

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN
DEPARTEMENT COMMUNICATIEWETENSCHAP

Geschiedenis van de Spaanse film 1896 - 1939

Más de cien palabras

Promotor : Prof. Dr. W. HESLING
Verslaggever : Prof. Dr. A. DHOEST

VERHANDELING
aangeboden tot het verkrijgen van
de graad van Licentiaat in de
Communicatiewetenschappen
door
Karen VERSCHOOREN

academiejaar 2003-2004

Inhoud

Lijst van tabellen	1
Voorwoord	2
Inleiding	3
1. Het ontstaan en de ontwikkeling van de stille cinema in Spanje (1896–1920)	7
1.1. De politieke, sociale en economische toestand aan het einde van de 19 ^{de} eeuw	7
1.2. De pioniers	10
1.3. Productie, distributie en exploitatie (1896-1920)	26
1.3.1. Productie	26
1.3.1.1. De productiehuisen in Barcelona, Madrid en Valencia	26
1.3.1.2. Algemene kenmerken van de Spaanse films tussen 1896 en 1920	37
1.3.2. Exploitatie	41
1.3.3. Distributie	46
1.4. De reactie van het publiek en de overheid op het nieuwe medium	48
2. De Spaanse film tijdens de jaren '20	51
2.1. De politieke, sociale en economische context in de jaren '20	52
2.2. Belangrijkste regisseurs en filmtitels uit de jaren '20	53
2.3. Productie, distributie en exploitatie (1920-1930)	61
2.3.1. Productie	61
2.3.1.1. De productiehuisen in Madrid en Valencia	62
2.3.1.2. Algemene kenmerken van de Spaanse films tussen 1920 en 1930	67
2.3.2. Exploitatie	71
2.3.3. Distributie	74
2.4. De rol van de overheid, cinematijdschriften en een congres.	76
2.5. Filmanalyse <i>La Aldea Maldita</i>	79
2.5.1. Inleiding	79
2.5.2. Productie, distributie, exploitatie	83
2.5.3. Het verhaal	85
2.5.3.1. Juan, Acacia en grootvader Martín als causale agenten	85

2.5.3.2.	Schermtijd, plottijd en verhaaltijd als dynamische elementen	86
2.5.3.3.	Een duidelijke expositie, twee problemen en een verrassend einde	87
2.5.3.4.	Een subjectief waarnemende verhaalvertelling van beperkte draagwijdte	89
2.5.4.	De encenering	90
2.5.4.1.	De setting als verhaalverteller	90
2.5.4.2.	Authentieke kostumering en maquillage	92
2.5.4.3.	Licht- en schaduwspel: een Duits geïnspireerde belichting	93
2.5.4.4.	Een gemotiveerde, ascetische acteerstijl	95
2.5.5.	De camera	97
2.5.5.1.	Een sobere, sterk contrasterende fotografie	97
2.5.5.2.	Grootte en vorm van het filmbeeld	98
2.5.5.3.	Gevarieerd gebruik van de off-screenruimte	98
2.5.5.4.	Betekenisvol gebruik van cameraperspectief, -hoogte en -afstand	98
2.5.5.5.	Een quasi stabiele camera	99
2.5.6.	De montage	100
2.5.6.1.	Grafische continuïteit dankzij de mise-en-scène	101
2.5.6.2.	Een stabiel ritme	102
2.5.6.3.	Ruimtelijke continuïteit en vijf significante afwijkingen	102
2.5.6.4.	Gevarieerde temporele relaties: expliciete montage-ellipsen en verlenging van de tijd	104
2.5.7.	Het geluid	106
2.5.7.1.	Eén enkele, maar betekenisvolle, geluidsband	106
2.5.7.2.	Ritme van de achtergrondmuziek in relatie tot mise-en-scène en montage	107
2.5.8.	Conclusie	108
3.	De Spaanse film tussen 1930-1936; de ontwikkeling van de geluidsfilm in de vooroorlogse republikeinse cinema	111
3.1.	De politieke, sociale en economische context in de beginjaren '30	112

3.2. De overgang naar de geluidsfilm.	115
3.3. Belangrijkste regisseurs en filmtitels tussen 1930-1936	124
3.4. Productie, distributie en exploitatie (1930-1936)	137
3.4.1. Productie	137
3.4.1.1. De productiehuizen in Barcelona, Madrid en Valencia	139
3.4.1.2. Algemene kenmerken van de Spaanse films tussen 1820 en 1930	147
3.4.2. Exploitatie	153
3.4.3. Distributie	162
3.5. De rol van de overheid, cinematijdschriften en een congres	165
3.6. Filmanalyse <i>La Verbena de la Paloma</i>	169
3.6.1. Inleiding	169
3.6.2. Productie, distributie, exploitatie	174
3.6.3. Het verhaal	175
3.6.3.1. Julián als actieve, doelgerichte protagonist	175
3.6.3.2. Efficiëntie troef in de tijdsindeling	176
3.6.3.3. Vier initiërende shots, een dynamische ontwikkeling en een happy-end	178
3.6.3.4. Een allesomvattende verhaalvertelling met objectieve basis	179
3.6.4. De encenering	180
3.6.4.1. Een verbluffend authentieke setting	180
3.6.4.2. Authenticiteit en feestelijkheid in kostumering en maquillage	182
3.6.4.3. Three-point-lightning en high-key illumination: een Amerikaans geïnspireerde belichting in functie van het verhaal	183
3.6.4.4. Een natuurlijk, uitbundige acteerstijl	185
3.6.5. Camera	187
3.6.5.1. Een vernieuwende fotografie dankzij Technicolor, deep focus photography en de superimpositie	187
3.6.5.2. Grootte en vorm van het filmbeeld	189
3.6.5.3. De off-screenruimte als garantie voor de verhaallogica	189

3.6.5.4.	Gevarieerd en verrassend gebruik van cameraperspectief, -niveau, - hoogte en –afstand	189
3.6.5.5.	Een dynamische camera	191
3.6.6.	De montage	193
3.6.6.1.	Grafische continuïteit in dienst van de verhaalontwikkeling	195
3.6.6.2.	Een dynamisch ritme	196
3.6.6.3.	De parallelmontage en een ambigue houding ten aanzien van ruimtelijke continuïteit	196
3.6.6.4.	Klassiek temporele relaties	198
3.6.7.	Het geluid	200
3.6.7.1.	Een dichte, gevarieerde en betekenisvolle geluidsmix	200
3.6.7.2.	Gevarieerde relaties tussen geluid, mise-en-scène en montage inzake ritme	203
3.6.7.3.	Een waarheidsgetrouw gebruik van geluid	204
3.6.7.4.	Primaat van on-screen diegetic sound	205
3.6.7.5.	Een synchrone en simultane geluidsband	206
3.6.8.	Conclusie	206
4.	De Spaanse filmproductie tijdens de burgeroorlog (1936-1939)	209
4.1.	Het verloop van de Spaanse burgeroorlog	210
4.2.	Privé-productie van fictie-langspeelfilms tijdens de burgeroorlog	214
4.3.	De Spaanse cinema in de republikeinse zone	214
4.3.1.	De cinema van de anarchisten	215
4.3.2.	De cinema van de communisten of de marxistische productie	221
4.3.3.	De regeringsproductie	226
4.4.	De cinema van de rebellen, de cinema van Franco	231
4.5.	Het resultaat van de oorlog en zijn cinematografische gevolgen	238
	Besluit	241
	Referenties	249

Bijlage 1: Filmlijst. Te raadplegen kopieën in het filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven	253
Bijlage 2: Credits van <i>La Aldea Maldita</i>	254
Bijlage 3: Verhaalsegmentatie: <i>La Aldea Maldita</i> .	255
Bijlage 4: Credits van <i>La Verbena de la Paloma</i>	256
Bijlage 5: Verhaalsegmentatie: <i>La Verbena de la Paloma</i>	258

Lijst van tabellen

1. Belangrijkste productiehuizen in Barcelona, Madrid en Valencia tussen 1905 en 1915
2. Productie van argumentatiefilms in Barcelona tussen 1914 en 1923
3. Distributie van de productie per genre tussen 1914 en 1923 in Barcelona
4. Vertegenwoordiging van de productie-, distributie- en exploitatiesector tijdens de jaren '20 in Barcelona en Madrid
5. De productie van fictiefilms in de jaren '20
6. Geografische verspreiding van productiebedrijven tijdens de jaren '20 in Spanje
7. Productie van Atlántida S.A.C.E.
8. Aantal cinemazalen in Madrid, Valencia en Barcelona in 1925, 1927 en 1930
9. Distributie in Barcelona tussen september en december 1927
10. Spaanse filmproductie tussen 1932 en 1936
11. Productie van langspeelfilms van de belangrijkste productiehuizen uit de jaren '30
12. De verhouding tussen cinemazalen voorzien van geluidsinfrastructuur en deze zonder in het Spanje van 1933, 1934 en 1935
13. Verspreiding van de belangrijkste geluidssystemen tijdens de beginjaren '30 in de toen grootste Spaanse steden
14. Lonen van cinemapersoneel volgens klasse cinemazaal en het aantal projectiesessies in peseta (euro)
15. Distributie in Barcelona tussen september 1931 en augustus 1934
16. Minimumkost van een Spaans distributiebedrijf in de beginjaren '30
17. De anarchistische filmproductie tussen 1936 en 1939
18. De Spaanse cinematografische productie tijdens de burgeroorlog

Voorwoord

In dit voorwoord had ik graag een aantal mensen, die in de totstandkoming van deze thesis een belangrijke rol hebben gespeeld, bij naam vernoemd. Eerst en vooral wil ik mijn promotor prof. W. Hesling van harte bedanken, zowel voor de grondige en snelle feedback doorheen het hele jaar als voor de goede raad op toekomstvlak. Een tweede belangrijke persoon die een niet te onderschatten bijdrage leverde tot de inhoud van deze thesis is prof. E. Rodríguez Merchán. Als professor Spaanse filmgeschiedenis aan de Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Complutense nam hij, tijdens mijn verblijf in Madrid, de rol van co-promotor op zich en stond hij steeds klaar om mijn vragen, rechtstreeks vanuit het onderzoeksveld, te beantwoorden. Daarnaast wil ik zeker en vast ook mijn ouders bedanken die op logistiek en moreel vlak gedurende de vier academische jaren steeds voor mij klaarstonden. Tenslotte nog een woordje van dank aan mijn vriend en vrienden, die meer dan eens de nieuwste thesisrevelaties moesten aanhoren en dit ook met de glimlach deden.

Rest mij enkel nog de lezer(s) van dit werkstuk een interessante tocht doorheen de vroeg-Spaanse filmgeschiedenis toe te wensen.

Inleiding

Deze thesis handelt over de vroeg-Spaanse cinema van 1896 tot 1939. Zij werd geschreven voor diegene die zich na een cursus filmgeschiedenis op basis van A. Cook's *A History of Narrative Film* de vraag stelt: 'Hoe zit het met het ontstaan en de ontwikkeling van de cinema in Spanje?'. Cook's boek besteedt immers slechts een kleine tien pagina's aan de Spaanse film, meerbepaald aan Luis Buñuel en de 'nieuwe Spaanse cinema'. Dit werk wordt aanzien als leider in zijn domein en is het studiemateriaal van studenten aan meer dan 325 hogescholen en universiteiten. Voor hen blijft de Spaanse filmgeschiedenis bijgevolg een gesloten boek. De ambitie om deze lacune in het wetenschappelijke domein van de filmgeschiedenis een invulling te geven ligt dan ook aan de basis van de keuze van mijn thesisonderwerp. Een onderwerp waarover in het verleden trouwens in alle talen, en zeker in de Nederlandse literatuur, werd gezwegen. Sommige auteurs beweren zelfs dat er over dit onderwerp überhaupt niet veel te vertellen valt. José María García Escudero bijvoorbeeld, beweert in zijn *Historia en Cien Palabras del Cine Español* dat deze periode uit de Spaanse cinema samen te vatten valt in 100 woorden, waarvan de eerste twaalf de volgende zijn: 'Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual ni técnicamente'¹. Op zijn manifest kwam veel reactie, onder andere van Luciano González Egido. Hij benadrukt dat het niet mogelijk is om films te scheiden van de tijd waarin ze gemaakt werden. Een nieuwe historische ervaring in de maatschappij brengt een nieuw type cinema met zich mee, zo stelt hij (Santos Fontenla, 1966, p. 27). Ook Santiago San Miguel reageerde in de decemberuitgave van *Nuestro Cine* in 1962 op de 'cien palabras' van García Escudero. Net als González Egido benadrukt hij de noodzaak te refereren naar de maatschappelijke omstandigheden waarin de films gecreëerd werden. En daarvoor, zo stelt hij, 'serían necesarias bastantes más de cien palabras'² (Santos Fontenla, 1966, p. 28).

Cesar Santos Fontenla, de auteur van *Cine Español en la Encrucijada*, schrijft in 1966 dat de tijd gekomen is om te stellen dat er wel degelijk een vroeg-Spaanse cinema bestond. Ook ik ga, een kleine 40-tal jaren later, pogen aan te tonen dat deze vroeg-Spaanse cinema niet alleen bestaan heeft, maar ook zeer levendig was en banden vertoonde met de toenmalige sociale, economische en politieke

¹ 'Tot in 1939 bestond er geen Spaanse cinema, noch op materieel, noch op geestelijk, noch op technologische vlak', eigen vertaling.

² 'zullen veel meer dan 100 woorden nodig zijn.', eigen vertaling.

realiteit. Geen gemakkelijke opdracht, want veel van de informatie is verloren gegaan en het materiaal dat de tand des tijds heeft doorstaan is in slechte staat. Weinig informatie is te vinden over het aantal, de datering en het auteurschap van een groot percentage van de filmproductie. Dateringen verschillen naargelang data van de productie, data van de toestemming verleend voor de productie, data van de première en dergelijke. Auteurschappen zijn vaak onduidelijk omdat technische fiches niet duidelijk of opzettelijk verkeerd werden ingevuld. Lengtes van de films variëren omdat er vaak verschillende montages werden gemaakt. Bovendien werd een groot deel van de eerste Spaanse films vernietigd. Uit het tijdperk van de stille Spaanse cinema voor 1940 zou nog minder dan tien procent overgebleven zijn, van voor 1930 daalt dit percentage naar slechts drie procent (Rodríguez Merchán, 24/10/2003). González López is iets positiever en stelt dat van de stille cinema in Barcelona, het productiecentrum tot in 1915, een tien procent zou overgebleven zijn (González López, 2001, p.2). Redenen voor dit grote verlies aan historisch materiaal zijn meervoudig. De succesparadox stelt dat de meest succesvolle films van toen het meest gedraaid werden en bijgevolg versleten tot stuk gespeeld zijn. Een tweede oorzaak is de recyclage van stille films voor geluidsfilms. Bovendien werden ook heel wat films opnieuw gemonteerd en de films die niet door brand vernietigd werden ten gevolge van het brandbare nitraat waaruit de filmstrips waren vervaardigd, vonden geen opbergplaats. Het eerste Spaanse Filmarchief, de Filmoteca, dateert immers uit 1953. Het gevolg is dat de cinematografische geschiedschrijving van de vroeg-Spaanse cinema eens te meer reconstructies zijn, opgebouwd uit stukjes -vaak dubbelzinnige- informatie. Veel bronnen spreken elkaar dan ook tegen, zelfs in één en dezelfde bron werden meerdere tegenstrijdigheden gevonden. De ‘waarheid’ zal wel nooit te achterhalen zijn. Bovendien zijn vele van de onwaarheden in de loop der tijd dogma’s geworden. Bij het doornemen van de bestaande literatuur bleek immers dat auteurs elkaar vaak letterlijk kopiëren, zonder zelf onderzoek te verrichten naar de waarheidswaarde van wat neergeschreven werd. Deze thesis wil niet trachten de discrepanties tussen de verschillende auteurs te verdoezelen, maar deze eerder in de verf zetten. Aan de hand van het materiaal dat ik in België vond en na een bezoek aan het filmarchief van Barcelona werd een eerste constructie opgebouwd. Deze constructie bleek na een eerste gesprek met Eduardo Rodríguez Merchán, professor Spaanse filmgeschiedenis aan de Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de

Complutense, enorm veel fouten te bevatten. De literaire bronnen waarop de eerste versie gebaseerd was, en dus de enige die voor Belgische studenten min of meer beschikbaar zijn, dateren quasi allemaal van voor 1996. Dit jaartal is voor de Spaanse filmgeschiedenis fundamenteel want in dit ‘heilige’ jaar werden meer fondsen vrijgemaakt voor historisch cinematografisch onderzoek dat vooral aandacht besteedde aan de geschreven pers en vele nieuwe zaken kwamen bijgevolg aan het licht. De historieschrijvers bleken in het verleden talrijke onjuistheden neergepend te hebben en een update van de geschiedenisboeken bleek noodzakelijk. Deze update liet echter even op zich wachten, ook in Spanje. In België wacht men nog altijd. Mijn eerste geschreven versie werd dan ook onderworpen aan een update op basis van boeken die volgens E. Rodríguez Merchán de meest ‘correcte’ en ‘volledige’ zijn in het domein. Ik ben er mij van bewust dat ook hij een keuze maakt maar verkies deze te volgen, sommige uitgestoken handen moet men grijpen. De visies uit het verleden zijn eveneens in de thesis opgenomen opdat de personen die deze thesis ter hand nemen nadien niet zouden botsen op inconsistenties met andere geraadpleegde bronnen en opdat men zou weten dat het verhaaltje ooit anders verteld werd. Ook toen dacht men de ‘waarheid’ neer te pennen. Deze thesis probeert met andere woorden een kritische blik te werpen op een stukje gecontesteerde Spaanse filmgeschiedenis. Een relevante opdracht, want de vroeg-Spaanse cinema bevat de basis van een aantal karakteristieken die nog steeds de hedendaagse Spaanse film conditioneren.

In vier achtereenvolgende hoofdstukken wordt er door een 40-tal jaren Spaanse filmgeschiedenis gewandeld. Hoofdstuk één behandelt het ontstaan en de ontwikkeling van de stille cinema in Spanje in de periode 1896-1920. De jaren ‘20 van de 20^{ste} eeuw komen aan bod in hoofdstuk twee. Hoofdstuk drie behandelt vervolgens de overgang naar en de ontwikkeling van de geluidsfilm in de vooroorlogse republikeinse cinema om zo tenslotte, in hoofdstuk vier, de Spaanse filmgeschiedenis tijdens de burgeroorlog (1936-1939) weer te geven. Om de continuïteit tussen de hoofdstukken te garanderen kent elk hoofdstuk een gelijkaardige opbouw. Telkens wordt gestart met een contextualisering van de cinematografische ontwikkelingen in een paragraaf die de politieke, sociale en economische toestand van de betreffende periode behandelt. In een tweede paragraaf komen de belangrijkste regisseursnamen en filmtitels aan bod. Vervolgens bespreken we productie, distributie en exploitatie in de vigerende periode om in een

afsluitende paragraaf te bekijken hoe publiek, pers en overheid reageerden op de toenmalige Spaanse cinematografische wereld. Van deze algemene lijn zal vooral in hoofdstuk vier afgeweken worden omwille van de duidelijke opsplitsing van de cinematografie in de twee strijdende kampen. In het geheel werden eveneens twee filmanalyses opgenomen. De films werden geselecteerd uit de 15 filmbanden die beschikbaar waren in het filmarchief van de Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Complutense, Madrid. Deze 15, waarvan een lijst te vinden is in Bijlage 1, werden gekopieerd en zijn nu dus ook beschikbaar in het filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, van de K.U.Leuven. De keuze voor *La Aldea Maldita* (1929) van Florián Rey en *La Verbena de la Paloma* (1935) van Benito Perojo lag voor de hand. De twee regisseurs zijn dé belangrijkste vertegenwoordigers van de Spaanse cinema van de jaren '20 en '30 van de 20^{ste} eeuw. Bovendien neem ik met de analyse van *La Aldea Maldita* (cf. hoofdstuk 2) hét meesterwerk van de Spaanse stille cinema onder handen, terwijl *La Verbena de la Paloma* (cf. hoofdstuk 3) één van de meest representatieve en interessantste werken uit het topjaar van de Spaanse productie is. Het aantal analyses blijft beperkt tot deze twee omdat de keuze van een film van gelijk welke andere cineast eerder arbitrair zou zijn in het licht van de belangrijkheid van Rey en Perojo. Bovendien kost een grondige analyse al snel een 30-tal pagina's en binnen het bestek van een thesis moeten bijgevolg keuzes gemaakt worden. Het volstaat hier dan ook te zeggen dat voor de weinige fictiefilms geproduceerd tijdens de burgeroorlog zij, indien van escapistische aard, meer evolueerden in de richting van de Amerikaanse Hollywoodfilm. De fictiefilms van propagandistische aard zochten eerder aansluiting bij de Sovjetcinema. De thesis wordt afgesloten met een besluit, waarin ik aan de hand van de doorgenomen literatuur kort de veertig jaar samenvat en de grootste verdiensten maar ook gebreken van deze periode in de Spaanse filmgeschiedenis distilleer. De afsluitende opmerking komt uit de emailenquête van E.C. García Fernández.

1. Het ontstaan en de ontwikkeling van de stille cinema in Spanje (1896 – 1920)

In deze eerste paragraaf bekijken we eerst kort de maatschappelijke context van Spanje aan het einde van de 19^{de} en het begin van de 20^{ste} eeuw. Vervolgens behandelen we in een tweede deel de pioniers van de vroeg-Spaanse cinema. Naast belangrijke namen als Alexandre Promio, vader en zoon Gimeno, Fructuoso Gelabert, Segundo de Chomón en de broers de Baños, wordt duidelijk dat onder de geschiedschrijvers van de vroeg-Spaanse cinema drie polemische kwesties te distilleren vallen. Het gaat om de discussie omtrent de eerste cinematografische projectie in Madrid, de eerste Spaanse film geproduceerd door een Spanjaard en de eerste Spaanse fictiefilm. In een derde onderdeel komen productie, distributie en exploitatie aan bod. Hierbinnen wordt in het onderdeel productie nog een onderscheid gemaakt tussen de productiehuisen in Barcelona en Madrid en de algemene kenmerken van de productie tussen 1896 en 1920. Tenslotte kijken we in een vierde en laatste onderdeel naar de reactie van het publiek en de overheid op het nieuwe medium.

1.1. De politieke, sociale en economische toestand aan het einde van de 19^{de} eeuw

D'Lugo stelt, samen met een aantal andere schrijvers, dat de Spaanse cinema in vele opzichten een microkosmos is van de spanningen en conflicten die Spanje aan het einde van de 19^{de} en het begin van de 20^{ste} eeuw heeft gekend. Spanningen en conflicten die voortkwamen uit de strijd tussen de isolerende effecten van het Spaanse culturele traditionalisme enerzijds en de modernisatie die zich op internationaal vlak steeds verder doorzette anderzijds. De spanningen zouden uiteindelijk culminereren in de drie jaar durende burgeroorlog (cf. infra). De Spaanse cinema is, als culturele instantie, inderdaad nauwelijks te scheiden van de politieke en sociale gebeurtenissen die de Spaanse cultuur, verscheurd tussen neigingen naar lokalisme en internationalisme, hebben gevormd. Laten we dus even naar die politieke, sociale en economische geschiedenis kijken.

Het einde van de 19^{de} eeuw was een periode van politieke instabiliteit. In 1885 stierf Koning Alfonso en de regentenperiode onder leiding van zijn vrouw, María Cristina van Habsburg, werd gekenmerkt door privileges voor de oligarchieën

en machtige landheren. Het Pact van El Pardo, waarin de liberalen de constitutionele orde en het regentschap van María Cristina respecteerden in ruil voor de regeringsovername, kan hier mede de oorzaak van zijn (Oskam & Safon, 1993, p. 169). De Cinematograaf (Cinématographe) deed zijn intrede in Spanje tijdens de tweede regering van Antonio Cánovas del Castillo, eerste minister die in 1897 vermoord zou worden (cf. infra) (García Fernández, 2002, p. 19). Op economisch vlak stond de Spaanse economie ver achter in vergelijking met de ontwikkelde industrielanden en was de Spaanse handelsbalans vrijwel voortdurend negatief. Verschillende agrarische crisissen versterkten de armoede in het hele land en de vraag naar separatisme van de verschillende regio's groeide. Toch bleef de katholieke Kerk dominant en behield zij de heerschappij, samen met het leger en de adel. Spanje telde rond de eeuwwisseling 18,2 miljoen zielen en deze vormden een voornamelijk geïsoleerde, voor 91% landelijke bevolking. De bovendien voor 51% analfabete bevolking was zich niet bewust van wat er gaande was in hun land, laat staan in het buitenland. De rondreizende filmshows, of 'barracas' genaamd, en de openluchttheaters vormden één van de eerste confrontaties van de Spanjaarden met de 20^{ste} eeuw zoals deze zich in andere landen voordeed en maakte vergelijkingen van de sociale toestand mogelijk. Het gevolg was een proces van zelfonderzoek, een groeiend besef van de achterstand en stagnatie van het eigen land en een groeiende vraag naar autonomie van Catalonië en het Baskenland (Stone, 2002, pp. 15-16). In 1897 kwam Cánovas del Castillo, de man die het tweepartijstelsel in Spanje introduceerde, met aan de éne kant de socialistische partij (PSOE) en aan de andere kant de liberale partij (PL), om in een anarchistische aanslag. Reacties van arbeidersbewegingen bleven niet uit. Vooral in Barcelona, het centrum van de politieke en sociale onrust, werd hevig gestreden (Oskam & Safon., 1993, pp. 143-144). Ook de intellectuele wereld, vaak de Generatie van 1898 genaamd, onder leiding van Miguel de Unamuno, reageerde. Tot deze Generatie behoorden daarnaast onder andere Maetztu, Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado, Ramón M.^a del Valle-Inclán, Àngel Guimerà,... Een generatie die trouwens van betekenis zou zijn voor de cinematografie, want hun publicaties dienden vanaf de jaren '10 als narratieve leidraden voor de productie van langspeelfilms (García Fernández, 2002, p. 20). De crisis van 1898 drong zich op. Terwijl de imperialistische opmars van andere landen in volle gang was, zou Spanje juist de laatste resten van zijn koloniale rijk verliezen, onder andere in de Spaans-Amerikaanse oorlog om Cuba, die uitbrak in april 1898.

Spanje moest het onderspit delven en werd gedwongen in december 1898 de Vrede van Parijs te ondertekenen. Puerto Rico, de Fillipijnen, Guam en het Morianenarchipel werden overgeleverd aan de V.S. Cuba verkreeg officieel de onafhankelijkheid, maar Amerika behield het recht tot interventie (Oskam & Safon, 1993, pp. 143-144). Samen met de recente Carlistische oorlogen, het voedseltekort, de militaire opstoten, de arbeidersopstanden in het Zuiden, bandieten in het Noorden en het groeiende antiklerikalisme zag de situatie er aan het einde van de 19^{de} eeuw in Spanje allesbehalve rooskleurig uit. Het koningschap van Alfonso XIII in 1902 bracht geen beterschap en de algemene instabiliteit in het land, de slechte economische situatie van de arbeidersklasse en de oorlog in Afrika zorgde voor een hoge mate van geweld, waarvan de zogenaamde Tragische Week in Barcelona in 1909 een representatief voorbeeld is. Oorzaak van deze zware sociale conflicten was het opnieuw oproepen van de troepen uit 1903-1905 om de opstanden in Marokko de kop in te drukken. Naar aanleiding van deze Tragische Week werden vijf mensen geëxecuteerd, onder hen de waarschijnlijk onschuldige Francisco Ferrer, anarchistisch intellectueel en theoreticus. Een brede oppositiecampagne dwong de conservatieve regeringsleider Maura tot aftreden. In 1910 werd de Confederación Nacional de Trabajadores (CNT) opgericht en twee jaar later liet de liberale regeringsleider Canalejas het leven bij een anarchistische aanslag. Wanneer in 1914 Wereldoorlog I uitbrak, verklaarde Spanje zich neutraal. In dit jaar startte de gouden periode voor de Spaanse cinema als gevolg van het quasi wegvallen van de buitenlandse concurrentie. Maar consolidatie van de Spaanse cinematografische industrie bleef uit (cf. infra). Meer algemeen verslechterde de economische situatie door de hoge inflatie. In 1917 manifesteerden zich tegelijkertijd drie rebellerende bewegingen: de prefascistische militaire Juntas de Defensa, een burgerlijk politiek protest in de Asamblea Libre van Barcelona en de algemene revolutionaire staking van de Unión General de Trabajadores (UGT) en de CNT. De eerste twee groepen schaarden zich weer aan de zijde van de regering bij het onderdrukken van de arbeidersbeweging. De CNT zou doorheen de jaren '20 en '30 een centrum van rebellie blijven en speelde tijdens de burgeroorlog een cruciale rol in de cinematografische activiteiten van de anarchisten (cf. infra). Het einde van Wereldoorlog I in 1918 initieerde meteen het begin van de 'Bolsjewistische periode' op het Andalusische platteland, gekenmerkt door een geweldscyclus in Barcelona. (Oskam, J., Safon, A., 1993, p. 170).

1.2. De pioniers

Alvorens over de pioniers te spreken eerst een klein woordje over de eerste bewegende beelden in Spanje. Deze bereikten Spanje reeds in het midden van 1895, toen Edison zijn Kinetograaf (Kinetograph) voorstelde in la Carrera de San Jerónimo in Madrid. Echter, het individueel bekijken van de filmpjes in de Kinetoscoop (Kinetoscope) kon het Spaanse publiek niet bekoren en Spanje moest nog een jaartje wachten op de doorbraak van de cinematografie (García Fernández, 2002, p. 19).

Verschillende pioniers zouden zich het vaderschap van de Spaanse cinema kunnen toe-eigenen: Alexandre Promio, Eduardo Gimeno, Fructuoso Gelabert, José Sellier Loup, Charles Kall, Eugène Lix...

