación de una cuadrilla de toreros bufos, formada por Charlot, Llapisera y su Botones, los cuales llegaron a componer un espectáculo de cierta envergadura, que pasearon por América ese mismo año, y en el que cada uno de los personajes tenía asignados su indumentaria y papel específicos. Estas celebraciones bufotaurinas pasaron pronto a llamarse *charlotadas* y fueron habituales desde entonces en las verbenas veraniegas y fiestas populares de numerosas ciudades y pueblos de todo el ámbito hispano<sup>27</sup>.

El mencionado trasvase de formas entre el cine y la fiesta taurina es un ejemplo más del intercambio de influencias experimentado por los espectáculos populares durante las dos primeras décadas del siglo XX, una etapa en la que el cine estaba luchando por lograr la primacía sobre el resto de

las actividades de ocio. En su batalla fue desplazando a las variedades en el interés de los espectadores, aunque, en el caso de España, siguió tratándose de igual a igual con la diversión festiva por excelencia, como eran las celebraciones taurinas en todas sus variedades. Esta circunstancia explicaría, en buena medida, la reiterada atención que el cine español prestó a lo taurino durante la segunda y tercera décadas del siglo XX, cuando numerosas películas utilizaron el tema como ingrediente principal de sus tramas, en un más que probable intento de asegurarse el éxito de taquilla. Y la estrategia debió surtir efecto porque algunos de los títulos más aclamados de aquel período, narrados usualmente en clave melodramática, están ligados al toreo y su mundo. Entre ellos, *Sangre y arena* (1916) de Blasco Ibáñez y Max André, *Los arlequines de seda y oro* o *La gitana blanca* (1919) de Ricardo Baños y el ya mencionado *Currito de la Cruz* (1925) de Alejandro Pérez Lugín, por citar sólo algunos ejemplos que trascendieron nuestras fronteras y contribuyeron a afianzar los tópicos culturales sobre España y lo español que el cine, como antes hicieran la literatura y otras artes, empezaba a generar<sup>28</sup>.

### El eco internacional de las producciones españolas

Sobre el peso que el cine español primitivo tuvo en la consolidación de esos tópicos es difícil pronunciarse. A día de hoy, no existen datos sobre su nivel de difusión internacional, pero sí tenemos los indicios suficientes como para saber que, en alguna medida, ese cine trascendió nuestras fronteras y llegó a conocerse en el ámbito europeo e hispanoamericano. La existencia de copias de películas españolas en las filmotecas europeas con los rótulos traducidos a sus respectivos idiomas habla de ello. Y es que, según ya se ha dicho, la

movilidad entre países del cine primitivo fluyó sin obstáculos durante la primera década de su existencia. Circunstancia que cambiaría de algún modo en los años que precedieron a la Gran Guerra, por el control del mercado que empezaron a imponer las grandes productoras europeas y americanas. Pese a todo, la situación siguió siendo propicia para el desarrollo y la expansión de todas las cinematografías, incluidas las de menor envergadura, como era el caso de la española. La razón de esta bonanza hay que buscarla en la consolidación del cine como distracción destacada en los hábitos del ocio popular, que propició la multiplicación de las salas de exhibición y disparó drásticamente tanto la demanda de películas como el número de potenciales espectadores. Al tiempo, las casas productoras intentaron aprovechar la favorable coyuntura esforzándose por satisfacer las necesidades del consumo y tratando de ajustarse a las preferencias del público.

Por lo que se refiere a España, Films Cuesta es un ejemplo de esa actitud general, pues, dentro de sus posibilidades, intentó estar a la altura de las circunstancias. Sagazmente los responsables de la empresa supieron percibir el atractivo que el rito de la lidia tenía como elemento identitario característico de la cultura española y el interés que, por diferentes razones, podría suscitar entre los espectadores nacionales y extranjeros la filmación de sus celebraciones, y trató de aprovecharlo realizando numerosos documentales de las principales corridas a las que pudo tener acceso<sup>29</sup>. De este modo, en los últimos años de su vida empresarial, Cuesta se convertiría en uno de los agentes de la expansión internacional del cine español al crear una infraestructura de distribución para sus documentales taurinos a cuyo frente estuvo José María Codina, concesionario acreditado por la firma productora como «representante general para todos los países», según rezaban los anuncios insertados en la prensa cinematográfica<sup>30</sup>.