Voor een groot aantal geschiedschrijvers was Alexandre Promio (in de geschiedschrijving ook wel verkeerdelijk Eugène of zelfs Albert Promio genaamd) de man die Spanje in 1896 voor het eerst in contact bracht met het medium cinema. Alexandre Promio, één van de technici van de Lumièrebroers, presenteerde op 15 mei 1896 voor het eerst de Cinematograaf aan het Spaanse publiek op de benedenverdieping van het Hotel de Rusia in la Carrera de San Jerónimo 34 te Madrid –dezelfde locatie als gebruikt voor de presentatie van de Kinetograaf van Edison - ter gelegenheid van het feest van San Isidro, de patroonheilige van de hoofdstad. (Torres, 1986, p. 16), (Santos Fontenla, 1966, p. 29), (Cánovas Belchí, 1996, p. 15), (D'Lugo, 1997, p. 17), (Stone, 2002, p. 14) (Caparrós Lera, & de España, 1987, p. 17). De voorstellingen zouden doorlopend gedraaid zijn, een twintigtal minuutjes geduurd hebben en samengesteld zijn uit een acht à tiental filmpjes, elk met een lengte van 17 meter. Voor een inkomticketje betaalde je toen één peseta of 0,00606 euro.

Enkele auteurs vermelden nog een andere naam, namelijk deze van de Hongaar Erwin Rousby en de Animatograaf (The Spanish Cinema, 1950, p. 27) (Caparrós Lera, 1999, p. 11).

Een ietwat andere versie levert de lezing van *Histoire du Cinéma Espagnol* van Jean-Claude Seguin op en het is deze versie die uiteindelijk nu, na de start van de onderzoeken in 1996, algemeen aanvaard wordt. De auteur stelt dat de Hongaar

Edwin Rousby, gezonden door het Engelse bedrijf van Robert William Paul; Paul's Animatograph Ltd., net iets sneller was dan de Lumièrebroers en een eerste poging tot projectie voor de pers ondernam met de Animatograaf (Animatograph) op de avond van 11 mei 1896. De volgende dag zou hij het publiek een programma, dat voornamelijk bestond uit documentaires omtrent de bewegingen van het menselijk lichaam, verlicht met enkele charmante plaatjes aangeboden hebben (Seguin, 1994, p. 6) (Letamendi, & Seguin, J.C., 2001, p.14) (García Fernández, 2002, p. 21). Nog even opmerken dat de oudere Caparrós Lera Rousby's eerste Spaanse projectie voor publiek dateert op 11 mei 1896 (Caparrós Lera, 1999, p. 11). Ook het verhaal van A. Promio en de Cinematograaf in Spanje verliep in werkelijkheid lichtjes anders, zo stellen Seguin, Letamendi, García Fernández en de latere Caparrós Lera. Net als alle andere bronnen stellen ze dat de verantwoordelijke van de Cinematograaf op 13 mei de pers bijeenriep, maar de eerste publieke zitting zou dateren van 14 mei 1896. Bijzonder vreemd is het feit dat in García Fernández' werk: *El cine español entre 1896 y 1939* als datum voor de eerste publieke zitting van de Cinematograaf in de lopende tekst 15 mei werd neergepend, terwijl hij in zijn zelfde boek in de chronologie hiervoor 14 mei neerschreef (García Fernández, 2002, pp. 21, 43). Hoe dan ook, de legende dat de cinema zijn intrede deed in Spanje op 15 mei, feestdag van San Isidro, is zonder twijfel even mooi en opportuun als vals. Bovendien kon die vertegenwoordiger van de Lumièrebroers onmogelijk Promio geweest zijn aangezien deze zich op dat moment in Chartres bevond, zo bleek uit het tijdschrift *Le Journal de Chartres* van 20 mei 1986. De cameraman was waarschijnlijk Boulade, een bekende opticien uit Lyon (Letamendi & Seguin, 2001, p. 14). Rodríguez Merchán beweert dat het Jean Busseret zou geweest zijn (Rodríguez Merchán, 24/10/03). Rousby en de Lumièrebroers zouden voor drie weken een gelijkopgaande strijd voeren, maar de interesse van de koninklijke familie voor de Cinematograaf zou Rousby de das omgedaan hebben (Seguin, 1994, p. 6). Hoe konden zoveel geschiedschrijvers voordien aan de Animatograaf voorbijgegaan zijn, is vervolgens de vraag die opduikt. Verschillende mogelijke oorzaken worden door Letamendi en Seguin aangebracht; het feit dat de Animatograaf definitief het Spaanse territorium verliet na de overwinning van de Cinematograaf, de suprematie in kwantiteit en kwaliteit van deze laatste, de verschillende sociale status van de plaats waarin de eerste voorstelling plaatsvond; de Animatograaf werd voorgesteld in een circustent, de Cinematograaf in een aristocratisch salon en dan natuurlijk de

aandacht van de koninklijke familie voor de Cinematograaf. Bovendien werd tijdens de Franco-periode alles in zijn werk gesteld om de legende van A. Promio en de Cinematograaf te creëren en levendig te houden, inclusief de manipulatie van persberichten (Letamendi & Seguin, 2001, p. 14).

Hoewel zowel naam als exacte datum gecontesteerd zijn, kunnen we toch stellen dat A. Promio als belangrijke pionier beschouwd wordt. Het onderzoek van



Jean-Claude Seguin laat toe de omstandigheden op te helderen waarin de eerste films op Spaanse bodem gefilmd zouden zijn. De film getiteld *Place du Port à Barcelone - Puerto de Barcelona*, voorgesteld in Lyon op 7 juli 1896 zou gedraaid zijn op Promio's weg van Lyon over Barcelona naar Madrid, waar ondertussen de Cinematograaf zijn intrede gedaan had, en zou dus de eerste film zijn gerealiseerd op Spaanse bodem, door een buitenlander weliswaar (cf. infra) (Cánovas Belchí, 1996, p. 15) (Seguin, 1994, p. 6).

Alexandre Promio (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

Tussen 12 en 22 juni zou A. Promio voor de Lumièrebroers in de hoofdstad van Spanje de populaire 'vistas madrileñas' draaien, waaronder *Arrivée des Toreadors - Llegada de los Toreros*, *Puerta del Sol*, *Porte de Tolède - Puerta de Toledo*, *Hallebardiers de la Reine*, *Lanciers de la Reine*, *Défilé*, *Danse au Bivouac*, *Défile du Genie*, *Artillerie (exercices du tir) - Maniobra de la Artillería*, *Cyclistes militaires*, *Garde descendante du Palais Royal - Salida de los Alabarderos de Palacio* en *Distribution de Vivres aux Soldats*. Meteen daarna keerde hij terug naar Lyon. Promio's filmpjes vulden de eerste programma's in de exploitatiehuizen (Letamendi & Seguin, 2001, p. 19) (García Fernández, 2002, p. 22). Terwijl verschillende auteurs andere kortfilmpjes vermeldenswaardig achten, kunnen we algemeen stellen dat A. Promio's filmcarrière van start ging met *La Salida de las Alumnas de San Luis de los Franceses*, *Llegada de los Toreros* en negen militaire documentaires waaronder *Maniobras de la Artillería* en *Vicálvaro*, gefilmd in de Montaña barakken en met de toestemming van koningin María Cristina (Torres,

1986, p. 17), (García Fernández, 1992, p. 9) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 17). Augusto M. Torres merkt op dat terwijl de vroege Franse filmpjes arbeiders die de fabriek verlaten weergeven, de Spanjaarden het verlaten van de kerk en de aankomst van stierenvechters tonen (D'Lugo, 1997, p. 2). Cánovas Belchí stelde dat A. Promio's film getiteld *La Salida de las Alumnas de San Luis de los Franceses* door Carlos Fernández Cuenca³ in *Cuadernos de Filmoteca Nacional de España* in 1959 valselijk bestempeld werd als eerste Spaanse film van Promio (Cánovas Belchí, 1996, p. 15). Echter, ook het Diplomatic Information Office in Madrid duidt deze laatste aan als waarschijnlijk de eerste film gedraaid op Spaanse bodem. Over deze polemiek aangaande de eerste film gedraaid op Spaanse bodem hieronder meer.

Vooraleer over de eerste 'Spaanse' film te kunnen spreken, kijken we eerst nog even naar de vroege producties in opdracht van buitenlandse bedrijven gesitueerd in Spanje. De Casa de Lumières zou in deze periode een veertigtal titels produceren met Spaanse thema's waaronder *Llegada de los Toreros* uit 1896 (cf. supra) en *Espagne: Courses de Taureaux* uit 1897 (García Fernández, 1992, p. 9). Hiervan zouden tussen 1896-1898 een vijftiental documentaires in Barcelona gerealiseerd zijn. Vermeldenswaardig is natuurlijk het werk van A. Promio, *Place du Port à Barcelona* (González López, 2001, p. 33). Cánovas Belchí vernoemt de namen van twee andere Fransmannen, José Sellier Loup en Eugène Lix. Deze laatste is de producent van werken als *Baile de Labradores* en *Ejecución de una Paella*, gedateerd op 17 december 1896 (Cánovas Belchí, 1996, p. 17). Hij draaide eveneens enkele kortfilmpjes in Valencia, waaronder *Vista del Mercado* en *La Plaza de la Reina* (Letamendi & Seguin, 2001, p. 20). Ook de Engelse producent hierboven reeds vermeld; Robert William Paul, zond zijn mensen uit om in het buitenland filmpjes te draaien. William Short produceerde gedurende zijn reis van Londen naar Lissabon enkele kortfilmpjes in Spanje. Midden augustus 1896 zou hij zich, beter gekend als Harry Short, in Madrid bevonden hebben waar hij onder andere *Madrid Puerta del Sol* draaide. Hij zette zijn tocht verder naar Sevilla en vervolgens Cádiz waar hij nog enkele 'vistas andaluzas' draaide. Na zijn verblijf in Portugal tussen 9 en 18 september keerde hij terug naar Londen (Letamendi & Seguin, 2001, p. 19). De thema's van deze producties door buitenlanders in Spanje bleven beperkt tot de typische Spaanse clichés: Spaanse dansen en stierengevechten.

³ Carlos Fernández Cuenca was volgens professor Rodríguez Merchán één van de belangrijkste historici van de stille cinema.

De eerste nationale producties kunnen we definiëren als de eerste producties, geproduceerd voor een Spaans productiehuis, al dan niet door buitenlanders. De eerste van deze soort werden geproduceerd door Joseph Eugène Beaugrand voor het bedrijf Sr. del Río met een apparaat genaamd de Mouvógrafo midden oktober 1896. De filmpjes werden vervolgens getoond op 10 november in de calle de Alcalá 4 te Madrid (Letamendi & Seguin, 2001, p. 22). Tot op de dag van vandaag werd algemeen aanvaard dat de eerste Spanjaarden die op Spaans grondgebied filmpjes draaiden Eduardo Gimeno Peromarta en zijn zoon Eduardo Gimeno Correas waren. Zij zouden de eerste Spanjaarden zijn die, in Zaragoza op 11 oktober 1896, een film



Eduardo Gimeno Correas (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

draaiden: *Salida de Misa Mayor del Pilar de Zaragoza* (Torres, 1986, p. 17), (The Spanish Cinema, 1950, p. 28), (García Fernández, 1992, p. 9), (Laraz, 1986, p. 17), (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 17).

Het verhaal van deze ‘eerste’ Spaanse film gedraaid door een Spanjaard is een sterk voorbeeld van een polemische kwestie tussen verschillende geschiedschrijvers en wil ik jullie dan ook niet onthouden. Achtereenvolgens kan je de verschillende constructies van enkele auteurs lezen om te besluiten met de versie die nu, na de onderzoeken die van start gingen in 1996, als ‘waarheid’ wordt aangenomen. Naast bovenvermelde auteurs stelde Cánovas Belchí in zijn werk uit 1996 dat recent verschenen documenten aantoonde dat de eerste camera die vader Gimeno⁴ in 1896 wist te bemachtigen niet degelijk functioneerde en dat hij pas een jaar later een Lumièreapparaat in handen kreeg waarmee hij vervolgens op 11 oktober *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* en op 18 oktober *Saludos* zou gedraaid hebben (Cánovas Belchí, 1996, pp. 17-18). Ook Stone haalt het probleem aan dat vader Eduardo Gimeno had om in 1896 een Lumièrecamera te bemachtigen. De broers wilden niet verkopen dus kocht vader Gimeno een dure en inferieure kopie die bovendien niet behoorlijk functioneerde. Hij liet zich niet ontmoedigen en trok naar

⁴ De familie veranderde in 1900 de schrijfwijze van hun achternaam in Jimeno.

Lyon waar hij een aantal Franse kortfilms en een echte Lumièreprojector op de kop wist te tikken. Zijn doel was aanvankelijk enkel filmpjes te projecteren als aanvullende act in zijn wassenbeeldenmuseum, maar copy-catconcurrenten duwden hem in de richting van filmproductie en zoon Gimeno richtte zijn camera op een kerk en filmde *Salida de la Misa de Doce del Pilar*. De film was zo populair dat de week daarna zijn sequel werd gedraaid: *Salidas y Saludos*. Merk ook het verschil in filmtitels tussen de verschillende auteurs op. Stone dateert de films wel in 1896, maar in een voetnota vult hij aan dat de exacte datum door J.C. Seguin gecontesteerd wordt (Stone, 2002, pp. 14-15). Deze laatste is in zijn *Histoire du Cinema Espagnol* echter niet heel duidelijk. Hij stelt dat Eduardo Gimeno Correas of zoon Gimeno de eerste Spaanse cineast is wiens naam in de geschiedenisboeken terecht kwam dankzij het draaien van *Salida de la Misa de Doce en la Iglesia del Pilar de Zaragoza* in oktober 1896. Twee regels later schrijft hij vervolgens dat *Llegada de un Tren de Teruel a Segorbe*, voorgesteld op 11 september 1896 zonder twijfel de eerste film is gerealiseerd door een Spanjaard (Seguin, 1994, p. 6). Tijd voor opheldering. Ten eerste moest men in de onderzoeken vaststellen dat de filmband van *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* de perforatiekenmerken bevat van de Casa de Lumières, een ovaal naast elk fotogram, wat wil zeggen dat de film onmogelijk gedraaid kan zijn met een oude Wernercamera, gebruik makend van Eastman filmband gekenmerkt door vier perforaties per frame, die al vanaf eind juli 1896 ter beschikking was van de Aragonesen Gimeno (Letamendi Gárante & Seguin Vergara, 1998, p. 178). Dit wisten Stone en Cánovas Belchí reeds toen ze hun werken publiceerden. Bovendien weten we dat de Lumièrecamera's officieel pas werden verkocht in mei 1897 en deze die vader Eduardo Gimeno kocht is gefactureerd op 9 juli 1897. Hij zou op 6 of 7 juli naar Lyon gereisd zijn, op 8 juli de camera verkregen hebben en zonder te rusten meteen teruggekeerd zijn naar Burgos, waar hij op 10 juli aankwam. (Letamendi Gárante & Seguin Vergara, 1998, p. 210). Bijgevolg weten we dat *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* nooit voor midden 1897 gedraaid kan zijn, maar wanneer dan wel? De studie van Alain Hairie die gebruik maakt van schaduwanalyses om exacte dateringen van filmbanden na te gaan, toonde aan dat *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* ten vroegste gefilmd kan geweest zijn op 5 november 1898 om 12.30 uur, zoniet een jaar later. Confirmatie van deze studie werd teruggevonden in enkele persberichten, onder andere in de kranten *Heraldo de Aragón*, *Diario de Zaragoza* en *El Mercantil de*

Aragón van 7 november 1899. García Fernández volgt deze route in zijn werk, onder verwijzing naar *La Cuna Fantasma del Cine Español* van Letamendi en Seguin, maar dateert de films in zijn chronologie dan wel weer in 1897 (García Fernández, 2002, pp. 22,44). Letamendi en Seguin besluiten in bovenstaand werk op basis van Aragonese persberichten, de versie van geschiedschrijver Blasco Ijazo en de studie van Alain Hairie dat *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* op 5 november en *Saludos* op 19 november 1899 gedraaid werden (Letamendi Gárante & Seguin Vergara, 1998, p. 234) (Letamendi & Seguin, 2000, p. 23). In de verklaring naar het ontstaan van de legende verwijzen Letamendi en Seguin eens te meer naar het Franco-regime. Aan de grond van de historische fout ligt een publicatie uit 1942 van een interview, getiteld *Un Día de 1942 con el primer español que compró un Lumière*⁵, dat Fernando Castán Palomar, een middelmatige journalist en fervent aanhanger van het Franco-regime, afnam van zoon Eduardo Gimeno voor het tijdschrift *Primer Plano*. De titel van het artikel bevat trouwens nog een andere historische fout, aangezien de eerste Spanjaard die een Lumière-camera wist te bemachtigen, Félix Preciado was. De definitieve pas in de creatie van de legende werd gezet door falangist en directeur van *Primer Plano* Carlos Fernández Cuenca in een artikel uit 1948 dat volgens Letamendi en Seguin een ongelofelijke intentionele verdraaiing van de feiten weerspiegelt. Was het immers niet beter voor de cinematografische geschiedenis van de katholiek-Franquistische Spanjaarden dat de eerste film het katholieke *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* zou zijn en de eerste Spaanse regisseur bijgevolg de toen al overleden Eduardo Gimeno Correas, wiens erfgenaam een fervente voorstander was van het Franco-regime dan het vechtlustige *Riña en un Café* van de Catalaan en ideologisch bedenkelijke Fructuoso Gelabert? Deze laatste film, waarover straks meer, werd in de cinematijdschriften van de jaren '20 wel vaker als eerste Spaanse productie naar voren geschoven. De legende werd vervolgens verder uitgebreid door Juan Antonio Cabero, die de opname situeerde op 11 oktober, feestdag van Pilar. De vertelling van Cuenca en Cabero werden natuurlijk meteen overgenomen door de geschiedschrijvers die het Franco-regime aanhingen en quasi geen enkele criticus durfde de stem te verheffen. De twee uitzonderingen op de regel, Fernando Mendez-Leite Von Hafe en Román Gubern, werden omwille van gebrek aan overtuigende argumenten niet serieus genomen en toen Letamendi en Seguin in '95-'96 hun

⁵ 'Een dag in 1942 met de eerste Spanjaard die een Lumière kocht.', eigen vertaling.

onderzoeken naar buiten brachten werden ook zij geconfronteerd met de onwil van bovenaf om de zo mooi klinkende legende eens en voor altijd op te bergen (Letamendi Gárante & Seguin Vergara, 1998, pp. 29-77). Hoe dan ook, toen na de onderzoeken van 1996 duidelijk werd dat *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* onmogelijk de eerste Spaanse film, gedraaid door een Spanjaard kon zijn, doken meteen een aantal alternatieve titels op. *Puerto de Barcelona* van A. Promio werd naar voren geschoven, maar A. Promio is een rasechte Fransman. *Llegada de un Tren a la Estación de Segorbe* uit 1896 was een andere mogelijkheid. Dit filmpje kan echter onmogelijk gedraaid zijn in 1896 en bijgevolg onmogelijk de eerste nationale productie zijn, want de spoorlijn Catalayud-Teruel-Sagunto werd pas volledig afgewerkt in 1901 en ging in werking in 1903. De eerste trein die het traject Teruel – Segorbe voltooide, deed dit op 1 juni 1899. In feite werd dit filmpje zelfs nooit gedraaid. Deze fout uit de Spaanse cinematografische geschiedschrijving werd geïnitieerd tijdens de voorstelling van 24 oktober 1896. Kalb draaide toen het Franse kortfilmpje *La Llegada de un Tren*, had de gewoonte zijn projecties van commentaar te voorzien en speelde tijdens de projectie als grap even in op de toenmalige actualiteit. Het nieuwsbericht in de krant *Las Provincias* legde de basis voor de geschiedkundige fout. Zo gemakkelijk is geschiedenisconstructie. Belangrijker dan de discussie over data is het aanbrengen van enkele namen die kunnen getuigen van reeds zeer vroege Spaanse filmopnames. In de eerste plaats vermelden we hier Pedro Armando Hugens, die de Vidamotógrafo in San Sebastián eind juli 1896 voorstelde. Hoewel er geen verwijzingen zijn naar opnames in deze periode is het zeer waarschijnlijk dat er al enkele Spaanse producenten actief waren, want het projectieapparaat waarover Hugens beschikte, kon eveneens opnames realiseren (Letamendi & Seguin, 2001, pp. 20-27). Vervolgens waren ook Antonio Salinas en Eduardo de Lucas vrij vroeg van de partij. Zij zouden tussen 10 en 12 juni 1897 *Plaza Vieja de Vitoria* gedraaid hebben. Waarover geen twijfel bestaat is dat voor 23 mei 1897, datum waarop hij zijn camera verkreeg, Louis Joseph Sellier al enkele lokale scènes op videoband had gezet. Ondanks het feit dat enkel foto's zijn overgebleven, is *En Tierro del General Sánchez Bregua*, door García Fernández gedateerd op 20 juni 1897, momenteel één van de meest 'zekere' titels die naar voren geschoven wordt als zijnde de eerste Spaanse film, gedraaid door een Spanjaard (Rodríguez Merchán, 24/10/2003). García Fernández vult aan dat Sellier waarschijnlijk vroeger, in de maand mei, al enkele films gedraaid had. Punt van

discussie bij deze auteur is echter zijn nationaliteit. Geboren in Givors als José Selier, dicht bij Lyon, nam deze pionier pas in 1898 de Spaanse nationaliteit aan. Letamendi en Seguin beschouwen zijn werk echter puur Spaans omdat hij heel zijn cinematografische activiteit in Spanje voltooide. De onduidelijkheden die hieromtrent nog bestaan vormen een uitdaging voor verder onderzoek (Letamendi & Seguin, 2001, pp. 20-27) (García Fernández, 2002, p. 22).

Over het leven en het werk van de Catalaan Fructuoso Gelabert, volgens García Fernández één van de twee grote namen uit deze initiële periode van de



Spaanse cinema, blijkt meer eensgezindheid te bestaan, alleszins tot voor de onderzoeken van 1996. Fructuoso Gelabert, geboren in Gracia in 1874, is één van de belangrijkste pioniers van de Barcelonese stille cinema. Hij zou de eerste Catalaanse producent zijn en ondanks het feit dat zijn projecten niet altijd succesvol waren, zou hij op continue wijze produceren met als doel de filmproductie als een professionele bezigheid te consolideren (cf. infra) (González López, 2001, p. 33).

Fructuoso Gelabert (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

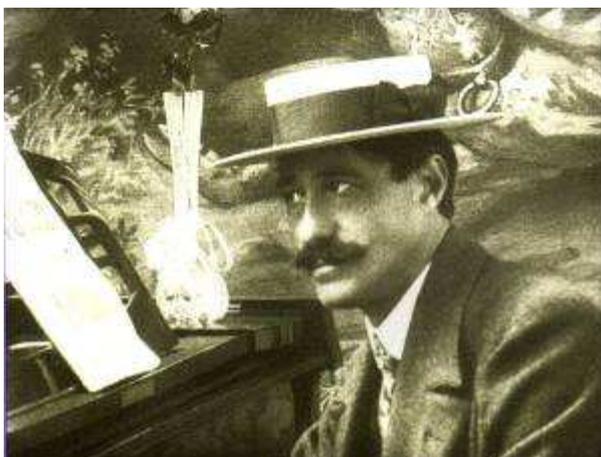
Deze stichter en directeur van de eerste Spaanse workshop voor de productie van allerlei cinematografisch materiaal zette al snel de stap naar filmproductie (The Spanish Cinema, 1950, p. 29) (García Fernández, 2002, p. 23). Fructuoso Gelabert wordt de stichter van de Spaanse cinema genoemd en dit heeft alles te maken met de productie van *Riña en un Café*, opgenomen op 10 augustus 1897 en in première gegaan op 24 augustus 1897, als opening van het Fiesta Mayor de Sants op de dag van de heilige Bartolomé (Caparrós Lera, 1999, p. 13). Of deze film, geschreven, geproduceerd, geregisseerd en vertolkt door Gelabert, de eerste Spaanse fictiefilm is, is het onderwerp van de derde grote polemische kwestie uit de beginjaren van de Spaanse cinema. Het feit dat de originele versie niet meer voorhanden is en enkel de imitatie uit 1952 bestaat, maakt de zoektocht naar het belang van deze film een stuk moeilijker. Hoe dan ook, Stone verbindt deze creatieve gebeurtenis met de toenmalige politieke toestand en vindt de, al dan niet eerste, Spaanse fictiefilm een sprekend voorbeeld van de toenmalige politieke en creatieve onderscheiding van Catalonië, dat zich wilde afscheiden van de centrale regering. Dit gebeurde ook op 8

september 1932 toen het autonomiestatuut van Catalonië werd goedgekeurd (cf. infra) (Stone, 2002, pp. 16-17). De dateringen werden al meteen weer gecontesteerd door Seguin en Letamendi. Zij stellen dat hun studies bewijzen dat *Riña en un Café* veel later geproduceerd is dan 1897. Gelabert zou pas in 1899 zijn cinematografische activiteiten begonnen zijn en bijgevolg zou noch *Riña en un Café*, noch de rest van de titels toegekend aan de periode voor 1899, in 1897 gedraaid kunnen zijn (Letamendi & Seguin, 2001, pp. 20-27). García Fernández houdt het veilig en schrijft dat Gelabert's eerste werk de fictiefilm *Riña en un Café* was, waarna volgt 'como se ha dicho, la primera que se impresiona en España'⁶ (García Fernández, 2002, p. 23). Geconfronteerd met de financiële onmogelijkheid om een Lumièrecamera te kopen, ontwikkelde Gelabert er zelf eentje, gebaseerd op deze van Lumière, en begon er aan het einde van de 19^{de} eeuw mee te werken. In de eerste plaats produceerde Gelabert reportages en documentaires over Catalonië. Hierin werd een verzameling van 'salidas de...', 'panorámicas' of toeristische panorama's en 'vistas' of folkloristische landschapjes weergegeven, vredig en rustig en vooral zonder inclusie van de heersende sociale conflicten (Cánovas Belchí, 1996, pp. 19-20) (García Fernández, 2002, p. 23). Vermeldenswaardig zijn *Salida de la Iglesia de Santa María de Sans* en *Salida de los Trabajadores de 'La España Industrial'*, beide gefilmd in augustus 1897 voor het Fiesta Mayor de Sants. Deze zijn waarschijnlijk de filmpjes die mede de Barcelonese cinema op poten zette. De 20 meter lange filmpjes wisten de barakken voor zes dagen op rij te vullen met kijklustigen. Gelabert voltrok zijn initiële fase in het documentaire genre en de reportages. (González López, 2001, pp. 33-34). Torres plaatst in deze context Gelabert's tweede en derde primeur en stelt dat Gelabert in 1898 het eerste nieuwsbericht gedraaid zou hebben: *Visita a Barcelona de Doña María Cristina y Don Alfonso XIII* of *Vuelta de la Reina Madre y del Niño a Barcelona*. Nu kan men zich wel de vraag stellen in welke mate de documentaires en actualiteitsreportages die voordien gedraaid werden ook niet als nieuwsberichten kunnen beschouwd worden. In die zin kan deze tweede 'primeur' een beetje genuanceerd worden. Hoe dan ook, met deze film realiseerde hij wel de eerste commerciële transactie van de Spaanse cinema met de buitenlandse markt. De film werd door Pathé gekocht en gedistribueerd in het buitenland (Torres, 1986, pp. 17-18). Gelabert evolueerde vervolgens in de richting van de fictiefilm en zou er tussen 1898 en 1906 een elftal draaien. *Los Guapos de la Vaquería del*

⁶ 'zoals men zegt, de eerste geproduceerd in Spanje', eigen vertaling.

Parque, geproduceerd in 1905, werd één van zijn grootste successen. Daarnaast realiseerde Gelabert ook natuurdocumentaires, kostumbristische films⁷, (*Amor que Mata* in 1909) en literaire adaptaties (*Tierra Baja*, adaptatie van de roman van Àngel Guimerà⁸ uit 1897, in 1907) (García Fernández, 2002, p. 19) (García Fernández, 1992, p. 11). In 1902 werkte hij als technicus en projecteur in de laboratoria van Diorama, waar hij in 1903 technisch directeur werd. Later, in 1906 nam hij dezelfde functie op in het door hem opgerichte Films Barcelona (cf. infra) waar hij een poging ondernam tot de fusie van beeld en geluid en in 1909 met *Baño Imprevisto* de tussentitels introduceerde (Stone, 2002, pp. 16-17). Tussen 1906 en 1913 produceerde Gelabert 18 argumentatiefilms voor Films Barcelona en zes in eigen productie (González López, 2001, p. 39). Echter, het publiek bleek niet geïnteresseerd in Gelaberts technische innovaties en verkoos de komische films, verfilmde zarzuela's met livebandje of muziekopname en de melodrama's waarbij een 'explicador' naast het scherm het verhaal vertelde (Stone, 2002, p. 16-17). Ondanks het feit dat zijn laatste film, *La Puntaire* (1927–1928) zeer succesvol was, eindigde Gelaberts carrière met de komst van het geluid (Seguin, 1994, p. 6-7). Gelabert vertoonde interesse voor de setting, models en trick shots en zijn films zijn doorweven met trucjes naar het voorbeeld van Méliès, maar het is toch de Aragonees Segundo de Chomón die zou uitblinken in dit filmgenre.

García Fernández vermeldt Segundo de Chomón als tweede grote pionier uit deze initiële periode van de Spaanse filmgeschiedenis. Het belang van deze man blijkt bovendien ook uit de aandacht die aan hem werd besteed tijdens het vak 'Historia General de la Imagen'⁹, waarin een 60 minuten lange video, *Cinematografo 1900*, werd afgespeeld over het leven en werk van de Chomón. Bovendien vond op 21 oktober 2003 in de Filmoteca Española de projectie van een 20-tal kortfilmpjes van de Chomón uit de periode 1902-1912 plaats.



Als ingenieur geboren in Teruel in 1871 uit een adellijke familie, leefde hij aanvankelijk in Parijs, samen met de actrice Julienne Matthieu. De Chomón verliet de Spaanse fictieproza waarin de nadruk lag op de setting en karakters van de personages (Caparrós 2003, p. 10). Hij was een voorloper van de Generatie van 1898 (cf. supra).

vrijwillig volgens Seguin, verplicht volgens Stone, Matthieu en zijn kind om in de oorlog in Cuba te strijden.

Segundo de Chomón (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

Bij zijn terugkomst was Matthieu werkzaam in de ateliers van Méliès en via haar kon ook de Chomón daar aan de slag. Hij wist al snel Méliès te verbazen met een uitvinding om het kleurproces te vergemakkelijken. De Chomón trok naar Barcelona om zijn inventie te introduceren in de Spaanse filmindustrie, maar trof deze zo goed als onbestaande aan en besloot dan maar zelf tot productie over te gaan. Hij opende in 1901 een kleurenlaboratorium, bouwde een eigen camera, startte zijn experimenten met frame per frame filmen en zette Spaanse ondertitels op Franse filmpjes (Stone, 2002, pp. 18-19) (González López, 2001, p. 34). In de periode 1902-1905 imiteerde hij vooral de Franse producties en produceerde hij natuurfilmpjes, documentaires zoals *Montserrat* (1902), literaire adaptaties zoals *Pulgarcito* (1903) en argumentatiefilmpjes, bijvoorbeeld *Los Guapos del Parque* (1905). Reeds in deze initiële periode gebruikte de Chomón vooruitstrevende technieken. In 1902 gebruikte hij maquettes voor *Choque de Trenes*, een fictiefilm met het uitzicht van een documentaire. Op te merken is dat Gelabert reeds in 1899 maquettes gebruikte voor zijn *Choque de dos Trasatlánticos* (García Fernández, 2002, pp. 24, 44). Voor de productie van *Choque de Trenes* werd het productiehuis Lluís Macaya y Albert Marro opgericht, waarvoor de Chomón de rol van technisch directeur opnam (Seguin, 1994, p. 7). De dubbele impressie werd dan weer toegepast in 1903 in *Gulliver en el País de los Gigantes*, een verfilmd sprookje boordevol humor, tot de verbeelding sprekende tussentitels en technische superioriteiten. De eerste toepassing van de ‘paso de manivela’, een techniek waardoor objecten schijnen te bewegen, vond plaats in *Eclipse de Sol*, een documentaire van wetenschappelijke aard, gedraaid in 1905 (García Fernández, 1992, pp. 11-13). De kortfilmpjes van de Chomón toonden de potentie van de Spaanse filmproductie en van de cinematografische taal in het algemeen aan. De Chomón stak vervolgens in 1906 een handje toe in de oprichting van Hispano Films door Marro en de Baños en produceerde een aantal ‘vistas panorámicas’ (Stone, 2002, pp. 18-19). In hetzelfde jaar nog vertrok hij, onder contract met Pathé, voor drie jaar naar Frankrijk als expert in special effects en de fantasie cinema. Hij zette een periode van grote creativiteit in, zowel op het vlak van fantasie als in de verdere ontwikkeling van nieuwe technieken (García Fernández, 1992, pp. 11-13). De

uitvinding van het travelling shot bijvoorbeeld, zou volgens Stone, Caparrós Lera en de España met recht en reden een Catalaanse uitvinding genoemd mogen worden. *L'Ecrin du Rajah*, een kortfilmpje van 5'42" in een regie van Gaston Velle, geproduceerd in 1906, vertoonde reeds lichte camerabewegingen, alhoewel het hier wel gaat om rotaties van de camera om de verticale as (pans). In *Les Oeufs de Pâques*, een 3'41" durend trucagefilmpje uit 1907, opende Julienne Mathieu, de Chomóns vrouw die overigens in meerdere van zijn producties de hoofdrol vertolkte, één voor één eitjes, waar dansende figuurtjes als mobieltjes in verpakt zaten. Bij de productie werd gebruik gemaakt van de techniek van de superimpositie. *Ki Ri Ki Acrobates Japonais* uit 1907 toonde eveneens de Chomóns inventiviteit en creativiteit aan. De 'acrobatieoefeningen' van de Japanse acteurs, uitgevoerd liggend op de grond, werden van bovenuit gefilmd en vervolgens verticaal geprojecteerd. Zo leek het alsof de Japanners ongelofelijk goede acrobaten waren (Filmoteca Española, 21/10/2003). In 1908 produceerde de Chomón in de studio's van Pathé in Parijs zijn belangrijkste werk: *El Hotel Eléctrico*. De film bevat quasi alle, tot dan toe ontwikkelde technieken: superimpositie, gebruik van transparante achtergrond, de 'paso de manivela' en de bewegende camera. De invloed van Méliès is onontkenbaar, maar de Chomóns werk oversteeg het en vestigde de cinema als een unieke en zelfstandige kunstvorm. In 1910 keerde de Chomón terug naar Spanje, waar hij enkele studio's met Joan Fuster oprichtte, voor Pathé in twee jaar nog een dertigtal drama's, historische scènes en zarzuela's produceerde en zich zowel op de binnenlandse als op de buitenlandse markt richtte (García Fernández, 1992, pp. 11-13). Tussen 1910 en 1911 zou de Chomón een 40-tal argumentatiefilms produceren samen met Fuster en een 11-tal voor het productiehuis Ibérico. Caparrós Lera haalt uit deze periode de productie van *El Pobre Valbuena* aan, naar het libretto van Carlos Arniches¹⁰ (González López, 2001, p. 39). Deze derde fase werd door R. Stone op een andere wijze neergepend. De Chomón zou in 1909 teruggekeerd zijn naar Barcelona waar hij samen met Fuster een aantal eigen filmstudio's oprichtte en 37 films produceerde. Dit echter zonder verbintenis met Pathé, want slechts een tweetal films werden verkocht aan Pathé. Bovendien stelt Stone dat de binnenlandse markt nog niet klaar was voor het afnemen van de filmproductie en dat dus hoe hard pioniers als Gelabert en de

¹⁰ De werken van deze romanschrijver zouden vooral voor de vroege geluidsfilms zeer belangrijke bronnen zijn.

Chomón ook hun best deden, de Spaanse filmindustrie voor Wereldoorlog I niet van de grond kwam (Stone, 2002, pp. 18-19). Vervolledigen we alsnog García Fernández' verhaal. In 1912 nam de Chomón afstand van Pathé en produceerde hij enkel nog voor de binnenlandse markt. Zijn oeuvre varieerde van adaptaties van zarzuela's, drama's, fantasieën, komedies, kostumbristische komedies tot historische films. Een kortfilmje uit dit jaartal, gepresenteerd door Filmoteca Española, is *Souperstition Andalouse*, een tiental minuten durend verhaaltje dat grotendeels bestaat uit de droomsequentie van het vrouwelijke hoofdpersonage, die haar brutaliteit ten aanzien van een zigeunerin bestraft ziet door de kidnapping van haar geliefde. De droomsequentie wordt ingeleid door een dissolve; een fade-out van het gezicht van het hoofdpersonage, gecombineerd met een fade-in van het gezicht van de zigeunerin (Filmoteca Española, 21/10/2003). De Chomón zette zijn vierde, Italiaanse fase in met een contract met Itala Films in Turín. Hij verzorgde er de fotografie voor verschillende films en regisseerde enkele andere, maar zijn belangrijkste medewerking verleende hij in 1914 aan *Cabiria*. Bijdragen van de Chomón aan de filmtaal uit deze periode zijn volgens Ghirardini het travelling shot, het esthetische gebruik van artificieel licht, het gepaste gebruik van maquettes, het functionele gebruik van panorama's, een continu ritme van de filmopnames en de fixatie van de beelden op het doek. In de Chomóns laatste etappe, gesitueerd tussen 1923 en 1927, keerde hij terug naar Frankrijk. Belangrijk hierin is de medewerking aan *Napoleón* van Abel Gance. Hij draaide nog één Spaanse film: *El Negro que Tenía el Alma Blanca* in 1927 voor Benito Perojo (cf. infra) (García Fernández, 1992, pp. 11-13).

Caparrós Lera en de España merken in deze initiële periode van de Spaanse cinema twee creatieve scholen op; een realistisch en een fantastische, respectievelijk vertegenwoordigd door Fructuoso Gelabert en Segundo de Chomón. (Caparrós Lera, J.M. & en de España, R., 1987, p.18).

Natuurlijk kunnen we naast deze pioniersnamen nog een hele reeks andere personen vernoemen zoals Juan María Codina die in Studio Films samenwerkte met Gelabert (cf. infra), José Gaspar Serra, die werkzaam was in het Gaumont filiaal in Barcelona en Angel García Cardona. Verder vernoemen we nog Enrique Blanco, stichter van Iberia Cines (cf. infra) en Antonio Cuesta, stichter van Films Cuesta. Graag had ik toch nog even stilgestaan bij de Catalaan Ricardo de Baños, die zijn eerste pasjes als cameraman bij Gaumont zette en in 1906 samen met Alberto Marro,

Hispano Films oprichtte. Ricardo De Baños produceerde vaak samen met zijn broer Ramón en zij hadden meer oog voor de realiteit van hun land, die ze in hun reportages en documentaires vanaf 1904 verwerkten. Samen richtten ze in 1907 een laboratorium op voor de ontwikkeling en montage van kopies en begonnen ze voornamelijk voor Hispano Films te produceren. Aanvankelijk draaiden ze vooral reportages over de oorlog in Afrika zoals *Guerra de Melilla* en *La Guerra del Riff* in 1909 (Cánovas Belchí, 1996, p. 21) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 19) (Torres, 1997, pp. 13-14). Daarnaast produceerde Ricardo de Baños ook komische films waaronder *Dos Guapos Frente a Frente* en iets later waagde hij zich ook aan de argumentatiefilm. In 1910 produceerde hij *Don Juan de Serrallonga* en later in 1914 *Rosalinda* en *Sacrificio*. Deze films testten op het gebied van lengte de aandacht van het publiek zodanig dat we ze kunnen beschouwen als de eerste Spaanse langspeelfilms (Stone, 2002, p. 18). Hun beste werken produceerde het duo in de tweede helft van de jaren '10. Volgens Torres meer dan vermeldenswaardig is *Los Arlequines de Seda y Oro*, geproduceerd in 1919 voor Royal Films. Volgens verschillende critici vormde deze film het begin van het *españolada*¹¹-genre in de nationale cinematografie. De film werd opgesplitst in drie delen: *El Nido Deshedo*, *La Semilla del Fenómeno* en *La Voz de la Sangre* en betrof 5000 meter filmband of iets meer dan vier uur kijkplezier. Het zou een typisch feuilleton van de tijd zijn met stierenvechters of torero's, folklore en zigeuners, bestaande uit een geslaagd mengsel van fictie en documentaire en verteld door protagonist Raquel Meller, toen aan het begin van zijn carrière. Van deze film zou in 1925 een nieuwe versie gedraaid worden met dezelfde, nu beroemd geworden, Raquel Meller (Torres, 1997, pp. 13-14). In 1916 creëerde Ricardo de Baños Royal Films waarvoor hij in 1921 een tweede of derde (cf. infra.) versie van *Don Juan Tenorio* produceerde, een adaptatie van Zorilla's bekende romantische drama. In 1917 tenslotte stichtte hij Magna Films (García Fernández, 1992, pp. 14-16). Punt van dissensus bij deze pionier van de Barcelonese cinema is de film *Don Juan Tenorio*. Wanneer de eerste versie verscheen en hoe deze heette wordt door verschillende auteurs anders weergegeven. García Fernández dateert de eerste adaptatie van deze roman in 1910 onder de naam *Don Juan de Serrallonga*, terwijl de remake uit 1921 als titel *Don Juan Tenorio* draagt. Cánovas Belchí schrijft dat *Don Juan Tenorio* recentelijk door

¹¹ *Españolada* is het filmgenre dat een overdreven Spaans portret, door buitenlandse regisseurs aan Spanje opgedrongen, weergeeft (Torres, 1986, pp. 34-42).

Palmira González gedateerd werd in 1910 en niet in 1908 zoals de traditionele geschiedenis, waartoe onder andere Laraz, Stone, Caparrós Lera en de España hebben bijgedragen, onderschrijft. Deze laatste vier spreken dan van een tweede versie in 1910 onder de titel *Don Juan de Serrallonga*. Uit de verschillende bronnen zou mijn conclusie zijn dat er drie versies van het drama geproduceerd zijn, één in 1908, een volgende in 1910 en de laatste tenslotte in 1921, waarbij de eerste en laatste de titel *Don Juan Tenorio* dragen en de middelste *Don Juan de Serrallonga*. Dit is echter een constructie op basis van verschillende geschiedenisconstructies. Nog een andere datum vinden we terug bij D'Lugo, die de vroegste adaptatie door de Baños van de film dateert in 1906. Echter, deze auteur blijkt wel meer van de algemenere trend afwijkende zaken neer te pennen. Weer levert de laatste geschreven versie van González López opheldering. De broers de Baños hebben nogal wat adaptaties van deze roman gedraaid, vandaar de verwarring bij de geschiedschrijvers. Een eerste en tweede versie zouden respectievelijk in 1908 en 1910 geproduceerd zijn onder de titel *Don Juan Tenorio*, in samenwerking met Marro en voor het productiehuis Hispano Films. In 1910 verscheen eveneens uit dezelfde coöperatie *Don Juan de Serrallonga*. Een vierde zou dan in 1921 geproduceerd zijn (González López, 2001, p. 40). Mijn constructie miste met andere woorden één Don Juan uit 1910.

Nu de namen van de pioniers bekend zijn, is het tijd om te kijken naar hun omgeving en werkmilieu. Hoe verliepen productie, distributie en exploitatie? Wat was de reactie van het publiek en de overheid op het nieuwe medium?

1.3. Productie, distributie en exploitatie (1906 - 1920)

1.3.1. Productie

1.3.1.1. De productiehuizen in Barcelona, Madrid en Valencia

De productie (en distributie) moet men in de beginjaren hoofdzakelijk bij de buitenlandse productiehuizen, en vooral de Franse productiehuizen, situeren. Het lokalisme van de eerste filmbandjes resulteerde uit de buitenlandse kijk op Spanje en

werd bevestigd door de eerste Spaanse producenten, waaronder vader en zoon Gimeno, die het risico niet durfden te nemen de modale, gekende thema's te doorbreken. Anderen durfden wel deze stap te nemen en de naam die hier het beste bij past is deze van Fructuoso Gelabert (cf. supra), de man die reeds in de beginjaren een stap deed in de richting van de consolidatie van een eigen industrie en een volledige verticale concentratie realiseerde; vanaf de fabricatie en perfectionering van de camera's en projectieapparaten tot de problemen in de laboratoria en printsessies, de ontwikkeling van de argumenten, de regie en het draaien van de filmpjes, de distributie aan de exploitanten en aan buitenlandse distributeurs. Spijtig genoeg ontbrak in deze initiële periode de ruggesteun van zijn tijdgenoten en de consolidatie van een eigen Spaanse industrie bleef uit. Het doel van de eerste Spaanse producenten was niet zozeer een belangrijke bijdrage leveren aan de Spaanse filmgeschiedenis, maar wel het eigen productieaanbod verbeteren, de eigen carrière consolideren en vooral de eigen portemonnee vullen. Het gevolg hiervan was dat de meerderheid van de pioniers, in plaats van zich te concentreren op de ontwikkeling van een structuur voor de productiesector, zich meer toelegden op de exploitatiesector, een domein dat ze bovendien nauwelijks kenden. Bijgevolg gingen vele van deze bedrijfjes al na de productie en poging tot exploitatie van hun eerste film failliet, een fenomeen dat zich tot in den treure zou herhalen. Een enorme hoeveelheid bedrijfjes van allerlei soorten en vormen werden tijdens deze initiële fase opgericht. Tussen 1901 en 1903 ontstonden 2.771 collectieve, 540 commanditaire en 703 anonieme vennootschappen met een globaal beginkapitaal van 1.598.320 peseta's of 9.687,79 euro. Een reeks cinematografische bedrijven konden echter wel een zekere continuïteit in hun productie tot stand brengen. De belangrijkste in de periode 1905-1915 worden weergegeven in onderstaande tabel (García Fernández, 2002, pp. 62-65).

1. Belangrijkste productiebedrijven in Barcelona, Madrid en Valencia tussen 1905 en 1915

Productiebedrijf	Opgericht in	Stad
Films Cuesta	1905	Valencia
Films Barcelona	1906	Barcelona
Hispano Films	1906	Barcelona
Iris Films	1907	Barcelona
Iberia Cines	1911	Madrid

Patria Films	1913	Madrid
Chapalo Films	1913	Madrid
Segre Films	1914	Madrid
Barcinógrafo	1914	Barcelona
Argos Films	1914	Barcelona
Falcó Films	1915	Barcelona
Condal Films	1915	Barcelona
Studio Films	1915	Barcelona

Bron: García Fernández, 2002, p. 66.

Uit bovenstaande tabel blijkt duidelijk dat tijdens de beginjaren van de Spaanse filmproductie, tot 1915, Barcelona het industriële centrum bij uitstek vormde en dit vooral dankzij de realisaties van Gelabert en de Chomón (D'Lugo, 1997, p. 3). Tussen 1906 en 1909 zorgde de consolidatie van structuren en de creatie van enkele bedrijven voor een relatieve stabiliteit (Seguin, 1994, p. 9). Tijdens de daaropvolgende periode, tussen 1910-1914 botsten de pogingen tot consolidatie met zware moeilijkheden en startte een crisis die enkel overwonnen werd dankzij de omstandigheden die Wereldoorlog I met zich meebracht (González, López, 2001, p. 36). Echter, de periode 1914-1918 toonde meteen ook de zwakheid van de Spaanse filmindustrie aan. Een weinig verstandig beleid werd in de productiehuisen gevoerd. In plaats van gebruik te maken van het wegvallen van de concurrentie in de buitenlandse markten om de eigen productie kwalitatief te verhogen en aantrekkelijke, verfijnde cinema te produceren, legden de Spaanse producenten zich enkel toe op de verhoging van de kwantiteit van productie en de prijsverlaging van de toegangsticketjes. De productie overviel vooral Barcelona, stad waar de vraag relatief het grootst was, en de toestand explodeerde naar een situatie waarin het publiek voor 0,10 peseta of 0,000606 euro filmsessies van acht uur werden aangeboden in ruime, comfortabele salons, met dagelijks verschillende filmpremières. Bovendien vertoonde de filmproductie een zodanig lokalisme dat de films noch het buitenland konden aanspreken, noch het veranderde Spaanse publiek (García Fernández, 2002, pp. 71-74).

Bespreken we achtereenvolgens enkele van in de tabel aangegeven belangrijkste productiehuisen uit Barcelona, Madrid en Valencia.

De belangrijkste productiehuisen in Barcelona waren Hispano Films, Films Barcelona en Iris Films volgens Torres en González López. García Fernández rekent

Hispano Films en de iets later opgerichte Barcinógrafo en Studio Films tot de drie belangrijkste.

Hispano Films, opgericht in 1906 door Alberto Marro en de Baños vormde het belangrijkste productiebedrijf van de beginjaren van de Spaanse cinema (Torres, 1986, p. 19). García Fernández duidt echter Alberto Marro en Luis Macaya aan als stichters en stelt dat de broers de Baños hen in 1908 vervoegden. Duidelijkheid biedt de lezing van González López; Hispano Films, opgericht door Marro en de Baños is de erfgenaam van de coöperatie tussen Macaya-Chomón-Marro. Hispano Films is het bedrijf met de langste levensloop uit de geschiedenis van de stille Spaanse cinema en met de meest interessante productie. Het productiehuis wist een economische stabiliteit te realiseren door de productie van commerciële films die bovendien kwaliteit boden dankzij het vakmanschap van Albert Marro en Ricardo de Baños. De kenmerken van de productie verschilden grondig van Films Barcelona (cf. infra). Ze richtte zich naar een ruimer publiek en haar referentiemodellen waren minder theateraal¹² en meer in overeenkomst met de tendensen en toenmalige genres van de Europese cinematografie. De theatrale en literaire adaptaties waren gedurfd en de voorkeur ging uit naar kostumbristische cinema a la italiana, folkloristische films en vooral avonturenséries (González López, 2001, pp. 37,40) (Caparrós Lera, 1999, p. 15). De productie werd eveneens gekenmerkt door eenvoudige filmpjes, actualiteitsreportages, gebruik van reële beelden en documentaires (García Fernández, 1992, p. 17). Samengevat was de studio sterk commercieel gericht en ging ze op zoek naar spektakel en events die het publiek konden bekoren. Hispano Films duwde de Film d'Art traditie in een meer nationale richting met films als *Don Juan Tenorio* uit 1908 en 1910, *Don Pedro el Cruel* uit 1910, alle drie van Marro en de broers de Baños en *Don Quijote de la Mancha* van Nareís Cuyàs (Seguin, 1994, pp. 8-9). Uit de tweede helft van de jaren '10 zijn de melodrama's *Sacrificio* en *Los Muertos Hablan*, respectievelijk uit 1914 en 1915, beide van het duo Marro - de Baños, vermeldenswaardig. In het avonturengenre zijn te vermelden het postromantische *Diego Corrientes* of *Corazón de Bandido* van Marro uit 1914 en het stadsavontuur *Barcelona y sus Misterios* of *Los Misterios de Barcelona* van Marro en Codina uit 1916. Tenslotte kunnen we nog twee adaptaties van hedendaagse literaire werken vermelden: *La Malquerida* en *Entre Naranjos*, beide

¹² De beperkte theatraliteit kunnen we verklaren door te verwijzen naar de stichters Marro en de Baños, die minder vaste wortels hadden in de theaterwereld.

geproduceerd in 1915, de eerste door Baños en Marro, de tweede door Marro en Blasco Ibáñez (González López, 2001, p. 47). Twee gebeurtenissen leidden Hispano Films naar de ondergang; het afscheid van de broers Ricardo en Ramón de Baños in 1915 en de brand in 1918 die de studio's en laboratoria volledig vernielden (García Fernández, 1992, p. 17) (González López, 2001, p. 47).

Films Barcelona vervolgens, werd in 1906 opgericht door Fructuoso Gelabert en was als bedrijf verbonden aan het cinemabedrijf Diorama, dat over eigen laboratoria en een winstgevende tak van verkoop van machines en films beschikte. Films Barcelona probeerde de smaak van de stedelijke middenklasse van het Catalaanse publiek te volgen. Meer bepaald ging het om de weergave van de natuurlijke en culturele rijkdom en de adaptaties van succesvolle theaterproducties uit het Barcelona van die tijd (González López, 2001, pp. 37, 40). Deze laatste 'soort' producties baseerde zich op de Film d'Art traditie en Films Barcelona interpreteerde deze traditie in de richting van het romantisch drama. Kenmerkend is het werk van Gelabert, technisch en artistiek directeur van Films Barcelona die tussen 1906 en 1912 een groot aantal films met de meest uiteenlopende thema's voor dit productiehuis produceerde. Zijn waardevolle activiteit vertaalde zich in twee adaptaties van de bekende literaire werken van Àngel Guimerà; *Tierra Baja* (1907) en *Maria Rosa* (1908). Eveneens vermeldenswaardig is *La Dolores*, een coproductie van Gelabert en Codina (Seguin, 1994, pp. 8-9) (González López, 2001, p. 40) (García Fernández, 2002, p. 67).

Iris Films werd in 1910 opgericht door twee belangrijke vertegenwoordigers van de distributiesector; Joan Verdaguer en Andreu Cabot. De fotograaf Narcís Cuyàs, door Seguin verkeerdelijk als stichter van het bedrijf neergepend, verfilmde voor deze productiefirma in één jaar tijd een tiental argumentatiefilms. Ook Gelabert produceerde tussen 1911 en 1912 enkele documentaires voor Iris Films, toen al van naam veranderd in Cabot i Puig (González López, 2001, pp. 38, 42). Na deze excursie in de productiesector zetten zowel A. Cabot als J. Verdaguer hun cinematografische activiteiten verder als distributeurs en exploitanten.

Barcinógrafo was de productiefirma die Adrià Gual, na contact met Gaumont, op 22 juni 1914 oprichtte. Hij was één van de eerste intellectuelen die zich positief uitliet over cinema als nieuwe kunstvorm en realiseerde in zijn eerste jaar een achttal films. Aanvankelijk produceerde hij literaire werken volgens de Film d'Art traditie en ondernam zo een late poging om in de Catalaanse cinema deze lijn

verder te zetten. Sterk beïnvloed door het Catalaanse modernisme namen zijn werken een expressionistische vorm aan. Commercieel echter niet succesvol zag Gual zich genoodzaakt over te stappen op het meer populaire komediegenre en het melodrama (Seguin, 1994, pp. 13-14). De studio beschikte over een vrij ruim werkkapitaal; 250.000 peseta's of 1.515,15 euro, beschikte over een uitgebreid platform aan acteurs en actrices en droeg bij tot enkele belangrijke technologische ontwikkelingen. Drie adaptaties van literaire en theaterwerken van Adrià Gual uit 1914 blinken uit. *La Gitanilla* van Cervantes, film met 1000m lengte en een kost van 8.123 peseta's of 49,23 euro. *El Alcalde de Zalamea* van Calderón, een 1028m lange film, geproduceerd voor 8.236 peseta's of 49,52 euro en *Misterio de Dolor*, een 922m lange aanpassing van Gual's eigen theaterstuk met een kost van 6.692 peseta's of 40,55 euro (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 19) (García Fernández, 2002, p. 75). De productie van Gual's experimentele culturele films waren echter niet rendabel en Gual verliet in 1915 de studio en liet het regieschap in de handen van Magí Murià. Deze laatste gaf Margarita Xirgú de sterrenstatus dankzij films als *Nocturno de Chopin*, *Alma Torturada* en *La Reina Joven* in de jaren 1915 en 1916 (González López, 2001, p. 47). Het stokpaardje van Barcinógrafo echter is de productie van *Vindicator* in 1918 door Murià, een serial in twee delen, bestaande uit tien episodes dat kan gerekend worden tot één van de beste films van dit genre (Seguin, 1994, p. 14).

Studio Films is de studio die in 1915 werd opgericht door Juan Solá Mestres en Alfredo Fontanals. De eerste behandelde techniek en camera, de tweede hield zich vooral met de laboratoria bezig. Beiden hadden hun opleiding genoten in het Pathé huis in Barcelona. De studio wordt door González López omschreven als de meest ambitieuze en emblematische van de periode omwille van zijn productieaantal en variëteit. Tussen 1915 en 1917 viel ze onder de directie van Domènec Ceret, de volgende drie jaar stond Joan María Codina aan het hoofd. De studio produceerde tot 1921 komedies, melodrama's, sociale drama's, populaire avonturenfilms en een cinematografisch nieuwsbericht: *Revista Studio*. Dit nieuwsbericht gaf tussen 1918 en 1919 meer dan vijftig nummers uit, waaronder een bijzondere komische tekenfilm getiteld *El Apache de Londres* uit 1915 van Solá Mestres, wat wel eens de eerste uit dit genre zou kunnen zijn, gerealiseerd in Spanje (González López, 2001, p. 48). Studio Films kocht de studio's van F. Gelabert op en vercommercialiseerde de verkoop van zijn producties. Het productiebedrijf beschikte bovendien over een

uitgebreide technische en artistieke ploeg (García Fernández, 1992, p. 18). Op het gebied van komische cinema zijn twee series burlesken met grote populaire impact vermeldenswaardig. De 17 episode lange serial, *Los Cuentos Baturros*, gedraaid onder regie van Domènec Ceret tussen 1915 en 1916 en *Serie Excéntrica Cardo*, een tien episode lange serial die de kortfilmpjes van Chaplin imiteerde, onder regie van Héctor Quintanilla die de Charlot de la Studio genaamd werd. Onder de directie van Joan María Codina zagen dankzij Studio Films in 1918 de 14-delige *Codicia* en de 12-delige *Mefisto* het licht. Na deze twee, volgens Miquel Porter, belangrijkste vertegenwoordigers van het serialgenre in de Catalaanse cinema, produceerde Codina nog een aantal andere serials en in 1918 – 1919 twee langspeelfilms; *El Protegido de Satán* en *La Dama Duende*. Beide confirmeerden de artistieke kwaliteit en cinematografische aanpak, ver verwijderd van het verfilmde theater, die de productie van Studio Films karakteriseerde. Kort na de sluiting van de studio's draaide Studio Films nog *España en el Riff*, een reportage over de Afrika-kwestie die evenwel de meest problematische thema's van dit onpopulaire koloniale conflict omzeilde (Cánovas Belchí, 1996, p. 24) (González López, 2001, p. 47) (Caparrós Lera, 1999, p. 19). De studio overleefde als één van de weinige de crisis in de cinematografische industrie die opdook aan het einde van Wereldoorlog I, maar moest in 1921 vervolgens toch zijn deuren sluiten.

Royal Films werd in 1916 door Ricardo de Baños, die ondertussen Hispano Films verlaten had, opgericht (Seguin, 1994, pp. 9-11). De studio produceerde kwaliteitsfilms, waaronder *El Idiota de Sevilla* en *Fuerza y Nobleza*, respectievelijk uit 1916 en 1917, het vermelden waard zijn (García Fernández, 1992, p. 17). González López en Torres vermelden ook nog *Los Arlequines de Seda y Oro*, geproduceerd in 1919, en waarvan enkel de montage uit 1923 onder de titel *La Gitana Blanca* is overgebleven (González López, 2001, p. 48). Zoals reeds vermeld produceerde Ricarde de Baños voor Royal Films in 1921 zijn derde versie van *Don Juan Tenoria* (cf. supra). Een jaar later sloot ook dit bedrijf zijn deuren.