Otros cineastas españoles emplearían también estrategias propias para difundir sus películas en los mercados exteriores. Una de ellas fue la de abundar en los estereotipos culturales que tradicionalmente se venían identificando con España. De ellos también obtenía rédito el cine extranjero, aun a costa de deformar y mistificar la realidad cultural española que pretendía describir. Prescindiendo voluntariamente de otros elementos dramáticos, los realizadores españoles del momento que optaron por la misma vía privilegiaban el tipismo en sus películas —esencialmente el andaluz— como la estrategia ideal con la que facilitar la venta internacional de las mismas. Ni siquiera un cineasta de la categoría de Segundo de Chomón pudo sustraerse a esta actitud, a la que él se sumó, eso sí, de forma puntual. Sucedió durante su segunda estancia barcelonesa —de 1910 a 1912, cuando filmó para Ibérico Films, delegación de la Pathé en la ciudad condal, la película *Rêver reveillé* o *Superstition andalouse* (Soñar despierto o Superstición andaluza), un filme destinado al mercado internacional, cuyo título es manifiestamente elocuente. Más aún, teniendo en cuenta el espectador extranjero al que iba destinada la doble referencia que aquel encierra, a partir de un adjetivo, *andalouse*, que apunta a la cultura española como un todo unitario e identificado con Andalucía; y de un sustantivo, *superstition*, que connota la suficiente carga de atavismo, atraso y tradición como para perpetuar el estereotipo de país exótico y primitivo usado convencionalmente para describir España. Como era de esperar, en la película —de la que significativamente sólo se conserva una

<sup>29</sup> A partir de 1912, y en sólo tres años, Cuesta llegó a producir diecisiete documentales y dos ficciones de tema taurino. De todos dieron cuenta las revistas especializadas en anuncios a toda página. Así, Cuesta pudo mantener cierta competencia con las productoras extranjeras francesas e italianas, provistas de películas semejantes proporcionadas por sus corresponsales españoles.

<sup>30</sup> La revista *Arte y cinematografía* recoge ese dato en los anuncios de Films Cuesta publicados en los números 63 y 69, correspondientes a abril y septiembre de 1913 respectivamente.

<sup>27</sup> Jose María de Cossío, *Los toros. Tratado técnico e histórico* (Madrid, Espasa Calpe, 1960), pp. 717-723.

<sup>28</sup> Antonia Del Rey Reguillo, "Introducción", en Del Rey Reguillo, A. (Ed.), *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción* (Valencia, Tirant Lo Blanch, 2007), pp. 9-31.





Segundo de Chomón  
(1871-1929)

copia con los rótulos en inglés— no faltan las tabernas, los gitanos y los bandoleros, que Chomón entrecruza en un relato fantástico trufado con sus característicos trucajes y fantasmagorías<sup>31</sup>.

Indudablemente, en el contexto general del cine español del período, los casos de Cuesta y Chomón son sólo dos ejemplos, aunque sobresalientes. Sin embargo, el análisis de su interesante filmografía invita a mirar más allá de sus nombres y a seguir indagando en torno al comportamiento general de nuestra industria cinematográfica primitiva. Falta mucho por hacer. Entre otras cosas, es necesario precisar con el mayor detalle posible en qué medida la difusión internacional de las películas españolas fue una realidad. Hacia qué países se dirigió su distribución, cuáles fueron los títulos difundidos y qué circunstancias se dieron en el establecimiento de intercambios o posibles relaciones de compraventa. Se trata sin duda de una tarea no exenta de dificultades, pero que se percibe como imprescindible para establecer nuevas y más ajustadas premisas en la valoración del nuestro cine mudo.

**ABSTRACT:** In the field of Spanish silent cinema, the comic genre's films were just as numerous as they were appreciated by the public. Although most of them have not reached us, some examples preserved in the Spanish film archive prove the inventiveness and skillfulness of local filmmakers. Among them, it is worth mentioning *El heredero de Casa Pruna* and *Benítez quiere ser torero*. The former was directed by Segundo de Chomón in 1904 and belongs to the genre of 'persecution' films, of which its specific features are a model example. Following the primitive cinema's guidelines, Chomón starts from pre-existing films to narrate the recklessness of the young rich bachelor that, by stating in public his desire to find a wife, finds himself followed by a herd of women wishing to perform that role. And it is in this pursuit that the director's narrative and scene-compositional abilities are demonstrated, since he manages to achieve the intense comedic level required by the story. The same filmic skill characterizes Ángel García Cardona's *Benítez quiere ser torero*, a 1910 film which has a higher narrative and formal complexity. In this case, the plot narrates the predicaments of a pretentious bullfighter's apprentice when, due to a bad joke, he faces what he imagines to be a real bull. With its perfect storyline, this bullfighting parody constitutes the first humouristic approach to this theme by the Spanish cinema and anticipates later films by Max Linder, Chaplin or Perojo, among others. 🔄

**Keywords:** remake, early cinema, Spanish cinema, comedy, Segundo de Chomón, Ángel García Cardona, Casa Cuesta, chase films, bullfighting, babbling.

**Palabras clave:** remake, cine primitivo, cine español, comedia, Segundo de Chomón, Ángel García Cardona, Casa Cuesta, filmes de persecución, tauromaquia, *charlotada*.

<sup>31</sup> Antonia Del Rey Reguillo, "Blasones, tópicos y joyas arquitectónicas para dibujar un país premoderno", en Quintana, À. (Coord.), *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció* (Girona, Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, 2008), pp. 171-179.