Nog een kleine vermelding dient gemaakt te worden over de Franse productiehuisen in Barcelona, die niet kunnen beschouwd worden als Catalaanse productiehuisen, maar desalniettemin vermelding verdienen omdat zij zich vanaf 1906 als volwaardige productiebedrijven in Barcelona gingen vestigen. Zij genoten voldoende onafhankelijkheid om zelfstandig films te kunnen produceren en uit te geven voor eigen rekening, om te participeren in het interne productionenetwerk en

Spaans personeel te contracteren. Gaumont-Barcelona enerzijds, onder leiding van Henri Huet had op deze manier producenten als José Gaspar en Francesc Puigvert onder contract. Pathé-Barcelona anderzijds, onder leiding van Louis Garnier, had Segundo de Chómon onder exclusief contract. Beide productiehuisen moesten hun activiteiten in Barcelona stoppen ten gevolge van Wereldoorlog I (González López, 2001, p. 38).

Alles samen produceerden de productiehuisen in Barcelona tussen 1897 en 1905 een 25 argumentatiefilms en tussen 1906 en 1913 werden een 140-tal geregistreerd. Meer dan een vervijfvoudiging in de tweede etappe dus, wat een aanzienlijke kwantitatieve toename is. Echter, hiervan zijn er slechts een veertigtal overgebleven. De producent met de meeste regelmaat was Hispano Films (González, López, 2001, pp. 28-39). De documentairecinema – actualiteiten en reportages - vertegenwoordigde tijdens deze tweede etappe ongeveer de helft van de gekende titels, 133 op een totaal van 273. Deze documentairecinema¹³ kostte de producenten immers niet veel, was vrij gemakkelijk te verkopen aan een geïnteresseerd publiek en liet de productiehuisen toe om de nodige fondsen binnen te halen voor de productie van de duurdere argumentatiefilms. De periode tussen 1910 en 1914 werd gekenmerkt door een dreigende crisis in de Barcelonese productiehuisen, terwijl de buitenlandse bedrijven aan kracht wonnen. Oorzaken van de crisis waren van economische aard. Ten eerste nam de lengte van de films steeds toe, van een 300 à 500 meter tussen 1906 en 1909 naar 2.000 of meer meter vanaf 1913. Ten tweede namen ook de complexiteit van de verfilmde thema's, de montagevereisten en het salaris van de acteurs toe. Bovendien werd de buitenlandse competitie steeds zwaarder, niet alleen van de recent opgerichte buitenlandse productiehuisen van Pathé en Gaumont in Spanje, maar ook van de Italiaanse en Noord-Amerikaanse productiehuisen die hun pijlen op de Spaanse markt gericht hadden. Het zwaartepunt van de productie verplaatste zich in de richting van deze laatste twee (González López, 2001, p. 42). Wereldoorlog I bracht redding en de periode 1914-1918 is een periode van expansie voor de nationale Spaanse cinema (González López, 2001, p. 45). De stagnatie van de productie in de andere landen gaf aan Spanje, dat zich neutraal had verklaard, de mogelijkheid zijn cinema verder te ontwikkelen in een minder concurrentiegericht klimaat. Achtentwintig productiefirma's realiseerden in

¹³Onder de documentairecinema verstaan we alles wat weergave van belangrijke gebeurtenissen uit het publieke leven is tot de weergave van volksgewoonten, stierengevechten, sport en dergelijke.

die tijd zo'n 242 films, waaronder een 77-tal documentaires. González López telde 167 argumentatiefilms (cf. tabel 2). Dit gouden tijdperk betrof slechts een viertal jaren en verklaringen hiervoor zijn niet ver te zoeken. In deze vier jaren wist Spanje geen stabiel infrastructuurorganisme uit te bouwen. Bovendien konden de buitenlandse producenten hun activiteiten hernemen en wisten zij de Spaanse productie te overheersen, zonder zelf hun markten te moeten openen voor de Spaanse producties (Seguin, 1994, pp. 9-11). Vooral Hollywood stond meteen terug paraat en verdreef de inferieure Spaanse nationale productie van de schermen. Ironisch genoeg was dit mede het gevolg van het weggopen van het intellectuele kapitaal uit Spanje (Stone, 2002, p. 20). Vele filmtechnici emigreerden inderdaad naar het land van 'the golden opportunities'. Van de Spaanse overheid tenslotte, kregen de producenten ook geen hulp, geen enkele protectionistische maatregel ter bescherming van de binnenlandse markt werd genomen (Seguin, 1994, pp. 9-11). De daaropvolgende periode, van 1919 tot 1923 werd dan ook gekenmerkt door een toenemende crisis in de Barcelonese en de hele Catalaanse filmindustrie. Volgende tabel geeft een duidelijk beeld van de productie van argumentatiefilms in Barcelona tussen 1914 en 1923.

2. Productie van argumentatiefilms in Barcelona tussen 1914 en 1923

1914: 26	1919: 9
1915: 37	1920: 22
1916: 55	1921: 5
1917: 28	1922: 10
1918: 21	1923: 7
Totaal 1ste fase: 167	Totaal 2de fase: 53

Bron: González López, 2001, p. 45

Hoewel een gehele productie van 220 argumentatiefilms over de twee periodes een behoorlijk aantal is voor de cinematografische industrie van Spanje in die tijd, tonen de cijfers duidelijk aan dat dit vooral te danken is aan de eerste periode. De productie in de tweede periode bedraagt immers minder dan 1/3 van de productie in de eerste periode. Maar González López merkt op dat de productie in Barcelona tijdens die vier gouden jaren enkel in kwantiteit toenam en slechts weinig in kwaliteit. Hij vult wel meteen aan dat de evaluatie van de kwaliteit altijd een moeilijke zaak is, zeker wanneer er maar een klein deel van de films de tand des tijds hebben doorstaan. Van de 220 argumentatiefilms geproduceerd in Barcelona

tussen 1914 en 1923 zijn er slechts 23 overgebleven. Men kan aan de hand van deze 23 films dus weinig zeggen over de kwaliteit van de hele periode. Naast argumentatiefilms werden tussen 1914 en 1923 in Barcelona ook een 131 documentaires geproduceerd. Het belang van dit genre moet echter genuanceerd worden. In kwantiteit waren ze in de minderheid in vergelijking met vorige periodes en bovendien boden ze geen speciale technische, esthetische of thematische vernieuwingen. Wel belangrijk te vermelden is de verschijning in 1918 van het cinematografische nieuwsbericht van het productiehuis Studio Films (cf. supra): *Revista Studio* (González López, 2001, p. 45). De algemene daling in de productie tussen 1919 en 1923 toont de crisis in de Barcelonese industrie aan. De meeste van bovenvermelde productiehuizen moesten hun boeken sluiten, enkel Studio Films en Royal Studio hielden het vol, respectievelijk tot in 1921 en 1922 (González López, 2001, p. 49).

Madrid zette zijn eerste pasjes in de productie-industrie in 1911, toen reporter en fotograaf Enrique Blanco er met de financiële hulp van zijn vader en journalist, politicus en directeur van het wekelijkse tijdschrift *Los Sucesos*, Domingo Blanco, de eerste cinematografische laboratoria oprichtte, onder de naam Iberia Cines. Hij startte in Madrid de productie van documentaires en actualiteitsreportages, waarin vaak het veelgevraagde thema van de stierengevechten terugkwam. Iberia Cines werd vervolgens, in 1919, opgenomen door de Spaanse intellectueel Jacinto Benavente die de naam veranderde in Madrid Cines. Later zou het productiehuis geabsorbeerd worden door productiebedrijven als Sociedad Cinematográfica Española en C.E.A. (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 23). Het belangrijkste werk van dit productiehuis is de documentaire uit 1912 van Arias Blanco; *Asesinato y Entierro de Don José Canalejas*. De documentaire, gedeeltelijk reportage, gedeeltelijk reconstructie behandelt zoals de titel al doet vermoeden de moord op en begrafenis van deze belangrijke politicus (Cánovas Belchí, 1996, p. 25) (Cánovas, 2001, p. 54). Naast Iberia Cines kende Madrid nog enkele andere initiële projecten.

Zo is vermeldenswaardig het project van de Conde de Vilana en Francisco Oliver, een vertegenwoordiger van Pathé, die samen een drievoudige komische serie produceerden.

Een derde is Chapalo Film, in 1913 opgericht door Ángel Saénz de Heredia en de Catalaan Josep Gaspar en voornamelijk gekend voor de productie van politiefilms.

Patria Films tenslotte, opgericht door Vargas Machuca en Pedro Soto in 1913, is de laatste vermeldenswaardige uit dit vroege Madrileense tijdperk. Dit productiebedrijf speelde een belangrijke rol, vooral vanwege Benito Perojo, die in zijn kortfilmpjes voor Patria Films in 1915 zijn typetje van Peladilla ontwikkelde (cf. infra). Ook José Buchs (cf. infra) zette zijn initiële regisseursspasjes in dit productiehuis, tot hij in 1919 de overstap maakte naar Atlántida. Patria Films werd in 1917, na het vertrek van Perojo naar Frankrijk, in de handen gelaten van de theatercriticus uit San Sebastian, Julio Roesset. Hij startte een ambitieus productieplan voor de productie van komedies, melodrama's en avonturenfilms naar het voorbeeld van Thomas H. Ince's 'Inceville' in Amerika. Vier films werden tegelijkertijd in hetzelfde decor gedraaid, waarin de acteurs, voornamelijk afkomstig uit het theaternieuw, enkel hun kostuums veranderden. Het Madrileense publiek kon echter maar af en toe de films smaken. Later veranderde Patria Films, nog steeds onder Roesset, van naam in Sociedad Anónima, dat ruimte bood aan nieuwe aandeelhouders, startte met de constructie van nieuwe studio's en laboratoria en zich toewijdde aan de gelijktijdige productie van verschillende films.

Hoe dan ook, ten aanzien van de industriële en krachtige productie van Barcelona en deze van de Franse en Italiaanse huizen, konden de Madrileense productiehuisen in de jaren '10 de pioniers- en artisanale fase nog niet achter zich laten (Cánovas, 2001, p. 55). De poverheid van de Madrileense productie blijkt duidelijk uit het feit dat tussen 1911 en 1919 slechts een 53 fictiefilms gedraaid werden. Madrid kon met andere woorden in de periode 1914-1918, de 'gouden' periode, absoluut nog niet concurreren met de filmproducties uit Barcelona. Maar, enkele kleine signalen, ik denk dan voornamelijk aan Benito Perojo, duiden de opkomst van deze stad als toekomstig industrieel centrum aan (Seguin, 1994, p. 14). Pas met de geboorte van Atlántida S.A.C.E. in 1919 kan van een eerste serieuze poging om de Madrileense cinematografische productie een industrieel karakter te geven, gesproken worden (cf. infra) (Cánovas, 2001, p. 55).

In Valencia richtte de farmaceuticus Antonio Cuesta in 1905 Films Cuesta op. Dit familiebedrijf wijdde zich aan de verkoop van fotografisch en fonografisch

materiaal, beschikte over laboratoria voor de ontwikkeling en het printen van de filmstrips en later over een cinematografische sectie (Cánovas Belchí, 1996, pp. 21-23). Het productiehuis behaalde in een eerste fase enorme successen dankzij haar documentaires. Zo realiseerde Cuesta in 1905 *El Tribunal de las Aguas*, een film die de activiteiten en functies van deze historische traditie weerspiegelde. Het succes van de film leidde naar een reeks films, geworteld in de idiosyncrasie van de Valenciaanse gemeenschap (Caparrós Lera, 1999, p. 14). Maar het zijn toch de verfilmingen van het torerothema of de stierengevechten waarin het huis zich specialiseerde. Films Cuesta filmde de stierengevechten van verschillende grootmeesters en legde op die manier een archief aan waaruit de cliënt vervolgens, à la carte, een menu kon uitkiezen. Ook de komische cinema interesseerde het productiehuis (Cánovas Belchí, 1996, pp. 21-23). Angel García Cardona produceerde voor Films Cuesta een aantal belangrijke werken; *Eclipse de Sol* en *El Tribunal de las Aguas* in 1905, *El Ciego de la Aldea* in 1906 en vier jaar later *Benítez Quiere Ser Torero*, een humoristische visie op één van de fundamentele thema's van het huis. Even opmerken dat volgens Seguin en Caparrós Lera de tweede en vierde film hier vermeld van de hand van Antonio Cuesta zijn. *El Ciego de la Aldea* is volgens Seguin het belangrijkste werk van dit huis. Het is een 'romance de ciegos', een soort klacht van blinden, waarin allusie wordt gemaakt op de reële feiten. De film ontsnapt aan de toen heersende genres en liet de populaire Spaanse cultuur achterwege (Seguin, 1994, p. 10). Joan María Codina produceerde voor deze firma in 1911-1912 de eerste serial: *Los Siete Niños de Écija o Los Bandidos de Sierra Morena*. Het genre werd zeer populair vanaf 1915 (cf. infra.). Verder is nog vermeldenswaardig *El Caín Moderno* uit 1911. In 1913 deed het huis de boeken dicht (García Fernández, 1996, p. 17). (García Fernández, 2002, p. 25).

1.3.1.2. Algemene kenmerken van de Spaanse films tussen 1896 en 1920

De cinema in Barcelona werd tijdens de eerste jaren van de 20^{ste} eeuw gedomineerd door fictiefilms; komedies, trucagefilms of adaptaties van zarzuela's en actualiteitsreportages, documentairecinema en besprekingen van stierengevechten. In de themakeuze bleek de Spaanse filmproductie een marktvoorkeur voor lokaal materiaal te reflecteren.

Wat betreft de fictiefilms bleek Spanje in zijn beginjaren ver verwijderd van de sociale realiteit en produceerde het voornamelijk historische films, gebaseerd op de theaterdrama's van de late romantiek. De inscenering volgde het voorbeeld van de Franse 'Film d'Art'. Op de vooravond van Wereldoorlog I probeerde de Spaanse cinema niet eens de sociale en politieke gebeurtenissen die het land dooreenschudden weer te geven. Slechts één openlijk politieke film zou tijdens deze vroege jaren, in 1909, geproduceerd worden door S. Josep Gaspar; *Sucesos de Barcelona*. De film behandelde de bloedige confrontaties van de Tragische Week en de onsuccesvolle opstoot van de anarchisten (cf. supra). (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 19). In het algemeen echter, was de cinema louter een verlenging van het theater, zowel op vlak van acteerwijze als op vlak van camera en inscenering (Torres, 1986, p. 19) en poogde het de successen van de theatertraditie te dupliceren. Kenmerkend voor de beginjaren is dan ook de verfilming van zarzuela's. De productie van dit filmgenre werd geïnitieerd door de Chomón voor Pathé en groeide uit tot de nationale filmstijl (cf. infra). De zarzuela is een vorm van lichte opera, gekenmerkt door een combinatie van komedie en romantisch melodrama tegen een achtergrond van folktradities en typerende liederen voor elk karakter of scène. De zarzuela stelde Spanje voor als een landelijke regio, waarin ware liefde, gemeenschapszin en integriteit de plak zwaaiden. De weinige zarzuela's die zich focusten op de nieuwe steden, behandelden thema's als het behoud van de vroegere landelijke gewoonten van de emigrantengroep. Verder leidde de poging tot kopiëren van de theatertraditie ook tot een doorstroming van theateracteurs naar de cinema en een theatrale acteerwijze was hiervan het gevolg. De toekomst van de Spaanse cinema bleek in zijn sterren te liggen, sterren die meteen geïdoliseerd werden in de nieuwe filmmagazines die her en der opdoken. Alhoewel men er zich van bewust was dat de Spaanse idolen nauwelijks konden concurreren met deze van buitenlandse producties, vooral de Hollywoodsterren, wilde men via deze sterrencultuur de nationale productie beter aan de man brengen. Het zogenaamde star system zorgde er echter ook voor dat de filmacteurs enorme bedragen vroegen voor hun prestaties. Bovendien bleek na enkele jaren de nieuwheid wel van het medium verdwenen en filmproductie werd een riskante onderneming. De investeringen en vernieuwingen stagneerden bijgevolg en de kwaliteit van de filmproductie ging achteruit. De verkoop van newsreels aan het buitenland bracht vanaf 1905 weer wat geld in het laatje en de Spaanse cinema wist zich staande te

houden (Stone, 2002, pp. 17-18). Tussen 1906 en 1913 bleven in Barcelona de komische en fantastische cinema 40% van de productie uitmaken omwille van de quasi zekere rendabiliteit. Daarnaast doken enkele nieuwe genres op; het romantische drama, de historiefilms en kostumbristische films die samen een 27% van de productie vertegenwoordigden, aangevuld met een andere variant van het hedendaagse drama, het melodrama, goed voor 24% van de productie. De rest bestond uit zarzuela's (González López, 2001, pp. 45-46). Vanaf 1910 werden de films langer en ontwikkelde, onder andere dankzij de broers de Baños, de argumentatiecinema of 'inhoudelijke' cinema zich. Deze evolutie trof eerst het domein van de komische film, vervolgens de populaire of Italiaanse melodrama's, de kostumbristische komedies, de literaire adaptaties en zarzuela's en uiteindelijk de seriefilms, avonturenfilms en vanaf 1915 de filmepisodes (Cánovas Belchí, 1996, pp. 13-24). Kijken we vervolgens hoe de verschillende genres zich tussen 1914 en 1923 verder manifesteren in de Barcelonese cinema. Volgende tabel, die de distributie van de Barcelonese productie per genres in deze periode weergeeft, geeft een duidelijk beeld hoe het belang van de verschillende genres over deze periode veranderde.

3. Distributie van de productie per genre tussen 1914 en 1923 in Barcelona.

	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	totaal
Komische kortfilms en komedies	2	10	24	10	3	1	6	1	1	2	60 (28%)
Historisch en kostumbristisch drama	3	2	0	0	0	0	3	0	2	0	10 (4%)
Hedendaags drama	18	21	27	11	7	2	9	3	3	4	105 (48%)
Avonturenfilms	2	4	4	6	8	5	3	1	1	0	34 (15%)
Andere	1	0	0	1	3	1	1	0	3	1	11 (5%)
Totaal	26	37	55	28	21	9	22	5	10	7	220 (100%)

Bron: González López, 2001, p. 45

Het burgerlijke, hedendaagse drama was het dominante genre doorheen heel de periode. Bijna 50% van de totale productie bestond uit argumentatiefilms van dit genre, dat vele elementen uit het melodrama in zich opnam, voor de helft de Italiaanse modellen uit die tijd volgde en in het algemeen overeenkwam met de realistische theaterstukken en romans. De productie van komedies bleef quasi stabiel over de hele periode, met een hoogtepunt tijdens de drie oorlogsjaren. Het historische en kostumbristisch drama verloor in deze periode een beetje aan belang, terwijl de avonturenfilms zich aankondigden. De cinema evolueerde in deze periode dus weg van de romantische theatrale modellen naar andere die meer aanleunden bij het realistisch narratieve (González López, 2001, pp. 45-46). Een laatste belangrijke trend die vanaf de tweede helft van de jaren 1910 opgemerkt dient te worden was de evolutie, weg van de featurefilm, naar de productie van verfilmde series. De eerste werd door Joan María Codina in 1911-1912 voor Films Cuesta geproduceerd onder de titel *Los Siete Niños de Écija o los Bandidos de Sierra Morena*. Deze drie episode durende film was succesvol, maar kende niet meteen gevolg. Codina hernam het genre in 1915 en produceerde voor Condal Films *El Signo de la Tribu*, volgens Stone de eerste serial. *Los Misterios de Barcelona* of *Barcelona y sus Misterios* vestigde de serial als genre. Deze verfilmde serie in acht episodes was een duidelijke imitatie van de Amerikaanse en Franse serials (ik denk bijvoorbeeld aan *Fantômas* van F. Zecca) die de markt domineerden. Caparrós Lera specificeert meer, de serial

zou een Spaanse kopie zijn van *El Conde de Montecristo* of van *Los Misterios de París*, naar het feuilleton van Antonio Altadill. *Los Misterios de Barcelona* werd door Alberto Marro en Jordi Robert geproduceerd in 1915 voor Hispano Films met een budget van 19.000 peseta's of een 115 euro en was zo succesvol (opbrengst 60.000 peseta's of 363,63 euro) dat in 1917 *El Testamento de Diego Rocafort*, een film bestaande uit zes episodes, volgde (Seguin, 1994, p. 13) (Caparrós Lera, 1999, p. 18). Nog vermeldenswaardig in deze context is de coproductie van de filmserie in vijf episodes van de Franse filmproducent Emile-Gérard Bourgeois met Spaanse acteurs en technici voor het Spaanse productiehuis Argos Films; *Vida de Cristóbal Colon y su Descubrimiento de América*. De film werd in 1916 geproduceerd met de hulp van de regering en bijgevolg een voor die tijd groot budget van 1.000.000 peseta's of 6.060,6 euro. De film vermengde historische en legendarische feiten en aan de productie werkten volgens Caparrós Lera verschillende Spaanse artiesten en technici mee (Caparrós Lera, & de España, 1987, p. 22) (Caparrós Lera, 1999, p. 18). Torres nuanceert echter de bijdrage van Spanje aan deze serial. De regisseur zou de Amerikaan Charles Drossner geweest zijn en de meerderheid van de cast was van Franse afkomst. Bovendien zou het resultaat maar matig zijn. Ook de filmseries behandelden in die tijd populaire thema's en actuele verhalen, het straatleven, de zarzuela en de stierengevechten. Toch valt ook reeds een glimp van de sociale realiteit waar te nemen (Stone, 2002, p. 20).

Letamendi en Seguin vullen aan; vanaf 1896 is er nota van filmpjes met pikante inhoud, waarschijnlijk uit de collectie van Pirou of Joly. De eerste echte pornografische producties waarvan men notie heeft, zijn gedateerd in de beginjaren '20 (cf. 2.3.1.2.). Vanaf 1898 behoren ook het leven van Christus, magie en fantasie tot de behandelde thema's.

De actualiteitsreportages, documentairecinema en besprekingen van stierengevechten waren volgens Julio Pérez Perucha zeer populair bij de producenten. Immers, voor de productie ervan waren geen belangrijke industriële infrastructuur noch financiële investeringen nodig; twee elementen die sowieso ontbraken in de vroeg-Spaanse cinematografische wereld. Bovendien konden ze herhaaldelijk geprojecteerd worden en afhankelijk van de inhoud geëxporteerd worden naar Europa of Amerika. Ze verzekerden een minimumgehalte aan Spaanse films op de nationale beeldschermen, stonden in voor de vorming van jonge

cinematografen en technici en vormden een embryonale vorm van representatie van de jonge Spaanse productiebedrijven aan het buitenland door distributie en verkoop. Geliefkoosde onderwerpen waren voornamelijk deze die de schoonheid van Spanje wisten weer te geven of, zoals Stone (die graag de politieke context in rekening brengt) schrijft, die de dominantie van de monarchie en de katholieke Kerk wisten te versterken en de aandacht van de politieke en economische crisis wisten af te leiden. Meer concreet handelden de filmpjes over treinreizen, militaire parades, panorama's, de koninklijke familie, stierengevechten, folkloristische dansen, exposities, kermessen, processies, hommages, festivals,... Af en toe werden ook documentaires over de oorlog in Afrika, Cuba en de Filippijnen geproduceerd (cf. supra). Reeds vermeld werden de producties van de broers de Baños uit 1909; *Guerra de Melilla* en *La Guerra del Rif*. Caparrós Lera vernoemt in deze context ook nog de productie *Guerra de Marruecos*. Drie andere reportages die dit thema eveneens behandelden zijn *Campaña del Riff*, een tweede *Guerra de Melilla* en *Vida en el Campamento*, geproduceerd door twee Aragonese pioniers, Ignacio Coyne en Antonio de P. Tramullas, met de steun van het ministerie van oorlog (Canovás Belchí, 1996, p. 18) (Caparrós Lera, 1999, p. 16).

1.3.2. Exploitatie

The Spanish Cinema beweert dat de eerste plaats van exploitatie in Barcelona de voormalige fotostudio was in de Rambla de Santa Mónica, voor een toegangsprijsje van 0,35 peseta of 0,0021 euro (The Spanish cinema, 1950, p. 27-28). Meer algemeen stellen we dat de exploitatiesector tijdens de eerste jaren in handen was van een groot aantal ondernemers die van stad naar stad trokken en er ter gelegenheid van kermessen en festiviteiten hun barakken opzetten, waarin ze de mooiste plekjes van verre steden en huiselijke verhaaltjes van het Lumièrehuis of de eerste Spaanse producenten projecteerden (García Fernández, 2002, p. 266). Eén van de pioniers vermeldenswaardig op dit gebied is Baltasar Abadal. Hij introduceerde de cinema in verschillende Catalaanse dorpen en steden en was vertegenwoordiger van het Pathé-huis en Star Films (Caparrós Lera, 1999, p. 16). Essentieel voor de barakken, die 10 à 12 meter breed en 24 à 25 meter lang waren, was de lichtheid, gemakkelijke van transport en snelheid van montage en demontage, aangezien ze

slechts voor korte periodes op dezelfde plek verbleven. Vooral via de façadeversieringen trachtten de exploitanten de aandacht van het publiek te trekken. Enkele ondernemers beschikten zelfs over energiegeneratoren die geïnstalleerd werden in de façade, en bijna een grotere attractie vormden dan het cinemaspektakel zelf (García Fernández, 2002, pp. 182, 203). De pioniers zochten, in hun zucht naar economische winst, voornamelijk drukbevolkte steden op of plaatsen waar de inwoners over een zekere welvaart beschikten. Maar, niet alles hing af van de mogelijke interesse van het publiek. Vaak kon het spektakel niet doorgaan omwille van het stukgaan van de apparaten, het ontbreken van elektriciteit, klimatologische omstandigheden en zelfs als dit alles goed ging, dan nog bleef het grootste probleem de toelevering van gemotoriseerde kracht die de werking van de projectors vergemakkelijkte (García Fernández, 2002, p. 180). De barakken evolueerden later naar projectiepaviljoenen, die speciale aandacht schonken aan het ontwerp van de toegangspoort en het interieur. Afhankelijk van het imago dat de ondernemer aan zijn barak of projectiepaviljoen wilde verbinden, werd meer of minder aandacht besteed aan de inrichting, de hygiëne en veiligheid in de zaal en de samenstelling van het programma. Natuurlijk hing veel af van de economische slagkracht van de ondernemer; de middelen beïnvloedden het programma dat samengesteld kon worden, wat op zijn beurt een invloed had op de prijs van de toegangsticketjes en het soort publiek dat naar de cinema kwam (García Fernández, 2002, pp. 204-205). De theaterzalen waren de eerste vaste cinemazalen waar afwisselend films werden geprojecteerd en toneelstukken werden opgevoerd. Deze kenden reeds een betere inrichting, een sociale scheiding tussen algemene en voorkeurszitplaatsen en verschillende toegangsprijzen (García Fernández, 1992, p. 20). De toegangsprijzen varieerden naargelang de site, het imago van de site, de filmtitel, de plaats in de projectiezaal en de muziek die de filmprojectie begeleidde (García Fernández, 2002, p. 182). In Barcelona kunnen we in de vier laatste jaren van de 19de eeuw meer dan dertig locaties identificeren waarin publieke sessies plaatsvonden. Ongeveer de helft ervan, vaak theaters en cafés, diende ook voor andere doeleinden; tijdelijke cinematografische sessies werden afgewisseld met andere spektakelvormen. De andere helft waren vaste exploitatiehallen, speciaal toegewijd aan de cinematografie, waar heel het jaar door cinematografische sessies plaatsvonden (González López, 2001, pp. 31-32). Volgens García Fernández werden echter pas rond 1905 gebouwen opgetrokken, exclusief voor filmprojectie. Velen van hen zouden, ten gevolge van

een slecht beleid of het ontbreken van enig beleid, snel weer hun deuren sluiten (García Fernández, 2002, p. 266). De eerste bezoekers die regelmatig een filmpje meepikten in deze expositieruimtes en theaters maakten deel uit van de hogere middenklasse, aangezien het toegangsticketje, 1 peseta of 0,00606 euro, vrij duur uitviel voor de beurs van de modale werkmens (Letamendi & Seguin, 2001, p. 16). Wanneer we even de loonbriefjes uit die periode bekijken, merken we op dat de geschoolde arbeider tot 5 à 6 peseta per dag kon verdienen. Knechten, boerenknechten, obers en dagloners kregen 1,5 à 2 peseta per dag, terwijl vrouwen het moesten stellen met 1 peseta per dag (Rodríguez Merchán, 24/10/2003). In de jaren die erop volgden groeide het aantal minder prestigieuze cinemazalen en de prijs van de toegangsticketjes daalde aanzienlijk tot één vierde van zijn oorspronkelijke prijs in 1897. Deze laatste factor, samen met de concurrentie tussen de exploitanten en de projectieapparaten van verschillende kwaliteit, was van fundamenteel belang voor de popularisering van de cinema als spektakel en vorm van entertainment (Letamendi & Seguin, 2001, p. 16). Tegen 1910 was het aantal exploitatiehallen zo gestegen dat films niet alleen meer tijdens festiviteiten en in reisboxen konden bekeken worden, maar op vaste locaties, in alle provincies (The Spanish cinema, 1950, pp. 27-28). Volgens een Catalaanse historicus registreerde in 1911 de regering van Barcelona 139 cinemazalen. Rekeninghoudend met het feit dat dit aantal overdreven is, staat vast dat het feitelijke aantal veel groter moet geweest zijn. Dit enkel om een idee te krijgen van de belangrijkheid van het nieuwe medium aan het begin van de 20^{ste} eeuw (González López, 2001, p. 36). De explosie van cinemazalen in de jaren '10 leidde tot de eerste crisis in de sector. Aan de grond van de crisis lag het feit dat de ondernemers niet de nodige economische fondsen hadden om hun zalen open te houden. In de editie van 20 juli 1912 van *El Cine* maakte Segundo Empalme eens de rekening. Na een opsomming van de kosten van infrastructuur en programmatie besloot hij met '¡calculen ustedes las personas que han de entrar en un cine para cubrir gastos!'¹⁴ (García Fernández, 2002, pp. 185-186). Ondernemers gebruikten alle mogelijke middelen om hun zalen rendabel te houden. Een veel gebruikte methode was de 'pase'; waarbij een gehuurde film in verschillende zalen van hetzelfde exploitatiebedrijf vertoond werd en de uurroosters van de film zodanig aangepast werden dat een koerier de filmbanden van de ene

¹⁴ 'Rekent u maar uit hoeveel bezoekers een cinemazaal moet aantrekken om de kosten te dekken!', eigen vertaling.

naar de andere locaties kon overbrengen. Het voordeel voor de exploitant is duidelijk. Hij betaalde maar één kopie aan de distributeur en vulde hiermee twee, drie of zelfs vier exploitatiezalen. De distributeur daarentegen leed verlies en protesteerde. Een akkoord werd bereikt, tussen mei en augustus werd het doorgeven van films tussen twee cinemazalen getolereerd, vanaf één september werd de ‘paso’ volledig verboden. De zalen namen niet alleen toe in kwantiteit maar ook in kwaliteit. Eén en ander had te maken met het decreet van 14 februari 1908 (cf. infra). Echter, dat niet alle veiligheidsvoorschriften nageleefd werden, leidde in november 1912 tot de dood van 38 kinderen en zes vrouwen bij het verlaten van el Teatro-Circo del Ensanche in Bilbao, na een vals alarm. De theatercollosea, ‘coliseos’, waren de eerste vaste theaterzalen, waar grote namen speelden en de films werden geprojecteerd met ‘explicadores’ aan de zijlijn, die het verhaal mee vertelden. De doorbraak van nieuwe technologieën zorgde natuurlijk ook voor nieuwe, grotere, comfortabele, meer luxueuze en esthetisch verantwoorde zalen. Bovendien dook ook de publicitaire reclame op grote kartonnen en plakaten op (García Fernández, 1992, p. 20). In Madrid zou pas tegen het einde van de jaren ’10 de massieve vraag leiden tot de constructie van nieuwe en comfortabele cinemazalen, Real Cinema, Principe Alfonso, Dos de mayo, Callao, Monumental. Enkele ervan bestaan nu nog, alleen bestaat elk complex nu uit verschillende zalen, terwijl het voordien één grote zaal betrof (Cánovas, 2001, p. 54) (Rodríguez Merchán, 24/10/2003). De zeer lage prijs en arme economische toestand van Spanje zorgde ervoor dat de cinema al snel de hoofdattractie werd van de Spaanse massa. Tegen 1914 bestonden in Spanje al meer dan 900 exploitatiehallen, die een jaarlijkse omzet produceerden van 20 miljoen peseta’s of 121 212,12 euro. Echter, niet de Spaanse cinema genoot hiervan. Vooral Amerika profiteerde van de Spaanse markt. Spanje betaalde hoge royalty’s voor de exploitatie van buitenlandse (lees Amerikaanse) films (Torres, 1986, p. 19).

De eerste cinematografische sessies bestonden uit een zes à achttal filmpjes, waarvan de duur telkens minder dan één minuut betrof. De totale duur van het programma betrof een 20 à 30 minuten, rekening houdend met het feit dat ook het aan- en uitzetten van de apparaten aanzienlijk wat tijd in beslag nam. Bovendien moet ook de tijd ingerekend worden voor de vele incidenten die vaak de cinematografische sessie onderbraken; het breken van de film, lichtpannes, en dergelijke (cf. supra) (Letamendi & Seguin, 2001, p. 17). In de loop van de jaren

werden de films steeds langer tot men kon spreken over de eerste argumentatiefilms. Het publiek, dat vroeger naar de cinema ging om er een half uurtje te genieten, ging nu om zijn namiddag of avond door te brengen. Bijgevolg was veel meer filmband nodig om het publiek te onderhouden, filmband die de exploitant duur betaalde. De argumentatiefilm werd aanvankelijk dan ook negatief onthaald (García Fernández, 2002, pp. 186-187). In het samenstellen van zijn cinesessie hield de exploitant vanaf het begin rekening met de wensen van het publiek. Het programma was dynamisch; fictiefilms vormden de basis en werden aangevuld met documentaires, actualiteitsreportages die de oorlog in Cuba en de Filippijnen reconstrueerden en komische filmpjes. Vanaf 1912 deden ook de series en serials¹⁵ hun intrede. Zij hadden tot doel de toeschouwer aan de verhaallijnen en bijgevolg aan de cinemazalen te binden. De exploitanten besteedden veel aandacht aan de special effects die de projectie begeleidden. In *El Cine* van 8 maart 1913 werd bijvoorbeeld uit de doeken gedaan hoe schuurpapier gebruikt werd om het geluid van de zee, het kletsen van water tegen de rotsen, maar ook het marcheren van een legerpeloton te imiteren (García Fernández, 2002, p. 187). Bovendien werden de cinematografische projecties vaak zelf aangevuld met andere vormen van entertainment. Vanaf de eerste projectiesessies verklaarden de projecteurs de beelden die op het scherm te zien waren of werd een ‘explicador’ ten tonele gevoerd. Deze laatste deed zijn intrede toen de films langer en gecompliceerder werden in de jaren die volgden (Canovás Belchí, 1996, p. 13) (Letamendi & Seguin, 2001, pp. 17-18). Ook de aanwezigheid van een pianist was een bijkomende vorm van entertainment en zorgde ervoor dat de stille cinema nooit werkelijk stil was. Uitgebreid zijn de getuigenissen in *El Cine* over de slechte condities waarin deze arme man, als slaaf van het spektakel, moest werken. De exploitant hield zelden rekening met de verplichting over verschillende pianisten te beschikken zodat ze konden afwisselen. Het gevolg was dat de muzikant vaak een negental uren aan één stuk door moest spelen, met als enige pauze de onderbrekingen tijdens het verwisselen van de filmbanden. Hij kreeg nauwelijks tijd om ‘s middags te eten en het avondeten kon maar plaats vinden na het einde van de laatste filmsessie, soms om middernacht. Terwijl andere arbeiders konden uitrusten op zon- en feestdagen was ook dat de cinemapianist niet gegund. Op die dagen werden matinees georganiseerd en de

¹⁵ Een serie definiëren we als een reeks episodes met dezelfde personages, waarin elke episode een eindigend verhaal vertelt. Een serial daarentegen bestaat uit een reeks episodes met dezelfde personages, maar waarin elke episode met een open einde, een onafgewerkt verhaal eindigt.

pianist werkte, zonder enige loonsverhoging. Het is bijgevolg niet verwonderlijk dat hij, niet meer realiserend wat hij speelde, vaak fouten maakte, wat leidde tot frustratie bij het publiek en bij de pianist zelf (García Fernández, 2002, pp. 188-190).

1.3.3. Distributie

De distributie in de pionierstapen was zo goed als onbestaande, of beter gezegd, sterk verweven met de sectoren van productie en exploitatie. Tijdens de eerste jaren verzorgde de buitenlandse, vooral de Franse productiehuisen de distributie. Pathé en Gaumont hielden er twee verschillende distributiemethoden op na. Terwijl Gaumont de films per eenheid verkocht, stelde Pathé hele weekprogramma's samen en verkocht deze als geheel. Tot in de jaren 1906-1907 bestond er met andere woorden een direct contact tussen de producent en exploitant, in de mate dat zij niet één en dezelfde persoon waren. De exploitanten, gedreven door het verlangen naar meer nieuwigheden, reisden continu naar de productiecentra om rechtstreeks de meest recente films te kopen. De prijzen varieerden naargelang de lengte van de filmpjes en of men al dan niet de kleurversie kocht. Na verloop van tijd veranderden de structuren en werd er meer onderhandeld. De films werden langer, van de 17m lange initiële filmpjes tot 300m lange producties, wat het kopiëren van de films voor distributie bemoeilijkte. Toen de producent geconfronteerd werd met de grote vraag naar films en zich dus zuiver moest toelagen op de productie om aan deze vraag te kunnen voldoen, dook de figuur van de distributeur, 'el alquilador', op. Deze legde zich niet alleen toe op de samenstelling van filmlijsten, maar startte tegelijkertijd publicitaire campagnes ter promotie van filmtitels. Vanaf 1905 ontstonden verschillende distributiebedrijven die de interne markt wisten te dynamiseren (García Fernández, 2002, pp. 141-145). De belangrijkste distributiefirma's uit het eerste decennium van de twintigste eeuw waren Diorama en Cinematográfica Verdaguer. Diorama ontstond als distributiebedrijf in 1906, als aanvulling op zijn laboratoria waarvoor reeds sinds 1902 F. Gelabert werkzaam was en werd verbonden aan het eveneens in 1906 opgerichte productiehuis Hispano Films. Cinematográfica Verdaguer ontstond in 1909 en verbond zich aan Iris Films dat een

jaar later werd opgericht door Joan Verdaguer en Andreu Cabot (García Fernández, 2002, p. 176).

De distributeur in het eerste decennium van de twintigste eeuw ontpopte zich als de samensteller van de cinemaprogramma's. Naast het aanbieden van de verschillende filmtitels vormde hij immers ook de adviseur van enkele beginnende exploitatiebedrijfjes. De jaren die erop volgden waren jaren van consolidatie voor de distributiesector en naast de buitenlandse firma's, aanwezig in Spanje, ontstond in enkele Spaanse bedrijven het principe van de exclusieve distributie. Spaanse distributiefirma's vermeldenswaardig in deze context zijn José Gurgui (1910), Ernesto González (1914), Casa Ajuria (1917) en Julio César (1919). Het distributiecentrum situeerde zich in Barcelona. Tussen de jaren 1911 en 1913 leidde het principe van de exclusieve distributie tot de 'revantadas', een werkwijze waarin de productiehuisen illegale kopie's tweede- of derdehands verkochten aan markten waarvoor ze oorspronkelijk niet bedoeld waren en zodoende de exclusiviteit tussen hun productiehuis en de distributeur doorbraken. De steeds langer wordende distributielijsten bemoeilijkte de aanwezigheid van de distributeur op de proefsessies. Feit dat nog verzaamd werd doordat de productiehuisen hun proefsessies op dezelfde dagen en uren vastlegden en zo de distributeur verplichtten voorafgaandelijk voor een productiehuis te kiezen. Bovendien waren die proefsessies zeer belangrijk, omwille van de bestaande censuurmaatregelen (cf. infra). Indien de distributeur films kocht waarvan later de projectie verboden werd, leidde dit tot zware financiële katers. Tijdens de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw werden de cinemaseizoenen afgestemd op de jaargetijden. De belangrijke activiteiten tussen de herfst en de lente verdwenen in de zomer en de distributeurs kregen de tijd om nieuwe lijsten samen te stellen voor het volgende seizoen terwijl de zalen bezet werden door theatercompagnies (García Fernández, 2002, pp. 148-152). Wereldoorlog I liet de distributiesector in Spanje niet ongemoeid. De schaarste aan materiaal, vooral uit landen die wel deelnamen aan de oorlog, en het gebrek aan films leidde tot opeenvolgende verliezen die zich lieten voelen in de jaarrekeningen van een groot aantal distributiehuisen. De verschillende Europese markten, vooral de Italiaanse en Franse, sloten immers hun deuren en enkel de Noord-Amerikaanse producten bleven ter beschikking van de Europese, en dus Spaanse, distributielijsten. Bijna alle Spaanse exploitatiehallen vertoonden dan ook Noord-Amerikaanse producties en verschillende Amerikaanse bedrijven installeerden zich

in Barcelona en Madrid. De meest actieve distributiehuzen gingen in deze periode dan ook over tot eigen productie. Herinner dat deze vier oorlogsjaren hierboven het ‘gouden’ tijdperk werd genoemd in de productiesector en dat in deze periode, ten gevolge van een gebrek aan concurrentie van Europa, de productie op kwantitatief vlak steeg. Maar herinner eveneens dat het Spaanse publiek het lokalisme van deze eigen producties niet echt kon smaken en dat bijgevolg de filmprojectie van de Spaanse titels helemaal niet overeenkwam met het aanbod dat geleverd werd (García Fernández, 2002, p. 85).

Hoe dan ook, algemeen kunnen we stellen dat distributie in het nadeel was van de nationale cinema. Veel meer aandacht werd besteed aan de buitenlandse cinema. Voornamelijk de Noord-Amerikaanse en in mindere mate de Franse en Duitse naoorlogse productie domineerde de distributielijsten. Ze kregen bovendien de betere publiciteit achter zich (García Fernández, 1992, pp. 20-21) (Cánovas, 2001, p. 54).

1.4. De reactie van het publiek en de overheid op het nieuwe medium

De gevolgen van de maatschappelijke context (cf. supra) ten aanzien van de cinema zijn meervoudig. Ten eerste creëerde ze een werkloos, analfabeet en arm publiek, dat met grote verwondering naar het nieuwe medium opkeek. Ten tweede waren technici bereid in welk project dan ook mee te werken, als het maar iets opbracht. Tenslotte creëerde de maatschappelijke context een middenklasse die te gierig was om te investeren in iets wat aanvankelijk een riskante onderneming leek (Torres, 1986, p. 17). De algemene reactie van het volk op de cinematografie was zeer positief. Tekenend zijn de snelle expansie van exploitatiehallen en projectiezaaltjes. Maar niet iedereen reageerde positief op de nieuwe vorm van entertainment. Meer algemeen kwam het verzet van twee kanten; de officieel aanvaarde ‘hoge’ cultuur en de gevestigde moraal. Cultuurcritici, zoals Santiago Rusiñol uit Barcelona, verwezen in hun artikels naar de cinema als een inferieure vorm of simpelweg een degradatie van het theater. Tekenend is de meeting die op 21 mei 1911 plaatsvond in het Teatro Principal ter verdediging van de publieke moraal, waarbij speciale aandacht werd besteed aan de gevaarlijke effecten van de cinematografie (González López, 2001, pp. 40-41). Van de overheid moesten de pioniers van de Spaanse cinema bijgevolg

geen financiële of logistieke hulp verwachten. Zij besteedde net genoeg aandacht aan dit nieuwe medium om te beseffen dat de invloed ervan op de ontevreden bevolking wel eens gevaarlijk zou kunnen zijn voor hun comfortabele toestand en het behoud van hun privileges. Bijgevolg volgden al snel een aantal wetten en decreten, die beperkend werkten voor de cinematografische activiteiten, elkaar op. Vooral de exploitatiesector werd geïsoleerd. Algemeen werd aanvaard dat vele films een invloed uitoefenden op kinderen en jongeren die sterker was dan deze die uitging van het onderwijs en de opvoeding. Na enkele catastrofes veroorzaakt door brand in de zalen legde het decreet van 15 februari 1908 van het Ministerie van de Regering de eerste richtlijnen voor de exploitatiehallen vast. De richtlijnen doelden op een verbeterde hygiëne en een grotere veiligheid van de toeschouwers. Terwijl in een eerste fase de projector zich in het centrum van de zaal bevond, werd deze geleidelijk aan naar achter in de zaal verschoven en uiteindelijk in een cabine geplaatst (García Fernández, 2002, p. 183) (González López, 2001, p. 36). Twee jaar later, op 29 december 1910 hief het Ministerie van Justitie een taks van vijf procent op de toegangsticketjes. De opbrengst hiervan ging naar het onderhoud van de Juntas de Protección de la Infancia y Extinción de la Mendicidad. Omwille van de veronderstelde (lees negatieve) invloed van de films op jongeren en kinderen werd op 27 november 1912 door het Ministerie van de Regering in een koninklijk besluit officieel de censuur ingesteld. Deze regelde de wijze van exploitatie, gebod voorzichtigheid ten aanzien van het jonge publiek en ging op zoek naar de instructieve, opvoedkundige zin van het medium. Ik merk even op dat deze laatste twee doeleinden ook de initiële jaren van het televisiemedium in Vlaanderen kenmerkten. Alle films moesten gescreend worden door de politie en vertegenwoordigers van de Kerk. De filmproducenten reageerden met de productie van enkele bijbelfilms en een aantal literaire adaptaties. Ironisch genoeg kunnen we vaststellen dat in dezelfde periode waarin zo deugdelijk werd gesproken over het behoud van de moraal van de jeugd en de bescherming van hun geestjes tegen de invloed van de cinematografie, het schoolabsenteïsme in 1908 van 6 tot 12 jarigen overduidelijk was in de armere klassen. De families konden de helpende handjes van hun kinderen goed gebruiken, en de vraag naar jonge werkkrachten nam in deze periode alleen maar toe. De hypocrisie die door de overheid in deze materie aan de dag werd gelegd, leidde tot hevige discussies in de dagbladen en gespecialiseerde pers (García Fernández, 2002, pp. 194-195). Het koninklijk besluit kon bovendien

rekenen op veel kritiek van de uitbaters van exploitatiehallen, zij stelden dat de wet een verlamming van het beleid veroorzaakte en klaagden bovenal het feit aan dat op het moment dat ze een film kochten van de distributeurs er geen zekerheid bestond dat men de film ook zou mogen projecteren. De publicatie van el Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos in het koninklijk besluit van 19 oktober 1913 regelde onder andere de constructie, reparatie en verschijning van gebouwen, bestemd voor publieke spektakels. De effectiviteit hiervan zou over de jaren heen verdwijnen tot op 3 mei 1935 een nieuw reglement de wetgeving trachtte te actualiseren (cf. 3.5.). Verder volgde op 31 december 1913 een koninklijk besluit in verband met de reglementering van de cinematografieprojecties. En de wetgeving continueerde met het koninklijk besluit van 6 december 1916 dat handelde over de filmbanden en tekeningen verbonden aan de oorlog. In 1920 volgde het verbod op het gebruik van gelijkende of dezelfde namen als bekende personen voor filmkarakters. Een al helemaal absurde regel werd in 1920 door Millán de Pueto, algemeen directeur van Staatsveiligheid (!) uitgevaardigd. Vanaf heden zouden mannen en vrouwen niet meer naast elkaar mogen zitten in de cinemazalen. Deze norm is echter nooit effectief in werking getreden (Torres, 1986, p. 21) (García Fernández, 1992, p. 21) (Seguin, 1994, p. 9). Naast al deze maatregelen op overheidsniveau namen een heleboel plaatselijke autoriteiten het recht in handen om richtlijnen uit te vaardigen.

Hoe dan ook, zelfs met de ingestelde censuur vanaf 1912 wist de cinematografie zijn opmars verder te zetten en meer plaats en relevantie in de geschreven pers te verkrijgen. Argumenten in deze richting zijn te vinden bij het ontstaan van de eerste gespecialiseerde cinematijdschriften, die werden uitgegeven door de distributiebedrijven en die poogden de nieuwsgierigheid van de toeschouwers te sussen door gedetailleerde en grafische informatie te verschaffen over alles wat met de wereld van de cinema te maken had. Vermelden we bijvoorbeeld het tweewekelijks tijdschrift *Artístico-Cinematográfico*, dat vanaf 1907 werd uitgegeven door het distributiebedrijf met dezelfde naam en de daaropvolgende *Cinematógrafo* en *El Cinematógrafo Ilustrado*. Verder vermelden we nog *Arte y Cinematografía*, opgericht in 1910 en het tijdschrift dat het het langste, tot in 1936, volhield en *El Cine* dat het licht zag in 1912 (González López, 2001, p. 41) (García Fernández, 2002, p. 28).

2. De Spaanse film tijdens de jaren '20

De Spaanse cinema tijdens de jaren '20 was een bescheiden en gedesoriënteerde cinema, met meer mislukkingen dan successen (Rodríguez Merchán, 1991, p. 12). De jaren '20 werden gekenmerkt door een precaire industrie. Financiële moeilijkheden, problemen in de distributiesector, het gebrek aan betrouwbare laboratoria en opnamestudio's, het gebrek aan creativiteit en talent, weinig theoretische en praktische vorming, de afwezigheid van informatiecentra, de onverschilligheid van de regering en de ijzeren censuur vanaf 1921 zijn hiervan mede de oorzaak. Het gebrek aan evenwicht tussen de sectoren van productie, distributie en exploitatie is alarmerend in de jaren '20. Tekenend is volgende kader, waarin de verschillende sectoren worden weergegeven.

1. Vertegenwoordiging van de productie-, distributie- en exploitatiesector tijdens de jaren '20 in Barcelona en Madrid

	Barcelona	Madrid
Studio's	3	3
Laboratoria	9	4
Artistiek directeurs	10	20
Cameramannen	13	10
Schrijvers	10	6
Distributeurs	49	26
Exploitatiezalen in de stad en zijn buitenwijken	54	28

Bron: García Fernández, 2002, p. 87

Terwijl in Barcelona en Madrid respectievelijk een 49 en 26 distributeurs actief waren en 54 en 28 exploitatiezalen in het centrum en de buitenwijken van de steden cinema aanboden, kon men slechts 3 studio's in elke stad terugvinden (García Fernández, 2002, p. 87). Het gevolg van dit alles was een schaarste aan nationale producties en een sterke invloed van de buitenlandse cinema in Spanje. 'Vreemde' productiehuisen vestigden zich in Spanje en een hoop 'Spaanse' producties werden in het buitenland gedraaid. Toch kunnen we in deze periode enkele uitingen van protest waarnemen, onder andere van de Unión de Artistas Cinematográficos en de Unión Cinematográfica Española (García Fernández, 1992, p. 30).

Kijken we eerst even naar de politieke, sociale en economische context waarbinnen de cinematografie zich bewoog tijdens het derde decennium van de

20ste eeuw. Ten tweede richten we onze blik naar enkele regisseurs en hun belangrijkste realisaties. Daarna behandelen we de productie; de algemene kenmerken van de Spaanse cinema tijdens de jaren '20 en de productiehuizen die instonden voor de productie van deze films. Vervolgens kijken we naar de distributie en exploitatiesector en in paragraaf vier komt de rol van de overheid, de cinematijdschriften en een congres aan bod. In een afsluitende paragraaf 2.5. tenslotte, vindt u de analyse van de beste Spaanse stille film: *La Aldea Maldita*, terug.

2.1. De politieke, sociale en economische context in de jaren '20

De creatieve stagnatie (cf. infra.; meer dan 50% van de productie bestond uit verfilmde zarzuela's in 1923), was slechts een symptoom van een grotere malaise. In die zin kunnen we ook hier de rol van cinema als thermometer van de maatschappij terugvinden. Spanje bleek inderdaad in de eerste helft van de jaren '20 niet te kunnen standhouden in een heropgebouwd, progressief en competitief Europa. Vanaf 1917 bleek het politieke systeem van de Restauratie dat bestond uit een coalitie van liberalen en conservatieven niet meer levensvatbaar en groeide de macht van de Koning en het leger (Oskam & Sofón, 1993, pp. 164-170). Niet alleen werden de jaren '20 gekenmerkt door een vlucht van het platteland naar de steden, maar ook het migratiesaldo van de meerderheid van de provincies was negatief. Slechts 65,8% van de mannen en 9,2% van de vrouwen behoorde in 1920 tot de actieve bevolking, wat de totale actieve bevolking in verhouding tot de totale bevolking op een 36,64% bracht. Een 59% hiervan werkte nog steeds in de landbouw en visserij, terwijl de fabrieken op de tweede plaats kwamen en werkgelegenheid boden aan 15% van de actieve bevolking (García Fernández, 2002, p. 225). De situatie van industrie- en landarbeiders werd steeds slechter en gedurende drie jaren volgden spontanestakingen en opstanden elkaar op. Deze mondden begin jaren '20 uit in een complete gangsteroorlog. De kern van de geweldscyclus van deze zogenaamde 'Bolsjewistische periode' vond plaats in Barcelona. Ook in het buitenland bracht Spanje onrust, de ramp van Annual op 22 juni 1921 aan de frontlijn van El Riff, een oorlog die een hoge menselijke en economische kost inhield, is tekenend. De nood aan hervorming van de industrie en

landbouw in het binnenland werd echter voor het eerst beantwoord door de militaire staatsgreep van Miguel Primo de Rivera op 13 september 1923. Zijn conservatieve dictatuur, met burgerregering vanaf 1925, wist echter geen politieke structuur uit te bouwen en verlengde enkel de achterstand van Spanje (Oskam & Sofón, 1993, pp. 164-170). Op 11 september 1926 verliet Spanje de UNO en het derde decennium van de 20ste eeuw eindigde met het Madrileense studentenprotest tegen de regering op 17 maart 1929 en het aftreden van Primo de Rivera in 1930. De dictatuur van Primo de Rivera werd op cultureel vlak gekenmerkt door een algemene strikte controle. Vanaf december 1924 werd bijvoorbeeld een strenge censuur op de nationale pers geheven. Tekenend voor het culturele regime van de Rivera is eveneens het feit dat de eerste geluidsfilm, *The Jazz Singer*, enkel in stille vorm geprojecteerd kon worden. Terwijl de filmproducenten in Spanje smachtten naar erkenning vanwege de overheid, reageerde deze enkel met censuur (Stone, 2002, p. 21) (García Fernández, 2002, pp. 28-29). Als reactie op de vigerende situatie ontstond in dit decennium de gevoelige poëzie van de Generatie van '27, met klinkende namen als Gerardo Diego, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre en Rafael Alberti. Over deze laatste kon men trouwens tussen 16 september en 24 november 2003 in het Reina Sofia in Madrid een interessante tentoonstelling bezoeken.

2.2. Belangrijkste regisseurs en filmtitels uit de jaren '20

F. Gelabert en de broers de Baños, pioniers en klinkende namen uit het tweede decennium van de 20ste eeuw, verloren aan belang in het derde decennium. Van de broers de Baños herhalen we hun productie van *Don Juan Tenorio* uit 1921. Verder zouden ze zich op clandestien niveau bezig gehouden hebben met de productie van de eerste pornografische filmpjes (cf. infra) (Cánovas Belchí, 1996, p. 31). Gelabert sloot in 1928 zijn filmcarrière als regisseur af met *La Puntaire* (Laraz, 1986, p. 18).

De drie belangrijkste namen uit deze etappe zijn José Buchs, Florián Rey en Benito Perojo (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 23), (García Fernández, 1992, pp. 40-41). Daarnaast zijn legio het aantal regisseurs dat slechts één of twee langspeelfilms hebben gemaakt, waarvan de meerderheid bovendien niet eens bewaard is gebleven (Cánovas, 2001, p. 60).

José Buchs was de meest actieve producent van deze periode en regisseerde tussen 1920 en 1930 maar liefst 29 langspeelfilms (Cánovas, 2001, p. 60). Geboren



José Buchs (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

in 1896, begon hij zijn carrière als acteur en ging hij vervolgens bij het Madrileense productiebedrijf Patria Films aan de slag, waar hij reeds in de jaren '10 een drietal belangrijke films produceerde. In 1915, op 19-jarige leeftijd bijvoorbeeld produceerde hij *El Fantasma del Castillo*, drie jaar later volgden *La Mesonera de Tormes* en *El Regalo de Reyes* (García Fernández, 1992, pp. 40-41).

Buchs filmde met een, over het algemeen, weinig verzorgde en onuitgewerkte planning aan een hoog tempo en de montage was functioneel. Hij behandelde een grote verscheidenheid aan thema's, allen vrij typisch voor de Spaanse cinema, en steeds met aandacht voor de wensen van de zijn doelpubliek; de populaire massa (Cánovas, 2001, p. 60). Het ging meer bepaald om films over stierengevechten, waarvan *La Medalla del Torero* uit 1924 en *Pepe Hillo* uit 1928 voorbeelden zijn. Verder produceerde hij ook enkele historische avonturen; *El Conde de Maravillas* in 1926, *El Dos de Mayo* in 1927 en *El Empecinado* in 1929. Daarnaast ontsnapte ook Buchs niet aan de adaptatie van zarzuela's (García Fernández, 1992, pp. 40-41). Met *La Verbena de la Paloma* uit 1921, een verfilming van een zarzuela van Ricardo de la Vega en Tomás Bretón, markeerde Buchs het begin van de hoogdagen voor de verfilmingen van zarzuela's. De première vond plaats op 15 december 1921 in el Circo Price te Madrid, onder leiding van een 60-koppig live-orkest, gedirigeerd door Bretón (Seguin, 1994, p. 16) (Torres, 1986, p. 21) (Cánovas, 2001, p. 56). De geluidsversie van de hand van Benito Perojo zou later nog furore maken (cf. infra). Verder produceerde Buchs salondrama's zoals *Mancha que Limpia* en bourgeois melodrama's zoals *El Abuelo* en *Pilar Guerra*, respectievelijk uit 1924, 1925 en 1926 (Cánovas, 2001, p. 60). Tenslotte werden ook enkele films over struikroverij gedraaid; *Don Diego Corrientes* in 1923 en *Una Extraña Aventura de Luis*

Candelas in 1926. Buchs werkte voor Atlántida, waarvan hij vanaf 1920 artistiek directeur was, tot hij in 1922 het productiehuis verliet. In dat jaar, richtte hij Film Española op, een concurrerend productiehuis dat kon rekenen op de steun van de familie Urquijo (cf. infra). Later werkte hij nog voor Films Linares en samen met José Forn stichtte hij Ediciones Forns-Buchs. (García Fernández, E.C., 1992, p. 40-41). Hij zette zijn carrière verder in het geluidstijdperk (cf. infra) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 23). Buchs wordt erkend als de eerste vertegenwoordiger van de Madrileense cinema, als cultivator van de populaire cinema en als ontdekker van verschillende grote regisseurs (Cánovas, 2001, p. 61).

De tweede belangrijke naam uit deze periode is Florián Rey (1894-1962). Hij realiseerde dertien films tussen 1924 en 1930. Aanvankelijk journalist en schrijver,



maakte hij al snel de overstap naar het acteursleven. Als acteur schitterde hij in belangrijke producties als *La Verbena de la Paloma* van Buchs. Als regisseur debuteerde hij in 1924 met het bescheiden *La Revoltosa*, dat hij produceerde in opdracht van Juan de Orduña en de eerste productie van Goya Film was. Rey verfilmde, in samenwerking met de besten van de Spaanse cinema uit die tijd, populaire onderwerpen, maar met een authenticiteit tot dan toe weinig gekend (Cánovas, 2001, p. 61).

Florián Rey (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

Zijn persoonlijke werkstijl, sterke expressieve kracht en de inbreng van originaliteit in de cinema maakten van hem één van de belangrijkste en meest interessante regisseurs van de jaren '20. Ook hij doorliep het gala van verschillende genres uit de Madrileense cinema; zoals de 'sainete' of het populaire kluchtspel, de burgerlijke komedie en het rurale melodrama. Na *La Revoltosa* volgden zijn producties voor Atlántida, waar hij vanaf 1925 de rol van artistiek directeur op zich nam, een rol voordien respectievelijk vervuld door José Buchs en Manuel Noriega. In 1925 realiseerde Rey *Los Chicos de la Escuela*, *El Lazarillo de Tormes*, en *Gigantes y Cabezudos*. Het jaar daarop volgde *El Cura de Aldea*, dat de deuren van Atlántida

sloot en in 1927 werd *La Hermana San Sulpicio* geproduceerd (García Fernández, 1992, pp. 41-42) (D'Lugo, 1997, p. 3) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 24) (Sánchez Vidal, 1991, p. 75). Deze laatste is een filmversie van een roman van Armando Palacio Valdés en kondigde één van de grootste sterren aan uit de Spaanse filmgeschiedenis; Imperio Argentina. Gezegend met de meest overdonderende glimlach werd zij sinds haar debuut in Rey's versie van *La Hermana San Sulpicio* de lieveling van de musicalkomedie (Stone, 2002, p. 31). Florián Rey produceerde in 1928-1929 nog enkele laatste successen van de Spaanse stille cinema vooraleer in 1929 de geluidsfilm een eind maakte aan een totaal artisanale industrie. Meer bepaald gaat het om *Agustina de Aragón* en *Los Claveles de la Virgen*, beide geproduceerd in 1928 (Torres, 1986, pp. 22-23) (Cánovas, 2001, p. 61). Maar het belangrijkste en meest bekende werk van deze auteur is *La Aldea Maldita*¹⁶ uit 1929. Deze film wordt in paragraaf 2.5. uitvoerig geanalyseerd volgens de methode van Bordwell en Thompson. Na *La Aldea Maldita* produceerde Florián Rey voornamelijk voor de Paramount-studio's in Joinville-le-Point tot hij in 1933 door CIFESA werd teruggeroepen en een nieuwe 'Spaanse' productieperiode startte (cf. infra). In de jaren '30 zou hij zich consolideren als één van de belangrijkste vertegenwoordigers van de folkloristische-kostumbristische Spaanse cinema (García Fernández, 1992, pp. 41-42) (Torres, 1986, p. 23) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 27) (Rodríguez Merchán, z.d., p. 5) (Caparrós Lera, 1999, p. 20).

De Madrileen Benito Perojo (1894-1974), de meest internationale, kosmopolitische en bijgevolg controversiële regisseur van de stille Spaanse cinema,



Benito Perojo (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

zette net als de andere twee zijn eerste passen in de wereld van de cinema als acteur. Als regisseur produceerde hij tussen 1913 en 1916 zijn eerste kortfilmpjes, waaronder *Fulano de Tal se Enamora de Manón* in 1913 en *Hombre o Mujer* in 1914 (Cánovas Belchí, 1996, p. 25).

¹⁶ Kopie te raadplegen in het filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

In deze komische kortfilmpjes nam Benito zelf het acteerwerk voor zijn rekening terwijl zijn broer José de camera hanteerde (Stone, 2002, p. 29). In een reeks kortfilms, geproduceerd in 1915 voor Patria Films, creëerde hij zijn typetje 'Peladilla', geïnspireerd op Charlie Chaplin. Enkele van zijn bekendste zijn *Peladilla Cochero de Punto*, *Clarita y Peladilla en el Football* en *Clarita y Peladilla van a los Toros* (Cánovas Belchí, 1996, p. 25). In totaal draaide Perojo voor Patria Films vijf producties (Rodríguez Merchán, z.d., p. 4). In 1916 trok Perojo naar Frankrijk waar hij een uitgebreide opleiding genoot en zou resideren tot 1923 (Torres, 1986, p. 21). Geconfronteerd met het gebrek aan technisch materiaal in de Spaanse studio's, de beperkingen die de dictatuur van Primo de Rivera stelde aan de Spaanse cinematografie en rekeninghoudend met de gunstige positie van de peseta ten opzichte van de Franse frank en zijn kennis van de Franse taal, produceerde Perojo bijna al zijn langspeelfilms met behulp van Europese, en dus vooral Franse, technische en artistieke crews. Ook de binnenscènes en de postproductie werden in hun studio's voltooid (Gubern, 1994, p. 80). Op die manier introduceerde Perojo de coproductie in Spanje. Zijn melodrama's, gebaseerd op gekende literaire werken zijn een sterk voorbeeld van zijn burgerlijke en wereldse cinema (Cánovas, 2001, p. 61). In de stille periode van de Spaanse cinema draaide Perojo onder andere *Muñecos* (1924), zijn belangrijkste werk, *Boy* (1925), *Malvaloca* (1926) en *El Negro que Tenía el Alma Blanca* (1927). De laatste drie werden geproduceerd in opdracht van Juan de Orduña voor Goya Film. In *Boy*, de verfilming van een roman van Padre Coloma en zijn eerste commerciële succes, schitterde toekomstig regisseur Juan de Orduña in de hoofdrol. *Malvaloca* betekende voor Perojo een grote vooruitgang in zijn cinematografische carrière. Vanaf deze film leerde Perojo de chronologische actie te herstructureren en één van de theaterstructuren (eenheid van actie, tijd en plaats) te doorbreken. Perojo maakte gebruik van flashbacks en doorbrak zo de lineaire narratieve opbouw, typisch voor de klassieke Hollywoodstijl. Deze strategie zou Perojo verder gebruiken in bijna al zijn latere adaptaties van theaterstukken (Gubern, 1994, p. 464). *El Negro que Tenía el Alma Blanca* zou de enige Spaanse productie uit de jaren '20 van pionier Segundo de Chomón zijn (cf. hoofdstuk 1). De geluidsversie van deze laatste uit 1934 tekende Perojo's succesvolle overstap naar het geluidstijdperk. Perojo produceerde voor Patria Films en vervolgens, na zijn Franse periode, voor Film Benavente, dat hij op 12 januari 1924 oprichtte na het verwerven van de filmrechten van de werken

van Benavente. Hij was industriële aandeelhouder van dit bedrijf en zou de rol van artistiek en technisch directeur opnemen (Gubern, 1994, p. 78). Vanaf 1925 produceerde Perojo voor Goya Film. Na de distributie van *El Negro que Tenía el Alma Blanca* uit 1927 door Julio César, draaide Perojo zijn laatste drie stille films allemaal in coöperatief verband met buitenlandse productiebedrijven. *La Condesa María* werd in 1927 geproduceerd in samenwerking met het Franse bedrijf Albatros de París. *Corazones sin Rumbo* kwam in 1928 tot stand met de hulp van het Duitse Phoebus Film en de productie van *La Bodega* in 1930 gebeurde in samenwerking met het Franse Compagnie Générale de Productions Cinématographiques te Parijs. Dankzij deze productie werd Perojo gecontracteerd door de Noord-Amerikaanse studio's om te werken in Joinville en Hollywood (García Fernández, 1992, p. 42) (Stone, 2002, p. 24) (Cánovas, 2001, pp. 59-60).

Naast deze drie belangrijkste namen verdienen nog enkele andere hier een vermelding.

Als eerste in de rij plaatsen we Fernando Delgado. Spijtig genoeg hebben van de negen films die deze regisseur realiseerde slechts twee de tand des tijds doorstaan (Cánovas, 2001, p. 61). F. Delgado produceerde vooral kostumbristische, stedelijke en populaire cinema met enig realiteitsgehalte, gericht op de stedelijke middenklasse (Torres, 1986, p. 22). In 1925 realiseerde hij in samenwerking met Noriega (cf. infra) *Currito de la Cruz*¹⁷, gebaseerd op het literaire werk van Alejandro Pérez Lugín voor het productiehuis Troya Film. In 1927 volgden enkele box office hits, onder andere *Las de Méndez*, volgens Caparrós Lera zijn belangrijkste werk, dat mede de consolidatie van de Spaanse cinema realiseerde. De film behandelt het verhaal van een Madrileense familie uit de burgerij, die quasi sterft van de honger, terwijl ze tracht haar dramatische situatie voor de anderen te verbergen (García Fernández, 1992, p. 42) (Caparrós Lera, 1999, p. 23). In 1928 volgde *Viva Madrid, Que es Mi Pueblo*, waarmee hij aansloot bij de trend het Madrileense stadsbeeld op filmband vast te leggen (Seguin, 1994, p. 17). Later produceerde hij ook *Zalacain el Aventurero*, de eerste filmproductie van CIDE die na de sonorisatie in 1930 opgekocht werd door Metro-Goldwyn-Mayer voor wereldwijde distributie. Deze roman van Pío Baroja¹⁸ werd reeds in 1927 verfilmd door Francisco Camacho en vormde toen volgens Caparrós en de España een tweede

¹⁷ Kopie te raadplegen in het filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

¹⁸ Pío Baroja was een intellectueel, behorende tot de Generatie van 1898.

belangrijke poging, naast *La Aldea Maldita*, van sociale cinema in zijn behandeling van de politieke problematiek van de 19^{de} eeuw (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 28). Delgado zette zijn filmcarrière verder tijdens de jaren '30 en zou een belangrijke rol spelen in het Sevillaanse productiebedrijf CIFESA, dat zich tijdens de burgeroorlog aan de zijde van de rebellen bewoog.

Ook Jacinto Benavente wordt in de literatuur als belangrijke naam naar voren geschoven. Hij was één van de eerste en voornaamste intellectuelen die zich in deze periode actief in de cinematografische wereld interesseerde en integreerde. Benavente richtte in 1918 het productiehuis Cantabria Cines op voor de productie van zijn komedie *Los Intereses Creados*. Maar, de oorlogsomstandigheden zorgden ervoor dat de film op positieve band opgenomen moest worden en de poevere kwaliteit leidde tot het mislukken van zijn project. Benavente schreef vervolgens een origineel script, getiteld *La Madona de Las Rosas* en richtte in 1919 op basis van Iberia Cines (cf. 1.3.1.1.) een nieuw productiebedrijf Madrid Cines op voor de productie ervan. Benavente zou zelf de regie van deze laatste productie op zich nemen en ondanks de goede kritieken bleef de film slechts vijf dagen in de cinema's. In 1922 vertrok Benavente naar Zuid-Amerika maar het nieuws dat hij de Nobelprijs had gewonnen, bracht hem in 1923 terug naar Spaanse bodem. Terug in Madrid kende Benavente de filmrechten van zijn werken toe aan Benito Perojo, die in januari 1924 het productiebedrijf Films Benavente S.L. oprichtte (Gubern, 1994, pp. 77-78). Cantabria Cines lag aan de basis van Atlántida S.A.C.E. en Madrid Cines zou later geïntegreerd worden in bedrijven als Sociedad Cinematográfica Española en C.E.A. Op die manier verlengde ook Benavente zijn cine-activiteiten in de jaren '30 (Caparrós Lera & de España, 1987, pp. 22-23) (D'Lugo, 1997, p. 3) (García Fernández, 1992, p. 29).

De anarchist Armando Guerra verdient ook vermelding. Hij draaide in 1926 *Luis Candelas, o el Bandido de Madrid*. In deze film zou men de oorsprong van de Spaanse western kunnen leggen. Het genre kwam echter niet tot ontwikkeling als gevolg van een gebrek aan artistieke creativiteit en verbeelding (cf. 2.3.1.2.). (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 25).

Joaquín Cánovas vermeldt ook nog Manuel Noriega als belangrijke regisseur van de jaren '20. Hij ontwikkelde, zoals Buchs, een populaire en realistische cinema, maar besteedde meer aandacht aan de technische afwerking en formele uitwerking. Noriega verfilmde adaptaties van zarzuela's, futuristische komedies, plattelands

melodrama's met regionale inslag en nieuwsberichten (Cánovas, 2001, p. 61). Voorbeelden zijn *Alma de Dios* uit 1923, *La Casa de la Troya* uit 1924 en *Currito de la Cruz* uit 1925, de laatste twee gebaseerd op literaire werken van Alejandro Pérez Lugín. Tenslotte vermelden we nog *José* uit 1925. Noriega verliet Spanje aan het einde van het decennium en trok naar Amerika (García Fernández, 2002, p. 32). Daarnaast kunnen we onder andere nog de namen van Eusebio Fernández Ardavin (cf. hoofdstuk 3), Agustín G. Carrasco, Antonio Galvache, Luis R. Alonso, Sabino A. Micón, Juan de Orduña (cf. infra), Carlos Fernández Cuenca vermelden.

Nog even aandacht voor Nemesio M. Sobrevilla, een uitzonderlijke regisseur die in de jaren 1926-1927 de eerste Spaanse experimentele films produceerde. In *Al Hollywood Madrileño* dreef hij de spot met de cinema en de heersende smaken in Hollywood. De moeilijkheden die Sobrevilla ondervond bij de voorstelling van zijn film leidde tot de hermontage en verandering van de naam in *Lo Más Español. El Sexto Sentido* vervolgens is een filosofische-humoristische reflectie over de cinema als manipulator van de realiteit. Jammer genoeg werden Sobrevilla's werken enkel gesmaakt in de cineclubs en enkele persberichtjes (Seguin, 1994, p. 21) (Torres, 1986, p. 22) (Cánovas, 2001, p. 62) (Rodríguez Merchán, z.d., p. 5). Ook Francisco Gómez Hidalgo produceerde in 1926 een van de algemene trend afwijkende film met *La Malcasada*. Hij behandelt in deze film het thema van de echtscheiding op een moment dat dit politiek heftig bediscussieerd werd in het parlement en integreerde een verzameling toen bekende politici, advocaten, artiesten, journalisten en schrijvers. De film bevatte dus een sociaal-politiek realisme en reflecteerde een Spaans historisch moment. Vanzelfsprekend lokte de productie heel wat reactie en protest uit tijdens de première in Madrid op 10 januari 1927 (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 25). Sobrevilla's naam duikt weer op wanneer we het hebben over de Spaanse burgeroorlog, waarin hij op cinematografisch vlak meestreed aan republikeinse zijde (cf. hoofdstuk 4).

Tenslotte herinneren we nog even aan het grote aantal buitenlandse regisseurs aanwezig in de nationale Spaanse cinema, een trend die, zoals reeds vermeld in vorig hoofdstuk, eind jaren '10 werd ingezet en ook in de jaren '20 sterk aanwezig was. Oorzaak was voornamelijk de gedachte van enkele producenten dat een bijdrage van een buitenlandse regisseur de kwaliteit van de nationale filmproductie kon opkrikken en dus een groter publiek kon aantrekken (García Fernández, 2002, p. 31).

2.3. Productie, distributie en exploitatie (1920-1930)

2.3.1. Productie

Algemeen kunnen we stellen dat ook in de jaren '20 in Spanje geen geconsolideerde industrie ontstaat. De omstandigheden en de mentaliteit van de bedrijven onderschreven een onvermijdelijke breekbaarheid. De productie van films werd vanuit economisch standpunt nog steeds als een avontuur beschouwd, een avontuur waarin vele producenten doken, zonder enige kennis van zijn technisch-artistieke en industriële netwerk. Toch slaagden enkele regisseurs erin om met een beperkt budget enkele kwaliteitsvolle films te produceren. In 1928 werden volgens Torres een 59-tal langspeelfilms geproduceerd, *The Spanish Cinema* houdt het op 44. De schijnbare inconsistentie wordt door Seguin opgeklaard; 44 van de 59 'Spaanse' langspeelfilms werden gedraaid in Madrid, de overige in de rest van Spanje. García Fernández geeft enkele andere data weer in *El Cine Español entre 1896 y 1939* die bovendien vollediger zijn en samengevat kunnen worden in onderstaande tabel.

2. De productie van fictiefilms in de jaren '20

1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930
11	19	23	29	34	62	43	39	31	13

Bron: García Fernández, 2002, p. 92

Het productievolume van de Spaanse cinema was beduidend kleiner dan dat van landen zoals Duitsland en Frankrijk, maar groter dan dat van Italië, Denemarken en Portugal. Van een totaal van 309 filmtitels (ik tel er in de kader slechts 304) zijn er echter maar een 140-tal bewaard gebleven (García Fernández, 2002, p. 92).

2.3.1.1. De productiehuizen in Madrid en Valencia

In de jaren '20 doken verschillende nieuwe productiehuizen op, maar vele leidden een kort bestaan en weinig consistentie is merkbaar. Het succes van de eerste productie bepaalde of deze al dan niet de laatste was van het bedrijf. Van alle productiehuizen die op nationaal niveau bestonden in de jaren '20, een 208-tal, produceerde de meerderheid, een 156-tal, slechts één film (García Fernández, 2002, p. 96). Een voorbeeld van een dergelijk productiebedrijf is CIDE, dat in 1927 werd opgericht. Dit nieuwe productiebedrijf produceerde enkel *Zalacáin el Aventurero* van Fernando Delgado, en werd vervolgens opgedoekt (Seguin, 1994, p. 16). Een kleine dertigtal konden twee producties financieren, een tiental drie en een vijftiental wisten vier films tot stand te brengen. Slechts een vijftal productiefirma's zouden meer weten te produceren; Atlántida S.A.C.E., Oscar Hornemann, Film Española, S.A., Juan Andreu Moragas en Ediciones Forn-Buchs (García Fernández, 2002, p. 96). Het bovenstaande vormt een duidelijke indicatie van het gebrek aan ondernemersmentaliteit, dat de productiesector kenmerkte. De productie waarvan hierboven sprake is, was verdeeld over volgende productiecentra.

6. Geografische verspreiding van productiebedrijven tijdens de jaren '20 in Spanje.

Steden	Aantal Bedrijven actief	Aantal films geproduceerd
Madrid	63	157
Valencia	23	50
Barcelona	28	46
Bilbao	2	10
Oviedo	2	3
Palma de Mallorca	2	3
Sevilla	2	2
Santa Cruz de Tenerife	1	2
Cádiz	1	1
Gijón	1	1
Granada		1
Murcia		1
Las Palmas	1	1
San Sebastián	1	1
Teruel		1
Vigo	1	1
Zonder identificatie		25
Hispano-alemana		2
Hispano-francés		2

Bron: García Fernández, 2002, pp. 93,97.

Zoals uit bovenstaande tabel op te merken valt, werden de jaren '20 gekenmerkt door een verspreiding van productiehuizen over de rest van Spanje. Bijna alle Spaanse regio's begonnen interesse in de cinematografie te vertonen. Madrid werd het centrum, dankzij de productie van vele populaire en succesvolle werken en de centralistische politiek van de dictatuur van Primo de Rivera (1923-1930). De productiecentra aldaar produceerden tussen 1921 en 1930, 41% van de nationale productie. Barcelona werd getroffen door een productiecrisis en verschoof naar de derde plaats. Valencia werd tussen 1923 en 1928 het tweede grote productiecentrum. Daarnaast ontstond een belangrijke cinematografische activiteit in onder andere het Baskenland en Galicië. Deze laatste twee productiecentra behoren echter niet tot het studiedomein van deze thesis (Cánovas Belchí, 1996, p. 29) (Seguin, 1994, pp. 15, 19) (García Fernández, 2002, p. 96). Bekijken we achtereenvolgens de belangrijkste productiecentra in Madrid en Valencia.

Belangrijkste productiehuizen in Madrid zijn volgens García Fernández Atlántida S.A.C.E. en Film Española S.A. Daarnaast zijn volgens Joaquín Cánovas nog een drietal andere, die ook enige consistentie bereikten, vermeldenswaardig. Deze zijn echter niet de drie aanvullende in García Fernández' lijstje van vijf productiehuizen met een productie van meer dan vijf films.

Atlántida S.A.C.E. werd in 1919 opgericht met behulp van nieuwe interesses en reeds bestaande productiebedrijven zoals Patria Films en Cantabria Cines, het filmbedrijf van Jacinto Benavente, en met de steun van enkele bedrijven en leden van de toenmalige industriële burgerij en politiek-financiële aristocratie. In deze laatste categorie trok Koning Alfonso XIII de kop, zijnde mecenas van de eerste zestig projecten. De oprichting van Atlántida reflecteerde de eerste georganiseerde, economisch relevante poging om de Madrileense cinematografische productie enige dynamiek in te blazen (Cánovas, 2001, pp. 55-56). Atlántida S.A.C.E. wilde de productiemotor van de Spaanse hoofdstad worden en zich vestigen als grootste productiebedrijf van de jaren '20. De filosofie van het productiehuis getuigde van een conservatieve, traditionele ideologie die de lucratieve doeleinden harmonisch wenste te combineren met de morele en dit voor elk educatief en cultureel werk, zo staat te lezen in de statuten van Atlántida. Deze sociale en politieke ideologie van de mecenasen van het bedrijf beïnvloedde in grote mate de productie. Het huis produceerde een populaire, kostumbristische en folklorische cinema. De adaptaties van zarzuela's, de 'sainete' of het populaire kluchtspel en de landelijke melodrama's

werden gekenmerkt door een uitermate folkloristische, artificiële en traditionele ondertoon en een wereld aan archetypes, meer dan personages, waarin de situatie primeerde op de dramatische ontwikkelingen (García Fernández, 2002, p. 81). In 1920 fuseerde het bedrijf met Patria Films, productiehuis opgericht door Vargas Machuca en Pedro Soto (cf. supra). Roesset, sinds 1917 artistiek directeur van Patria Films, werd na de productie van vier films door de kapitaalhouders van Atlántida aan de kant gezet en de infrastructuur, laboratoria en de nog niet afgewerkte films werden in handen gegeven van José Buchs, eerste artistiek directeur van Atlántida (Cánovas, 2001, pp. 55-56). Hij produceerde voor dit bedrijf onder andere *La Inaccesible* (1920), *Víctima del Odio* (1921), *La Verbena de la Paloma* (1921), *Carceleras* en *La Reina Mora* (1922) (García Fernández, 1992, p. 32). Echter, quasi vanaf het begin rommelde het bij Atlántida; een opeenstapeling van vaak financiële conflicten tussen de administratie en de bedrijfsleiding zorgde voor de opeenvolgende vertrekken van de verschillende artistieke directeurs. Zo vertrok Buchs in 1922 om Film Española op te richten, een productiehuis met gelijkaardige productiekenmerken en ondersteund door de familie Urquijo. Met dit productiehuis zou Buchs tussen 1923 en 1924 acht films produceren (cf. infra). Manuel Noriega was artistiek directeur nummer twee, bijgestaan door Florián Rey, en onder zijn leiding kende het productiehuis maar weinig succes. Hij produceerde voor dit huis in 1923 de komedie *Problema Resuelto* en twee zarzuela's; *Los Guapos o Gente Brava* en *Alma de Dios*. Een jaar later volgde het familiedrama *Venganza Isleña* (García Fernández, 1992, p. 32) (Cánovas, 2001, p. 57). In een derde etappe stond Rey als artistiek directeur aan het hoofd van Atlántida S.A.C.E. Bekijken we even een samenvattende tabel van de productie van dit belangrijkste productiehuis uit het derde decennium van de 20ste eeuw.

7. Productie van Atlántida S.A.C.E.

Jaartal	Filmtitel	Regisseur(s)
1919	¡A la Orden, mi Coronel!	Julio Roesset/José Buchs
	El Fantasma del Castillo	Julio Roesset/José Buchs
	La Mesonera del Tormes	Julio Roesset/José Buchs
	El Regalo de Reyes	Julio Roesset/José Buchs
1920	¡Cuidado con los Ladrones	José Buchs
	Expiación	José Buchs
	La Inaccesible	José Buchs
	La Venganza del Marino	José Buchs
1921	La Señorita Inútil	José Buchs
	La Verbena de la Paloma	José Buchs
	Víctima del Odio	José Buchs
1922	Alma Rifeña/Sangre Española	José Buchs
	Carceleras	José Buchs
	La Reina Mora	José Buchs
1923	Dolorettes	José Buchs
	Alma de Dios	Manuel Noriega
	Los Guapos o Gente Brava	Manuel Noriega
	Problema Resuelto	Manuel Noriega
1924	Venganza Isleña	Manuel Noriega
	La Barraca de los Monstruos	Jacque Catelain
	La Chavala	Florián Rey
1925	Los Chicos de la Escuela	Florián Rey
	El Lazarillo de Tormes	Florián Rey
1926	Gigantes y Cabezudos	Florián Rey
	El Cura de Aldea	Florián Rey

Bron: García Fernández, 2002, p. 81.

Naast fictiefilms produceerde Atlántida vooral documentaires met een toeristisch, publicitair karakter (Cánovas Belchí, 1996, p. 29). In 1924 kwam Ignacio Bauer aan het hoofd van het productiehuis te staan en onder zijn bedrijfsleiding ging het alleen maar bergaf met Atlántida. Het slechte beleid en de steeds groeiende schuldenlast bij de bank leidde tot een confrontatie tussen de verschillende aandeelhouders in 1927 wat resulteerde in het vertrek van een aantal stichtende leden. Het overdragen van alle controle over het bedrijf aan Bauer betekende de definitieve stopzetting van alle activiteiten en hij verkocht in 1929 de gebouwen. Het verhaal van Atlántida, S.A.C.E. is een goed voorbeeld van de economische en organisatorische problemen die omnipresent waren in de Madrileense productiebedrijven van deze periode (Cánovas, 2001, p. 58).

Film Española S.A. werd, zoals hierboven reeds vermeld, in het najaar van 1922 opgericht door José Buchs, ondersteund door de familie Urquijo. Dit

productiebedrijf, met Buchs als artistiek directeur, beschikte eveneens over eigen studio's maar kende, net als zovele andere maar een kortstondig twee-jarig bestaan. Film Española produceerde films in dezelfde genres als Atlántida en ontwikkelde zich bijgevolg tot belangrijke concurrent. Films geproduceerd door dit productiebedrijf en vermeldenswaardig zijn onder andere *Rosario la Cortijera* en *Curro Vargas* in 1923 en *A Fuerza de Arrastrarse*, *Diego Corrientes* en *La Hija del Corregidor* in 1924 (García Fernández, 1992, p. 32) (Cánovas, 2001, p. 57).

Van de drie volgens Joaquín Cánovas nog vermeldenswaardige productiebedrijven naast Atlántida en Film Española is Troya Film de eerste. Dit productiehuis werd in 1924 opgericht door de schrijver Alejandro Pérez Lugín en de ondernemer Antonio Moriyón. Aangemoedigd door het succes van zijn romans en de verleiding van de mogelijkheden van de cinematografie verfilmde Pérez Lugín twee van zijn werken. Met behulp van de technische regie van Manuel Noriega werd *La Casa de la Troy* in 1924 gedraaid. Zowel de productie als de postproductie werden ondersteund door een stevige publicitaire campagne die na de première in het Teatro de la Zarzuela in Madrid op 28 januari 1928 zeker zijn vruchten opleverde. Het succes van deze eerste verfilming liet Pérez Lugín toe een tweede werk te verfilmen. Deze keer werd Noriega in de regie vergezeld door Fernando Delgado en *Currito de la Cruz* zag het zonlicht in 1925. De dood van Pérez Lugín in 1926 belette verdere projecten (Cánovas, 2001, p. 59).

Goya Film, het productiebedrijf dat enige betekenis kreeg dankzij Juan de Orduña, werd opgericht in 1924 met financiële steun van de ingenieur Juan Figuera y Vargas en de dokter Baldomero González Alvarez. De Orduña zocht de eerste kapitaalkrachtige aandeelhouders bijeen en bracht de eerste productie binnen, *La Revoltosa*, waarvan hij de regie toekende aan zijn vriend, de toen al bekende acteur Florián Rey. De goede economische resultaten zowel in Spanje als in het buitenland dankzij de commercialisering van de film, lieten toe om meer gewichtige en duurere producties op zich te nemen. Zo kon de Orduña de bedrijfsleiding overhalen om Benito Perojo en Film Benavente te contracteren voor de verfilming van de roman van Padre Coloma, *Boy*. Perojo zou de film draaien in 1925 toen hij niet meer onder contract stond bij Film Benavente. Ook zijn volgende producties, *Malvaloca* in 1926 en *El Negro que Tenía el Alma Blanca* in 1927, draaide Perojo voor Goya Film. Zoals hierboven reeds gemeld werden de binnenshots en

postproductie voltooid in Europese, meestal Franstalige studio's (cf. supra). (Cánovas, 2001, pp. 59-60).

Julio César, S.A. was, zoals in het vorige hoofdstuk vermeld, een distributiebedrijf dat in februari 1919 werd opgericht, maar dat in de tweede helft van de jaren '20 de drie laatste stille films van Benito Perojo coproduceerde. Het succes van *El Negro que Tenía el Alma Blanca* moedigde Julio César aan om door middel van coproducties met buitenlandse bedrijven de buitenlandse markten te blijven bewerken. Op die manier werd Benito Perojo de meest internationale en kosmopolische regisseur van de stille Spaanse cinema (cf. supra) (Cánovas, 2001, p. 60).

In Valencia werd de productie vooral door volgende twee productiehuzen getrokken. Aan het hoofd van Grandes Producciones Cinematográficas Españolas stond artistiek directeur Maximiliano Thous, die voor dit huis titels als *La Dolores* uit 1923 en *Moros y Cristianos* uit 1926 produceerde.

Een tweede is Levantina Films y Producciones P.A.C (García Fernández, 2002, p. 31).

2.3.1.2. Algemene kenmerken van de Spaanse films tussen 1820 en 1930

De filmproductie in de jaren '20 werd gekenmerkt door een gebrek aan definitieve oriëntatie, gebrek aan cinematografische volwassenheid en weinig evolutie. De films waren zelden rendabel en weinige zijn vermeldenswaardig. Vele filmproducenten lieten de zoektocht naar prestige links liggen en zochten het succes op, echter zonder zich op efficiënte wijze te richten naar de wensen van het publiek. Vier grote thema's zijn te onderscheiden. Een eerste klassiek thema is de wereld van de stierengevechten, een thema waarin vooral Rafael Salvador zich specialiseerde. Belangrijke titels zijn *La Tragedia de Talavera* uit 1921, *La Medalla del Torero* van Buchs uit 1924 en *Currito de la Cruz*, een werk van A. Pérez Lugín, geregiseerd door M. Noriega met de hulp van F. Delgado in 1925. Deze laatste kende een enorm commercieel succes (García Fernández, 1992, pp. 38-39). Even herinneren dat reeds twee decennia voordien Antonio Cuesta en Angel Cardona de liefde van het publiek voor de wereld van de torero's en de cinematografie wisten te verenigen in de

verfilmingen van stierengevechten. Hun productiehuis, Films Cuesta (cf. supra), organiseerden filmavonden 'à la carte', wat een alternatief vormde voor hen die geen plaatsje in de arena hadden kunnen bemachtigen (Rodríguez Merchán, z.d., p. 4). Een tweede thema waren de oorlogsgebeurtenissen, verfilmd op sacrosancte en heroïsche wijze in een overvloed aan documentaires. Vooral de oorlog in Afrika vormde een inspiratiebron voor de filmproducenten. Naast nieuwsberichten werden ook enkele fictiefilms over dit thema geproduceerd: *Por la Patria*, *Los Héroes de la Legión*, *El Héroe de Cascorro*,... . Een derde thema en reeds meermaals vermeld is de verfilming van zarzuela's. Een overvloed aan bronmateriaal was aanwezig voor deze muzikale thema's en de verfilming ervan kende ironisch genoeg zijn hoogdagen in de stille cinema aan het begin van de 20^{ste} eeuw (García Fernández, 1992, pp. 38-39). De afwezigheid van geluid op het scherm vormde geen enkel probleem aangezien de films vergezeld werden door live pianomuziek en het publiek, voor wie de zarzuela's bekende materie was, zelf de liederen meezong (Rodríguez Merchán, z.d., p. 4). Vermeldenswaardig zijn natuurlijk *La Verbena de la Paloma* van Buchs dat, zoals reeds vermeld, het startschot van de hoogdagen vertegenwoordigde. Daarnaast kan ik, in navolging van García Fernández, ook nog *La Reina Mora*, *La Dolores*, *Maruxa* en *La Revoltosa* vernoemen (García Fernández, 1992, pp. 38-39). De verfilming van zarzuela's groeide uit tot het nationale genre met een eigen star system van stierenvechters en zangers. Filmstudio's zoals Atlántida spuwden de zarzuelaverfilmingen als het ware uit en het bedrijfsleven en de aristocratie toonden een grote wil te investeren in dit genre omwille van het verzekerde commerciële succes. In 1923 bestond meer dan 50% van de filmproductie uit zarzuelaverfilmingen (cf. supra) (Stone, 2002, p. 21). In 1925 is dit echter nog maar 20% (Seguin, 1994, p. 16). De toeschouwers hadden genoeg van dergelijke porties folklore en de producenten richtten hun peilen op een vierde groot thema in de hoop het publiek opnieuw te kunnen bekoren; de verfilming van literaire theaterwerken en romans. De verfilming van theaterwerken kende vooral zijn hoogdagen in de jaren '10, maar ook in de twintiger jaren van de 20ste eeuw werden een heleboel theaterstukken, vooral humoristische, pittoreske of folklore stukken, bewerkt voor cinema. Jacinto Benavente bijvoorbeeld produceerde in 1924 *Más Allá de la Muerta*, ook de theaterstukken van Carlos Arniches¹⁹ en

¹⁹ De werken van deze romanschrijver zouden vooral voor de vroege geluidsfilms zeer belangrijke bronnen zijn.

Alvarez Quintero werden regelmatig verfilmd. In de bewerking van romans, wat vanaf 1920 ook weer frequenter voorkwam, werd hierboven reeds vermelding gemaakt van *Boy*, een aanpassing van een roman van Padre Coloma in 1925, geproduceerd door Perojo. *La Hermana San Sulpicio*, in een regie van Florián Rey naar een roman van Palacio Valdés en ook *Zalacaín el Aventurero*, naar een roman van Pío Baroja zouden een belletje moeten doen rinkelen. Deze laatste werd in 1929 verfilmd door Fernando Delgado (García Fernández, 1992, pp. 38-39) en volgens D'Lugo, Caparrós en de España ook in 1927 door Francisco Camacho. Ook *La Casa de la Troya* uit 1924 en *Currito de la Cruz* uit 1925, beide bewerkingen van Alejandro Pérez Lugín's eigen werk, haalden enorme successen. In dit genre verdient *¡Es mi Hombre!* van Carlos Fernández Cuenca naar de roman van Carlos Arniches nog een vermelding.

Gebrek aan creativiteit en de weinig hulpvaardige overheid (cf. infra) brachten de nationale Spaanse cinema in de jaren '20 in een quasi hopeloze situatie. De moeilijkheden waar de Spaanse cinematografie mee kampte, kenden voornamelijk hun grond in het gebrek aan financiële middelen, maar vooral in het slecht op elkaar afgestemd zijn van de drie sectoren. De productiesector werd zonder blikken of blozen in de steek gelaten door de distributie- en exploitatiesector (cf. supra). Hoe dan ook, de droom van de Spaanse cinema werd levendig gehouden, niet door de producenten, maar wel door de intellectuelen van die tijd; Rafael Alberti, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Eduardo Zamacois,... gegroepeerd in de Generatie van 1927. Zij vertoonden een grote interesse in de cinema omwille van zijn potentie tot creatie van alternatieve werelden. Bovendien zagen zij zelf hun interesse als een signaal van de eigen vooruitgang. (Stone, 2002, pp. 21-22). Afkomstig uit een bourgeois milieu hadden ze, stel je voor, de moed zich te interesseren in een populaire vorm van entertainment. De meerderheid van hen bleef echter aan de zijlijn staan. Ze gingen zelf niet over tot productie maar prezen het medium in hun poëzie. Zo schreef Rafael Alberti in zijn gedicht *Carta abierta* uit de collectie *Cal y canto* van 1926-1927 'Yo nací, respetadme, con el cine'²⁰ (Stone, 2002, p. 22) (Serrano, 2003, p. 1). Anderen (Jacinto Benavente zoals reeds vermeld, maar hoofdzakelijk Buñuel, sleutelfiguur van de Generatie van 1927) waagden zich wel aan de productie. In de latere jaren '20 van de stille cinema ontstond dan ook een beginnende avant-garde, die als enige de mogelijkheid bezat

²⁰ 'Ik werd geboren – respecteer mij – met cinema', eigen vertaling.

om werken te produceren buiten de perspectieven van de toenmalige Spaanse cinema. We merken op dat in de jaren '20 ook de rest van de Europese cinematografie werd opgewekt door avant-gardistische bewegingen. Zo ontstond in de beginjaren '20 in Duitsland het Duitse expressionisme, terwijl de Franse cinematografie onderworpen werd aan de impressionistische stijl. Aan het einde van de jaren '20 ontstond binnen deze Franse cinematografie een tweede avant-gardistische beweging; het surrealisme. Het is binnen deze laatste stijl dat ook de Spaanse avant-gardisten zich zouden bewegen. Het meest representatieve werk van een mogelijke Spaanse avant-garde is natuurlijk *Un Chien Andalou*²¹, gedraaid in 1928 in Frankrijk door het duo Buñuel / Dalí. Deze kortfilm, in zes dagen geschreven, in 15 dagen en met een budget van 25.000 peseta's of 151,52 euro gedraaid, is één van de meest belangrijke bijdragen aan het internationale bewustzijn van de Spaanse cinema. Het lanceerde Buñuel's carrière, kristalliseerde de traditie van de onzinnige en moordende wijze van de Spaanse toenmalige filmproductie en toonde de potentie van de film als surrealistisch medium. Nog ver verwijderd van het avant-gardisme van deze laatste, maar desalniettemin vermeldenswaardig zijn de vroege werken van Eduardo Zamacois. Deze schrijver van erotische, naturalistische romans vertoonde een grote interesse voor de cinema. Hij produceerde reeds in 1916 een documentaire over stierenvechter Belmonte, maar het is zijn *Escritores y Artistas Españolas* uit 1920 die de stap tussen cinema en intellectuele wereld duidelijker maakte. De beginnende passen van Zamacois in de richting van het avant-gardisme werden veel later overgenomen door Sabino A. Micón in *Historia de un Duro* uit 1927 en Ramón Gómez de la Serna in *El Orador* uit 1929. De trend werd echter vooral door Ernesto Jiménez Caballero, stichter van Cine-Club Español, verdergezet in *Noticario de Cineclub*, vertoond op 29 november 1930 en *Esencia de Verbena (Poema Documental de Madrid en Doce Imágenes)*, een kortfilm van 12 minuten (Cánovas Belchí, 1996, pp. 31-33) (Seguin, 1994, p. 20).

Ook de eerste pornografische producties zijn afkomstig uit de vroege jaren '20, zo blijkt uit de recente ontdekking van *El Ministro*, *El Confesor* en *Consultorio de Señoras*. Deze producties namen van in het begin een clandestiene vorm aan. Bijgevolg zijn quasi geen schriftelijke bewijzen van hun bestaan overgebleven. Hoogst onduidelijk is vaak de auteur van de werken en nog dubbelzinniger het

²¹ Kopie te raadplegen in het filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

publiek. Vele hypothesen doen de ronde en de meest uitgebreide wijst in de richting van de broers de Baños als producenten en de monarch Alfonso XIII via de graaf van Romanones, als bestemming (Cánovas Belchí, 1996, p. 31).

Daarnaast vinden we in de jaren '20 een consolidatie van het nieuwsbericht als complement in de programmering terug. Deze nieuwsberichten handelden over de nationale actualiteit, uiteraard steeds onder supervisie van een censuur, die sterk toenam toen Miguel Primo de Rivera in 1923 de macht greep. Zo produceerde in 1920 het ministerie van oorlog *España en Rif*. Vele van de nieuwsberichten werden bovendien geproduceerd door de Franse productiehuisen vertegenwoordigd in Spanje. Filmmakers van het Barcelona-filiaal van Gaumont bijvoorbeeld, produceerden *Los Sucesos en la Zona de Melilla*. Ook Pathé, Fox International News en Eclair Journal waren op dit vlak actief (Cánovas Belchí, 1996, p. 29) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 24).

2.3.2. Exploitatie

In tegenstelling tot de productie die de trein bleef missen, reflecteerde het exploitatiecircuit in de jaren '20 de enthousiaste aanname van de cinematografie door het publiek. Barcelona zou meer dan vijftig projectiezalens geteld hebben en Madrid had er bijna dertig (Rodríguez Merchán, 1991, p. 12). Ook García Fernández geeft cijfermateriaal hieromtrent weer.

8. Aantal cinemazalen in Madrid, Valencia en Barcelona in 1925, 1927 en 1930.

Stad	1925	1927	1930
Madrid	25	29	134
Valencia	27	28	42
Barcelona	60	74	139

Bron: García Fernández, 2002, pp. 227-228

Maar er is meer, over heel Spanje spreekt García Fernández over 1.818 cinemazalen in 1925, 2.192 in 1927 en 4.338 in 1930. Deze cijfers lijken misschien enorm, maar dat het om een relatief laag aantal ging, blijkt uit de persberichten van die tijd. Een voorbeeldje uit het *Boletín de Información del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, oktober 1931; ¡¡¡GOBIERNO!!! Lleva la ciudad al campo. Que

cada pueblo tenga un cine... España tiene once mil Ayuntamientos y no posee más que dos mil quinientos cines²² (García Fernández, 2002, p. 224). Verklaringen voor dit relatief klein aantal cinemazalen is te vinden in de socio-economische toestand van Spanje in het derde decennium. Ten eerste was het migratiesaldo van de verschillende Spaanse provincies in de jaren '20 negatief. Dit werd in de periode 1930-1934 wel positief, wat een verklarende factor kan zijn voor de explosieve groei van het aantal cinemazalen in 1930 zoals blijkt uit bovenstaande kader. Een tweede factor die het relatieve kleine aantal cinemazalen kan verklaren is het percentage actieve bevolking, dat in 1920 slechts 36,64 % was (cf.supra) (García Fernández, 2002, pp. 225-226).

Nog steeds vinden we de link terug tussen het theater en de cinema in de exploitatiezalen. In de jaren '20 wordt deze link duidelijker en gedefinieerd in twee richtingen; theaterzalen vertoonden in hun programmatie een complementariteit of ze wijdden de crisis van het theater toe aan de populariteit van de cinema en stonden er negatief tegenover. Hoe dan ook, de populariteit van de cinema zorgde ervoor dat vele theaterzalen de verplichting zagen zich toe te wijden aan de cinematografie. Enkele cinematografische bedrijven begonnen lokalen, waaronder theaterzalen, te huren met als doel zoveel mogelijk de sector te monopoliseren. De controle van deze bedrijven benadeelde de projectie van de nationale Spaanse films want ze gaven de voorkeur aan de Amerikaanse cinema. Enkele Spaanse producenten zagen zich bijgevolg genoodzaakt zelf exploitatiezalen te huren, opdat hun werken geprojecteerd zouden kunnen worden. Voorbeeld is onder ander *La Casa de la Troya* van A. Pérez Lugín uit 1924 (García Fernández, 2002, pp. 218-219). In de jaren '20 wisten enkele bedrijven uit te groeien, zich in de hoofdpositie te settelen en de sector te controleren. Met een behoorlijk aantal zalen verspreid over verschillende steden en regio's in hun bezit, konden ze beter hun rechten ten opzichte van de distributeur verdedigen. In Madrid ging het meer bepaald om bedrijven als Callao, met een totale capaciteit van 6.900 zitplaatsen, verspreid over vijf zalen en Gran Empresa Sagarra, S.A., met een totale capaciteit van 12.600 zitplaatsen verspreid over eveneens vijf cinemazalen. Bovendien bestond er een grote mobiliteit tussen de verschillende cinemabedrijven; tekenend is bijvoorbeeld la Sociedad Anónima General de Espectáculo (S.A.G.E.), die verspreid over

²² 'REGERING!!! Breng de stad naar het platteland. Dat elk dorp zijn cinema heeft... Spanje telt 11.000 gemeentebesturen en beschikt over slechts 2.500 cinema's', eigen vertaling.

verschillende Spaanse steden een capaciteit van 30.400 zitplaatsen had. In Barcelona was la Empresa Ideal in 1925 de grootste, met een dertiental zalen en een totale capaciteit van 13.000 zitplaatsen. Twee jaar later vulden Frégoli en Vilaseca y Ledesma, S.A. het lijstje met belangrijkste exploitatiebedrijven van Barcelona aan. De Cinematográfica Nacional Española (CI.NA.ES.) zou zich in de jaren '30 manifesteren als de grootste in Barcelona, met de controle over 31 zalen en een totale capaciteit van 35.000 zitplaatsen (García Fernández, 2002, pp. 220-222, 267).

De cinemazalen waren ondertussen uitgegroeid tot echte paleizen; groter, luxueuzer en esthetisch meer verantwoord. Een voorbeeld ervan kunnen we terugvinden in de beschrijving van *El Cine Pradera* in Valladolid in de lokale pers, toen het salon gebouwd werd eind jaren '10. De zaal was zeer ruim en gedecoreerd met een eenvoudige elegantie en schitterende lichtheid. De algemene stijl van de decoratie bestond uit een reeks kleurnuanceringen: het dak en de muren waren lichtgroen, terwijl de vensterbanken van de galerijen, de loges en de parterre lichtroos gekleurd waren. De zitplaatsen, verdeeld over 20 rijen, waren bekleed met een licht en comfortabel donkerrood leer. Tussen de rijen was voldoende plaats opdat men kon passeren zonder te storen, ... (García Fernández, 2002, p. 210). Zoals in het vorige hoofdstuk reeds neergeschreven, nam de exploitatie van de cinematografie in de zomer sterk af en kregen de distributeurs bijgevolg tijd om hun nieuwe lijsten samen te stellen. Deze seizoensindeling had voornamelijk te maken met de onhoudbare hitte in de vele traditionele theaters. De jaren '20 zijn dan ook de jaren waarin enkele traditionele theaters startten met het installeren van airconditioning.

Bij de samenstelling van hun programma, keken de exploitanten in de eerste plaats niet naar de kwaliteit van de film, maar voornamelijk naar de acteurs en actrices die de hoofdrollen vertolkten (García Fernández, 2002, p. 267). Met andere woorden, het star system draaide op volle toeren en een affiche met de foto van één van de aanbeden sterren was een publiekstrekker, meer dan de uiteindelijke kwaliteit van de film. Verder werd deze hoofdfilm aan het einde van de jaren '20 in het algemeen aangevuld met een animatiefilmpje, een actualiteitsreportage en een kortfilm (García Fernández, 2002, p. 255).

De vroege experimentele films waarover hierboven even nota werd gemaakt werden enkel in de cineclubs, waarvan de eerste het daglicht zag in 1928, geprojecteerd. Ernesto Giménez Caballero, uitgever van het magazine *La gaceta*

literaria, richtte in 1928 Cine-club Español op met de hulp van Buñuel. (Torres, A.M., 1986, p.21). In deze cineclub, gesitueerd in de Residencia de Estudiantes, werden een aantal avant-gardistische films, de meeste gekozen door Buñuel, gescreend. Verder vonden lezingen, recitals van onafgewerkte werken van poëzieschrijvers en auteurs plaats en werden inspirerende debatten over kunst en politiek gehouden. De eerste sessie behandelde bijvoorbeeld *Greed* van von Stroheim en *Tartüff* van Murnau. Een tweede sessie in januari 1929 vertoonde *The Jazz Singer*, echter wel in stille versie met een live-band naast het beeldscherm (cf. infra) (Stone, 2002, p. 25). De Mirador cineclub werd in hetzelfde jaar opgericht door Josep Palau en Guillermo Díaz-Plaza. De cineclubs vertegenwoordigen de eerste passen van de intellectuelen in een vorm van populair entertainment. Het waren de politieke wapens en ideologische tribunes van de Generatie van 1927 en brachten de Russische en Chinese cinema en het surrealistische werk van Buñuel naar Spanje (Torres, 1986, p. 21) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 27). Ze zouden vooral tijdens de jaren '30 een belangrijke plaats innemen (cf. infra).

2.3.3. Distributie

In de eerste jaren van het derde decennium van de 20ste eeuw concentreerde de distributiesector zich nog in Barcelona. Terwijl de productiesector zijn centrum al verplaatst had naar de hoofdstad ging dit in de distributiesector iets trager. Een reden hiervoor kunnen we onder andere vinden in de gewoonte die men had om de première van films als laatste in Madrid te plaatsen. Het aangewezen leek echter om eerst de films in Madrid voor te stellen en te profiteren van de publiciteit om ze vervolgens in de rest van Spanje te exploiteren (García Fernández, 2002, pp.160-161). Stilaan begon de distributie zich dan ook in Madrid te concentreren en Barcelona kwam op de tweede plaats. Tegen het einde van de jaren '20 werd een snelle restructuratie doorgevoerd met het oog op de aankomst van de geluidsfilm. Een reeks Spaanse bedrijven fuseerden en de filialen van een aantal Amerikaanse studio's verstevigden hun positie, zowel in de distributie- als in de exploitatiesector. Het gevolg was een zekere consolidatie van deze beide sectoren, terwijl de productiesector achtergelaten werd. Zowel in Madrid als in Barcelona traden belangrijke bedrijven op de voorgrond. La Sociedad Anónima General de

Espectáculos (S.A.G.E.) was, wie weet, de belangrijkste keten van de jaren '20, met meer dan twintig schermen in Madrid en omstreken (cf. supra). In 1929 werd S.A.G.E. opgenomen in het distributie en productiebedrijf Julio César. Ook CI.NA.ES., eveneens exploitatiebedrijf waarover hierboven vermelding werd gemaakt, breidde in de jaren '20 zijn activiteiten uit naar distributie, verkoop van materiaal en accessoires voor projectie, labo's, montagezalen, print, ... (García Fernández, 2002, pp. 162-163, 177).

Ook in de jaren '20 gaven distributeurs de voorkeur aan Amerikaanse films, boven de eigen nationale producties. In Madrid in 1928 bijvoorbeeld, werden 29 Spaanse films geproduceerd, waarvan er slechts 16 het scherm haalde. Echter, in datzelfde jaar werden wel 112 buitenlandse producties door de distributeurs verspreid over de cinemazalen. Over het algemeen kan men stellen dat de Spaanse producties verspreid werden door kleine distributiebedrijfjes, die de films konden aanbieden aan een handvol onafhankelijke huizen die wel een kans wilden geven aan de Europese, en dus ook Spaanse, filmproducties. Deze trend zou zich ook in de jaren '30 voortzetten (García Fernández, 2002, p. 164). Bekijken we even de distributie in Barcelona tussen september en december 1927.

1. Distributie in Barcelona tussen september en december 1927

Distributiebedrijf	Aantal filmtitels
Paramount	22
Cinematográfica Verdaguer	18
Procine	15
Fox Film	15
M.G.M.	11
Hispano American Film	10
UFA	10
Pro-Dis-Co	9

Bron: García Fernández, 2002, p. 164

Duidelijk is dat de buitenlandse distributiebedrijven een groot deel van de distributie voor hun rekening nemen. Tekenend is dat de twee grote Spaanse bedrijven, met activiteiten in de distributiesector, S.A.G.E./Julio César en CI.NA.ES, niet terug te vinden zijn in bovenstaande tabel.

De Spaanse cinema zag zich verder geconfronteerd met de moeilijkheid om de gaten in de distributielijsten op te vullen en de hegemonie van de grote

Amerikaanse distributiebedrijven zorgde ervoor dat zij vanaf de jaren 1929-1930, samen met de komst van de geluidsfilm, zonder al te veel problemen de contractwijze met de exploitatiesector in hun voordeel konden veranderen. De exploitanten werden verplicht om zich aan een jaarcatalogus te binden en in plaats van een op voorhand bepaalde som, moesten de ze nu 60% van de bruto-inkomsten afstaan. Bovendien moesten ze de films een bepaalde periode in de zalen houden en sowieso een bedrag betalen, zelfs als de films niet dit rendement haalden aan de loketten. Natuurlijk zorgde deze nieuwe situatie voor afkeer bij de Spaanse exploitatiebedrijven die trachtten de situatie te veranderen. Amerikaanse distributiebedrijven als Paramount, M.G.M. en Fox gingen bijgevolg zelf cinemazalen huren in de belangrijkste provinciesteden om hun eigen films te projecteren en de kolonisatie van de Spaanse markt werd op die manier nog vergroot (García Fernández, 2002, p. 166).

De opkomst van de geluidsfilm liet zich, volgens García Fernández nauwelijks voelen in de distributiesector (García Fernández, 2002, p. 178). Dat dit ver van waar is zal uit volgend hoofdstuk blijken. De distributiesector en vooral de distributeurs van Amerikaans materiaal waren namelijk de eerste die zich zouden toewijden aan de geluidsfilm en op die manier de Spaanse exploitatiesector verplichtten tot snelle aanpassing van hun cinemazalen (cf. 3.4.3.).

2.4. De rol van de overheid, cinematijdschriften en een congres.

Ook in de jaren '20 continueerde de overheid zijn praktijk van wetten en decreten die de cinematografische activiteiten, en vooral deze van de exploitatiesector, reglementeerden en vaak ook bemoeilijkten. De censuur focuste zich in de twintigerjaren op de inhoud van de films. Alle films die een nationale minachting, obscene scènes of grove en schunnige tussentitels bevatten, werden verboden. De morele waarden van de maatschappij moesten gecontroleerd worden door de publieke machten die in de cinematografie een wapen van gemakkelijke propaganda zagen (García Fernández, 2002, p. 201). In een koninklijk besluit van 28 februari 1922 werden de cinematografische projecties in cafés en andere lokalen die zich niet aan de heersende reglementeringen hielden, verboden. Twee jaar later werd, eveneens bij koninklijk besluit, vastgelegd dat projecteurs over een autorisatiebewijs

moesten beschikken voor het uitoefenen van hun functie. Vervolgens op 11 mei 1926 werd in een koninklijke besluitwet de belastingstarieven voor cinemaproductie vastgelegd. Een besluitwet waartegen de producenten aan het einde van de jaren '20 zouden protesteren bij la Junta Superior Consultiva de la Contribución industrial, via een petitie om de belasting te verlagen. Uiteindelijk werd een tijdelijke daling van de quota toegestaan, van 2.500 peseta's of 15,15 euro naar 1.220 peseta's of 7,39 euro per jaar (García Fernández, 2002, p. 111). Op 5 november 1927 werd een koninklijk besluit uitgevaardigd dat de brandveiligheid in de projectiecabines regelde en in diezelfde maand nog verscheen een koninklijk besluit in verband met de toelating tot projectie van informatieve cinematografie (García Fernández, 2002, p. 56). Op 26 februari 1929 vaardigde het Ministerie van Nationale Economie een koninklijk besluit uit dat een steun voor de productie van 'correcte' films moest regelen. De overheid had besloten de Spaanse cinema te beschermen, of liever gezegd, te vormen en subsidieerde in feite propagandafilms zoals *La España de Hoy*, dat tot doel had het publiek te informeren over de 'immense vooruitgang', bereikt tijdens de dictatuur van Primo de Rivera (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 28) (Caparrós Lera, 1996, p. 26).

In de jaren '20 werd de traditie van de cinematijdschriften voortgezet. *Arte y Cinematografía* vervolgde zijn weg en enkele nieuwe specialisatiebladen ontstonden. *Cine Popular* bijvoorbeeld zag het licht in 1921 (García Fernández, 2002, p. 33).

De problemen in de Spaanse cinema vertaalden zich vanaf 1927 in een reeks voorstellen, opinies en een aantal congressen, via dewelke men trachtte initiatieven door te drukken en oplossingen te zoeken. Een eerste poging tot bijeenkomst van professionelen en ondernemers vond plaats in de zomer van 1927 in San Sebastian. Meer gewicht echter, had het Primer Congreso Español de Cinematografía, dat plaatsvond van 12 tot 20 oktober 1928 en georganiseerd werd door het tijdschrift *La Pantalla* (cf. supra). Het congres, geleid door Rafael R. España, bestudeerde, analyseerde en bediscussieerde de toestand van de drie sectoren in de Spaanse cinema en suggereerde enkele dringende maatregelen waaronder een projectie- en distributiequota. De eisen die gesteld werden waren trouwens vrij bescheiden, de projectiequota bijvoorbeeld, eiste de projectie van minstens vijf Spaanse producties voor elke tien buitenlandse producties. Het ging dus om maatregelen ter bescherming van de binnenlandse productie (Rodríguez Merchán, z.d., p. 4). Maar

het congres leidde eveneens tot de confrontatie van de verschillende industriële sectoren en eindigde uiteindelijk met het opstappen van la Mutua de Defensa Cinematográfica en la Unión General Cinematográfica de España (García Fernández, 2002, p. 105). De conclusie van het congres benadrukte de nood aan creatie van filmarchieven, een normalisatie van de censuur, erkenning van de cinema als professionele bezigheid en de creatie van een officieel onderwijscentra; Centro Oficial de Enseñanza del Cine. Echter de conclusies werden nooit effectief gerealiseerd (García Fernández, 1992, pp. 30-31). Op het Congreso Español de Cinematografía van 1928 volgde in 1931 el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Maar ook de resultaten van dit congres waren betreurenswaardig en kijkend naar de uitkomsten van de drie congressen kunnen we besluiten dat de professionelen en ondernemers van de cinema niet echt een duidelijk idee hadden hoe de eigen markt te domineren. Niet alle problemen konden toegeschreven worden aan een gebrek aan kapitaal. Het was helemaal geen garantie op succes om enkel ‘typische’ thema’s in de films aan bod te laten komen, een gedachte die vooral Buchs en Rey hadden. Evenmin het betrekken van buitenlandse regisseurs in de nationale productie (cf. supra) bood een commerciële zekerheid. In de productiehuizen bestonden bovendien nauwelijks ‘commercieel directeurs’. Alles werd in handen gelaten van de artistieke directeurs, wiens handtekeningen een garantie tot succes moesten zijn. Maar, deze artistieke directeurs waren nauwelijks begaan met de vraag die vanuit het publiek kwam. Nochtans, stelt García Fernández, is kennis van de markt zeker zo belangrijk, zonet belangrijker, dan het beschikken over een goede artistieke directeur. Het feit dat de producenten van de jaren ’20 zich lieten leiden door het artistieke gedeelte en de commerciële vraagstukken links lieten liggen of zich een verkeerd beeld voorhielden van de wensen van het publiek, leidde tot de vragen naar protectie van de overheid voor de Spaanse cinema, gebaseerd op een projectiequota. Een verkeerde oplossing volgens García Fernández, want de cinema zou zijn toeschouwers moeten verdienen via eigen middelen en niet via arbitraire formules (García Fernández, 2002, pp. 105-108). Ik kan García Fernández in zijn redenering volgen, maar wil toch aanvullen dat een combinatie van beide mij meer aangewezen lijkt; én meer marktgerichtheid vanuit de productiehuizen én enige steun vanuit de overheid in een dermate concurrentiele markt.

2.5. Filmanalyse *La Aldea Maldita*

2.5.1. Inleiding

Zoals in paragraaf 2.2. reeds gesteld wordt Florián Rey algemeen aanzien als één van de belangrijkste en meest interessante regisseurs van de jaren '20. In de jaren '30 zou hij zich consolideren als dé belangrijkste vertegenwoordiger van de folkloristische, kostumbristische²³, of in de termen van Torres, lokale, Spaanse cinema. Rey plaatste zich zo diametraal tegenover Benito Perojo, de meest internationale en kosmopolitische regisseur van de jaren '20 en '30 uit de Spaanse filmgeschiedenis (García Fernández, 1992, pp. 41-42) (Torres, 1986, p. 23) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 27) (Rodríguez Merchán, z.d., p. 5) (Caparrós Lera, 1999, p. 20). Deze folkloristische, kostumbristische of lokale cinema, vertegenwoordigd door Rey en de internationale, kosmopolitische cinema, vertegenwoordigd door Perojo vormen de twee grote lijnen in de Spaanse cinema van de jaren '20 en vooral '30. In hoofdstuk drie gaan we dieper in op een werk van Benito Perojo; *La Verbena de la Paloma*. In deze paragraaf richten we onze blik op de folkloristisch kostumbristische cinema van Rey aan de hand van de analyse van *La Aldea Maldita*, volgens de methode van Bordwell en Thompson. Bekijken we echter eerst wie Florián Rey was en waarom voor *La Aldea Maldita* werd gekozen. Een aantal elementen zal men zeker herkennen uit paragraaf 2.2.

Florián Rey werd op 25 januari 1894 geboren in La Almunia de Doña Godina, een dorpje op 57 km buiten Zaragoza als Antonio Martínez Castilla in een gegoede, artistieke familie. In 1908 verhuisde de familie naar Zaragoza waar Antonio in 1909 een rechtenstudie begon, maar deze al snel stopzette om zich te wijden aan de journalistiek en literatuur (Barreira, 1986, p. 177). In 1910 ondernam hij, samen met zijn broer Rafael een eerste reis naar Madrid, waar hij als redacteur werkte voor het tijdschrift *Revista Financiera*. Ziekte van zijn ouders haalden hen echter terug naar Zaragoza en in de periode tussen 1915 en 1918 vervulde Antonio zijn legerdienst in Marokko. Opnieuw in Zaragoza in 1918 hernam hij zijn journalistieke activiteiten bij *La Crónica de Aragon* en het Madrileense dagblad *La Correspondencia de España*. In deze periode begon Antonio Martínez Castilla zijn

²³ Het 'costumbrismo' was een 19^{de} eeuwse trend in de Spaanse fictieproza waarin de nadruk lag op de realistische portrettering van de handelwijzen, gewoonten en karakters van de personages. (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 32).

werkstukken te signeren met het pseudoniem Florián Rey (Sánchez Vidal, 1991, pp. 11-14). In 1920 trok Rey definitief naar Madrid, waar hij in contact kwam met Jacinto Benavente en José Buchs. Het contact met Buchs resulteerde in Rey's debuut als protagonist in *La Inaccesible* en een belangrijke acteerprestatie in Buchs' volgende werk, *La Verbena de la Paloma*. Rey initieerde in zijn acteerprestaties een meer sobere en specifiek filmische acteerwijze en zijn ervaringen voor de camera waren essentieel voor zijn latere regisseurswerk, waarin hij veel aandacht besteedde aan het ontdekken en vormen van geschikte acteurs en zo in belangrijke mate bijdroeg aan de creatie van een eigen Spaans 'star system' (Sánchez Vidal, 1991, pp. 15-18). Als regisseur en scenarioschrijver debuteerde Rey in 1924 met het bescheiden *La Revoltosa*, dat hij produceerde in opdracht van Juan de Orduña en de eerste productie van Goya Film was (Cánovas, 2001, p. 61). De film werd in 15 dagen gedraaid en ging op 13 februari 1925 in première in het teatro Cervantes in Madrid. Na dit kritische en commerciële succes produceerde Rey voor Atlántida, waar hij vanaf 1925 de rol van artistiek directeur op zich nam. Rey ontpopte zich tot een voortreffelijke producent van literaire en zarzuela-adaptaties en produceerde er tussen 1924 en 1926 *La Chavala*, *Los Chicos de la Escuela*, *El Lazarillo de Tormes*, *Gigantes y Cabezudos* en *El Cura de Aldea*. Uit deze lijst zijn vooral de twee laatste belangrijk. In *Gigantes y Cabezudos*, adaptatie van een zarzuela van M. Echegaray en Manuel Fernández Caballero, won het realisme in de cinema meer terrein en zekerheid. *El Cura de Aldea* getuigt op zijn beurt van de moed van Rey om, in een tijdperk waarin iedere producent zich richtte naar de adaptatie van zarzuela's, voor een romanadaptatie van Pérez Escrich te kiezen (Sánchez Vidal, 1991, pp. 40-76). *El Cura de Aldea* was de laatste productie van Atlántida en Rey startte een verplichte fase als onafhankelijk producent, waarin hij afwisselend zelf producties financierde en voor andere een beroep deed op kortstondig bestaande productiehuisen. *La Hermana San Sulpicio*, adaptatie van een roman van Armando Palacio Valdés, werd zo geproduceerd door Perseo Films en initieerde Rey's professionele band met debuterend kindsterretje Imperio Argentina. In de productie predomineerde een soberheid, waardoor de film met een dermate Spaans onderwerp ervan weerhouden werd te verglijden naar het melodramatische, sentimentele españolada-genre. Het enorme succes van de productie was in grote mate te danken aan Magdalena Nile de Río alias Imperio Argentina, een 17-jarige zangeres en danseres afkomstig uit de theaterwereld. Imperio Argentina zou vanaf 1927 tot 1939

centraal staan in Florián Rey's professionele en persoonlijke levensloop (Sánchez Vidal, 1991, pp. 93-96). De producties *Agustina de Aragón* en *Los Claveles de la Virgen*, beide uit 1928, vormden enkele van de laatste successen van de Spaanse stille cinema (Torres, 1986, pp. 22-23) (Cánovas, 2001, p. 61). Vervolgens maakte Rey de aanvankelijk niet succesvolle overstap naar de geluidscinema met de productie van *Futbol, Amor y Toros*. Gebruikmakend van het Filmófono geluidssysteem behaalde de productie niet de gewenste technische kwaliteit en Rey's eerste geluidsexperiment eindigde in een mislukking. Hoe dan ook, het grootste succes van Rey was *La Aldea Maldita* uit 1929, en hier bereiken we het onderwerp van deze paragraaf. Florián Rey's verdere verdiensten in de overgang naar en het eerste decennium van de geluidscinema in Spanje kan men terugvinden in paragraaf 3.3. en 4.4. Voor vele critici is *La Aldea Maldita* Rey's belangrijkste werkstuk (Sánchez Vidal, 1991, p. 117). Deze laatste grote stille film, geproduceerd in Spanje in samenwerking met P. Larrañaga behandelt een plattelandsthema met een sociale inslag, een enorme visuele sterkte en een mengeling tussen realisme, poëzie en beeldende kunst, zo stelt García Fernández. Ook Stone spreekt lovend over de integratie van het sociaal realisme in de film en de evolutie van de filmtaal die erin vervat zit. Caparrós Lera en de España op hun beurt hebben het over de waarneembare invloed van de Sovjetfilms en de poging tot een ideologische en sociale cinema, tot dan toe quasi ongekend in Spanje. Voor hen is *La Aldea Maldita* een kostumbristische film die het onderwerp van de massieve emigratie vanuit het Castiliaanse platteland naar Segovia op esthetisch verantwoorde, poëtische, humane, simpele en evenwichtige wijze invulling geeft. Torres heeft een ietwat afwijkende mening: voor hem is *La Aldea Maldita* een oud melodrama dat weliswaar het plattelandsonderwerp op een humane en artistiek waardige wijze behandelt, maar hij vindt er niet de sociale waarde en implicaties, die critici zoals García Fernández en Stone aanduiden, in terug (García Fernández, 1992, pp. 41-42) (Torres, 1986, p. 24) (Torres, 1997, p. 25) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 27) (Rodríguez Merchán, z.d., p. 5) (Caparrós Lera, 1999, p. 25). Niet alleen door hedendaagse geschiedschrijvers werd *La Aldea Maldita* als de beste Spaanse stille film bestempeld, ook vlak na de première werd Rey's productie door verschillende critici positief onthaald. Zo schreef Juan Piqueras (volgens Sánchez Vidal één van de belangrijkste analytici van de film) in *La Semana Gráfica* van 23 augustus 1930: 'En este film el joven director ha logrado una unidad – argumental, escénica,

técnica, interpretativa – superior no sólomente a la de sus otras obras, sino a la de todos las films españoles realizado hasta la fecha.²⁴. De opnames van *La Aldea Maldita* vonden plaats in volle overgang van de stille film naar de geluidsfilm in Spanje en de productie situeerde zich dan ook tussen geluidsexperimenten zoals *El Misterio de la Puerta del Sol* van Francisco Elías. De film representeert een belangrijke traditie van dit overgangstijdperk, namelijk het stil opnemen van de film en de latere sonorisatie ervan. Andere stille films die eenzelfde proces ondergingen en van dezelfde periode dateren zijn onder andere *Prim* van José Buchs en *Zalacaín el Aventurero* van Fernando Delgado. Tezelfdertijd staat de stille versie van *La Aldea Maldita* in schril contrast met de rest van Europa (lees Duitsland en Frankrijk) en vooral de Verenigde Staten, waar tegen 1929-1930 het accent duidelijk op de productie van geluidsfilms lag. Vandaar de grote brain-drain van Spaanse professionelen naar vooral de Franse en Amerikaanse studio's.

Samenvattend kunnen we op basis van het bovenstaande stellen dat Florián Rey wel degelijk één van de belangrijkste regisseurs en vernieuwers was van de jaren '20. Op filmartistiek vlak initieerde hij een sobere, meer specifiek cinematografische acteerstijl en door zijn persoonlijke aanpak van de lokale, kostumbristische onderwerpen wist hij het verglijden naar het sentimentele melodrama te vermijden. Op productioneel vlak speelde Rey een belangrijke rol in de succesvolle start van Goya Film en was hij artistiek directeur van het grootste Spaanse productiebedrijf van de jaren '20, Atlántida. Bovendien kunnen we stellen dat Rey een behoorlijk aandeel heeft in de ontwikkeling van het Spaanse star system, meerbepaald met de ontdekking en lancering van één van dé kopstukken: Imperio Argentina. *La Aldea Maldita* wordt door vele critici als Florián Rey's belangrijkste werkstuk naar voren geschoven en meer algemeen stelt men dat *La Aldea Maldita* 'el más célebre y alabado film de la historia del cine mudo español'²⁵ of 'la obra maestra del cine mudo español'²⁶ is (Rodríguez Merchán, 1991, p. 7) (Sánchez Vidal, 1997, p. 84).

We beginnen deze filmanalyse met een paragraaf die de productie, distributie en exploitatie onder handen neemt. In een tweede stap analyseren we

²⁴ 'In deze film heeft de jonge regisseur [Florián Rey] een – narratieve, scenografische, technische en interpretatieve – eenheid bereikt die niet alleen superieur is aan die van zijn eigen werken, maar ook aan die van alle andere Spaanse films tot nu toe gerealiseerd.', eigen vertaling.

²⁵ 'de beroemdste en meest geprezen film uit de geschiedenis van de Spaanse stille film', eigen vertaling.

²⁶ 'het meesterwerk van de Spaanse stille cinema', eigen vertaling.

achtereenvolgens het verhaal, de enscenering, de montage, het cameragebruik en het geluid van deze stille film. We trachten bij elke paragraaf te onderzoeken wat de functionaliteit is van de gebruikte vormen en hoe ze bijdragen tot de referentiële, expliciete, impliciete en symptomatische betekenis van *La Aldea Maldita*, die we uit de doeken doen in een samenvattend besluit. Doorheen de paragrafen wordt *La Aldea Maldita* eveneens temporeel en geografisch ingekaderd. De evolutie binnen de Spaanse cinema volgen we door te wijzen op nieuwigheden. Het geografisch kader komt tot stand door een vergelijking met de klassieke Hollywoodfilm en de Duitse cinema van de jaren '20. Sporadisch wordt ook verwezen naar de Russische cinema.

2.5.2. Productie, distributie, exploitatie

De eerste versie van *La Aldea Maldita* werd opgenomen tussen december 1929 en maart 1930 in de Segoviaanse dorpen van Pedraza de la Sierra, Ayllón en Sepúlveda en de buitenwijken van de hoofdstad van Castilla de Leon, Valladolid (Sánchez Vidal, 1997, p. 84). Het idee voor de realisatie van *La Aldea Maldita* ontstond in 1925, tijdens de zoektocht naar een Castiliaans dorp voor de buitenopnames van *Los Chicos de la Escuela*. Rey stootte op Pedraza de la Sierra, een tot de 18^{de} eeuw talrijk dorp met een 15.000 inwoners, waarvan het grootste deel tot de Castiliaanse noblesse behoorde. In 1925 echter, kende het dorp slechts een 300-tal inwoners (Torres, 1997, p. 25). De priester van Pedraza de la Sierra vertelde Rey dat Pedraza vroeger een landbouwersdorp was en dat een reeks misoogsten de bewoners verplicht had te emigreren. Rey, onder de indruk van het verhaal, begon aan een script dat hij in minder dan een week afwerkte. De opnames lieten echter nog even op zich wachten. Na de mislukking van zijn eerste geluidsexperiment *Fútbol, Amor y Toros*, voelde Rey niet meteen iets voor een nieuwe geluidsopname. Bovendien vond Rey geen geldschietters en het budget van 22.000 peseta's of 130 euro werd bij elkaar gesprokkeld door Rey en zijn hoofdrolspeler, de acteur Pedro Larrañaga, met wie hij reeds in 1926 in *El Pilluelo de Madrid* en in 1927 in *Aguilas de Acerco* had samengewerkt (Sánchez Vidal, 1991, pp. 117-119). Gevolg van deze eigen financiering was natuurlijk een grotere creatieve vrijheid. De stille versie van *La Aldea Maldita* kende enkel privé-voorstellingen in maart 1930. Met andere woorden,

de stille versie heeft voor het publiek van zijn tijd nooit bestaan. Florián Rey en zijn broer Rafael Martínez trokken vervolgens in augustus 1930 naar de Tobis studio's in Epinay-sur-Seine in Parijs voor de sonorisatie van *La Aldea Maldita*. Juan Piqueras schreef met blijdschap in *El Sol* van 10 augustus 1930 dat voor de eerste keer een Spaanse filmband een hoge mate van interesse wist los te maken bij een internationaal professioneel publiek. De van geluid voorziene versie werd gedistribueerd door Selecciones Núñez de Madrid en ging in première in Parijs op 18 oktober 1930 in de Pleyel cinema met als titel *Le Village Maudit*. Het programma vormde een authentiek manifest van de Spaanse cultuur. Het eerste deel bestond uit muziek van Falla, een documentaire over Avila, een verfilmde sketch van Pepe Romero en werd afgesloten door *La Aldea Maldita*. Tijdens de pauze kon men een tentoonstelling van schilder Emilio Vila bezoeken en het tweede deel bestond uit een eerbetoon van danser Vicente Escudero aan Falla (Sánchez Vidal, 1991, pp. 136-138). Zo'n twee maanden later, op 8 december 1930, ging de film in première in Madrid in de San Miguel cinema (Sánchez Vidal, 1997, p. 84). De productie kende een ongelofelijk succes en bleef gedurende maanden in de zalen. De succesparadox eiste zijn tol, de filmband werd volledig stuk gedraaid. Wat men teruggevonden heeft zijn fotogrammen van de stille versie uit 1929, en dit materiaal diende dus voor de reconstructie van de film in 1985. De reconstructie ging in première in Valladolid in oktober 1986 met muziek van José Nieto, die voor de gelegenheid live gespeeld werd door het symfonisch orkest van Valladolid (Rodríguez Merchán, 13/11/2003). De film die hier ter analyse voorligt, is bijgevolg de reconstructie van de stille film uit 1929, met muziek gecomponeerd op basis van de stukken partituur van de gesonoriseerde versie. De credits zijn terug te vinden in Bijlage 2.

Filmcritici wezen in hun analyses op de invloeden van de Duitse en Russische cinema. Zo bestempelde Piqueras in *La Semana Gráfica* van 23 augustus 1930 *La Aldea Maldita* als een UFA-productie. De snit, het patroon van de film lijkt in zijn serieusheid, soberheid, gevoeligheid en diepgaandheid, op de Duitse producties, zo stelde hij (Sánchez Vidal, 1991, p. 129). De vergelijking met de Duitse cinema wordt diepgaander uitgewerkt, voornamelijk in paragraaf. 2.5.4. Nu wijst Sánchez Vidal in verband met de vermeende Russische invloed op de mythe dat *La Aldea Maldita* rechtstreeks gebaseerd zou zijn op *Baby Rjazànskije*, de productie uit 1927 van de Russin Olga Preobrazènskaja. Deze film behandelde ook de armoede op het platteland, maar in meer naturalistische, esthetische termen. In

die zin staat ze dichterbij de Rey's tweede versie van *La Aldea Maldita* uit 1942. Echter, *Baby Rjazanskije* alias *El Pueblo del Pecado* kende pas op 20 januari 1930 zijn Madrileense première in de Cineclub Español en het publiek kreeg de film pas in april te zien. Tegen die tijd had Florián *La Aldea Maldita* al opgenomen en gemonteerd en Olga Preobrazenskaja's film kan dus nooit Rey rechtstreeks beïnvloed hebben (Sánchez Vidal, 1997, p. 85) (Sánchez Vidal, 1991, pp. 130-131). Zoals uit onderstaande analyse zal blijken vallen echter wel meer algemene Sovjetinvloeden waar te nemen.

2.5.3. Het verhaal

2.5.3.1. Juan, Acacia en grootvader Martín als causale agenten

Zoals in veel films vinden we ook in *La Aldea Maldita* de oorzaken van de gebeurtenissen waaruit het verhaal is opgebouwd terug in de personages en hun karaktertrekken. Na een algemeen beeld van het Castiliaanse dorpje vervolgt de camera onmiddellijk met de voorstelling van de betekenisvolle namen en karaktertrekken van de hoofdrolspelers. Juan, bijvoorbeeld, wordt voorgesteld als een eerlijke man, een man van principes, eervol, werklustig, stil en introvert. Deze karaktertrekken zullen later een verklaring vormen voor zijn gedrag ten aanzien van Lucas, wanneer hij op het punt staat hem te wurgen, ten aanzien van Magdalena, tijdens de discussie in de bar en ten aanzien van Acacia in de stad, met zijn verbod hun kind aan te kijken en aan te raken en tenslotte wanneer hij haar vergeeft. In dit laatste aspect merken we een duidelijke herhaling op, ook Lucas vergeeft Juan zijn daden. De herhaling wordt nog eens extra in de verf gezet door de tussentitel: 'Haces bien en perdonar, Juan'²⁷. Ook de karaktertrekken van grootvader Martín, zijn patriarchale moraal, verklaren een heleboel van zijn woorden. Zijn blindheid belet hem de waarheid te kennen over de oneer van zijn zoon. Ook Sánchez Vidal duidt op de betekenisvolheid van de namen en karaktertrekken van de personages en stelt dat meer figuratief, de grootvader de rol van blinde vertegenwoordiger van een voorbijgestreefde traditie vervult, in de fatalistische sfeer eigen aan de tragedie (cf. infra) (Sánchez Vidal, 1997, p. 83). Dit verklaart zijn laatste redevoering over de

²⁷ 'Je doet er goed aan te vergeven, Juan.', eigen vertaling.

noodzakelijkheid om de eer ten alle koste te bewaren. En die blinde verdediging van de eer heeft zo zijn gevolgen voor het verloop van het verhaal, Acacia moet het huis verlaten. Een tweede grote oorzaak, of liever katalysator, van gebeurtenissen die het verloop van *La Aldea Maldita* kenmerkt is de natuur. De hagelbui veroorzaakt het verlies van de oogst en geeft dus aanleiding tot de vrees voor hongersnood, wat velen aanzet tot het verlaten van het dorp.

In de klassieke Hollywoodfilm staat de actieve doelgerichte protagonist centraal. De actie spruit in de eerste plaats voort uit individuele personages als causale agenten, met andere woorden, de primaire oorzaken van gebeurtenissen zijn de beslissingen, keuzes, karakters en wensen van de personages. Uit het bovenstaande blijkt dat *La Aldea Maldita* hierin wel degelijk de klassieke Hollywoodfilm volgt. Net zoals in de klassieke Hollywoodfilm, staat tussen de wens van het hoofdpersonage en de realisatie ervan een tegenkracht of obstakel. *La Aldea Maldita* neemt op dit vlak een ietwat dubieuze positie in. Wij als kijker hebben duidelijk het doel voor ogen, de hereniging van Juan en Acacia. Echter, Juan zelf ziet dit doel niet zo duidelijk, hij twijfelt nog tussen het volgen van zijn hart of de rigide traditie. Kiest hij voor het eerste, dan kunnen we het prostitutieleven van Acacia en de traditie als voornaamste obstakels bestempelen.

2.5.3.2. Schermtijd, plottijd en verhaaltijd als dynamische elementen

In *La Aldea Maldita* is de tijdsordening chronologisch en lineair, plot en verhaalorde zijn dus gelijk. Het verhaal beslaat drie jaar en enkele maanden. Van deze drie jaar en enkele maanden brengt de intrige slechts over enkele maanden verslag uit; de dag van de storm, de tijd die de dorpsbevolking nodig heeft om naar de stad te trekken en vervolgens worden we via een tijdsellips drie jaar verder gesitueerd, op 17 januari, feestdag van de Heilige Juan,. Daarna duiden kalendershots van 20 januari en 6 februari de vooruitgang aan. Tijdens de sequenties die zich afspelen op 17 en 20 januari situeert telkens één shot van een klokje ons in de tijd. Hoe lang Acacia in het ziekenhuis vertoefde en hoe lang ze van dorp tot dorp dwaalde op zoek naar haar zontje wordt niet duidelijk meegedeeld. Het hele verhaal wordt op het scherm in 59 minuten weergegeven. De wijze waarop de tijd (in zijn orde-, duur- en frequentieaspect) als vormelement wordt gebruikt, komt uitgebreid aan bod in

paragraaf 2.5.5.1., waar over de temporele relaties tussen de shots wordt gesproken. Op die manier trachten we aan te tonen dat schermduur in belangrijke mate afhankelijk is, niet alleen van het narratieve dat in beeld moet worden gebracht, maar eveneens van de gebruikte filmtechnieken.

In de klassieke Hollywoodfilm is de tijdsindeling onderworpen aan het causaliteitsprincipe en de motivatie tracht men zo duidelijk en volledig mogelijk weer te geven. Er wordt zo efficiënt mogelijk met schermduur omgegaan en enkel dingen die een causaal belang hebben, worden getoond. In dit opzicht volgt *La Aldea Maldita* niet de klassieke Hollywoodfilm. Enkele specifieke temporele ontwikkelingspatronen zoals de deadline binden de plottijd wel aan de causaliteitsketting (cf. infra), maar niet alle shots zijn rechtstreeks verbonden aan de continuïteit van het verhaal. Tijd en ruimte wordt gelaten voor het uittrekken van de plottijd over de verhaaltijd en voor het integreren van metaforisch significante shots (cf. infra).

2.5.3.3. Een duidelijke expositie, twee problemen en een verrassend einde

Dankzij de segmentatie (cf. Bijlage 3) verstaan we het algemene model van de film. We vinden een ABCA-structuur terug. De intrige ontwikkelt zich in drie verschillende ruimtes. Het eerste en laatste deel speelt zich af in het Castiliaanse dorpje Luján (A). Het tweede deel speelt zich af in Segovia (B) en een derde klein deel ontwikkelt zich in een minder duidelijk gedefinieerde ruimte (C), we spreken over de sequentie waarin Acacia door dorpjes dwaalt op zoek naar haar zoontje. Verhaalruimte en plotruimte komen overeen in *La Aldea Maldita*, nergens wordt gerefereerd naar andere plaatsen die niet expliciet worden weergegeven. De schermruimte wordt meer uitgebreid behandeld in de paragraaf 2.5.5 die het over framing heeft.

La Aldea Maldita begint zijn verhaal met een situering van het dorp en een tussentitel die het komende drama aankondigt: ‘Dicen que el cielo quiso castigar a la pequeña aldea castellana. Por eso la tierra le negará su fruto. Al ver su campanario hacen todos la señal de la cruz’²⁸. Vervolgens worden de hoofdpersonages

²⁸ ‘Men zei dat de hemel het kleine castiliaanse dorp wou straffen. Daarom ontkende de aarde haar zijn vruchten. Bij het zien van de klokkentoren, maken allen een kruisteken.’, eigen vertaling.

voorgesteld. Zoals hierboven reeds vermeld hebben de personages symbolische namen. Tenslotte wordt via een krantenbericht het tragische element geïntroduceerd: LA ALDEA MALDITA²⁹ (Sánchez Vidal, 1991, p. 121). Vanaf hier begint de ontwikkeling van de intrige en in tegenstelling tot wat vele studies vandaag de dag beweren ontwikkelt het verhaal zich niet zuiver aan de hand van de tussentitels. Wat wel zeker is volgens Sánchez Vidal, is dat deze bijna altijd reden van bestaan hebben, ze vervangen niet op onnodige wijze de beelden en de personages en situaties worden ons voorgesteld op visuele en cinematografische wijze (Sánchez Vidal, 1997, p. 84). We kunnen twee grote delen onderscheiden in het verloop van het verhaal, gescheiden door de tussentitel: ‘A nuestro capatáz en el día de su santo’³⁰. Deze tussentitel functioneert als vertrekpunt voor de dialoog tussen Juan en zijn vader en zal dienen als introductie voor het tweede deel van de film, geconcentreerd op het ‘vrouwelijk’ conflict van de eer, eens het ‘mannelijk’ probleem van de fysieke overleving in goede banen geleid (Sánchez Vidal, 1991, p. 125). Op dit moment bevinden we ons exact in het midden van de schermduur van de film! Ook Piqueras deelt de film in op basis van de twee sociale problemen die hij in het verhaal vervat ziet. Het eerste deel centraliseert zich rond de collectieve reactie tegen het sociale probleem van de honger. Het tweede deel, gesitueerd binnen één familie, centraliseert zich rond een ander sociaal probleem, dat van de Castiliaanse eer. Het verhaal wordt in de oude traditie van het Spaanse drama voortgezet, maar het einde getuigt van een verrassende, meer moderne en humane wending. Piqueras stelt dan ook dat Florián Rey in *La Aldea Maldita* een sprong markeerde, de sprong die Spanje nam tussen de 17^{de} eeuw en 1930 (Sánchez Vidal, 1991, p. 133). In *La Aldea Maldita* vinden we verschillende ontwikkelingspatronen terug; verandering van kennis van de personages, de wensen en verlangens van de personages, tijdspatronen zoals de deadline en ruimtepatronen. Wanneer Juan ontdekt dat Acacia als prostitué werkt in de stad, verandert dit het verdere verloop van het verhaal. Zijn rustige leventje met vader en zoon is verleden tijd. De angst van de dorpsbewoners voor de honger doet hen emigreren naar de stad. De wens van Juan dat zijn vader nooit zijn oneer zou kennen, verklaart waarom Acacia bij hen leeft tot de dood van de grootvader, dit laatste element is dan weer een tijdspatroon, een deadline, die de ontwikkeling van het verhaal structureert. De

²⁹ ‘Het vervloekte dorp’, eigen vertaling.

³⁰ ‘Op onze ploegbaas op zijn naamdag’, eigen vertaling.

langetermijnverwachting, gecreëerd door deze ontwikkelingspatronen in *La Aldea Maldita* is de blijde hereniging van de familie. Deze langetermijnverwachting lijkt op bepaalde momenten vervuld te worden, bijvoorbeeld wanneer Juan Acacia terugvindt in de stad, maar wordt vervolgens weer uitgesteld omwille van de wijze waarop Acacia wist te overleven. De eerste indicatie dat Juan het moeilijk heeft met zijn eigen regels vindt Sánchez Vidal terug, en ik kan mij bij hem aansluiten, in de tussentitel die volgt op de val van het kind: ‘Pasaron días. Juan siguió inquebrantable la línea de conducta que se había trazado. Su amor hacia aquella mujer, no extinguido todavía, luchaba contra su elevada idea del honor.’³¹ (Sánchez Vidal, 1991, p. 127). Deze tussentitel geeft de kijker weer hoop op een snelle vervulling van de langetermijnverwachting. Maar een druk van buitenaf, de brief van Juan’s bedienden waarmee de secretaris van de eigenaar van het landgoed hem confronteert, blijkt Juan’s principes en gedrag te versterken en elke mogelijkheid op clementie wordt nog even uitgesteld. Juan beseft dat iedereen weet wat er gebeurd is en het prostitutieverleden van Acacia zet opnieuw grenzen tussen hen, grenzen die Juan slechts op het einde van de film weet te overbruggen en zo de kijkers’ langetermijnverwachting invulling geeft. Hierboven sprak Piqueras over een verrassende, moderne wending. Ik spreek hier over een langetermijnverwachting die invulling krijgt. Deze twee contrasterende analyses kunnen als volgt verklaard worden. Terwijl wij, als hedendaagse kijker, vertrouwd zijn geraakt met de happy-end-traditie van de klassieke Hollywoodfilm en deze dus ook verwachten, had het Spaanse toenmalige publiek niet deze verwachting. In de voormalige Spaanse drama’s werden de Spaanse tradities en de Castiliaanse eer niet doorbroken en als het gebeurde, dan kon de overtreder zeker niet op vergiffenis rekenen.

2.5.3.4. Een subjectief waarnemende verhaalvertelling van beperkte draagwijdte

In *La Aldea Maldita* is het hoofdpersonage Juan onze belangrijkste verteller en informatieverschaffer. Het merendeel van de informatie komen we te weten via hem. We wisten bijvoorbeeld niet met zekerheid, we konden het al raden, dat Acacia

³¹ ‘Dagen gingen voorbij. Juan hield de gedragswijze die hij zich had geschetst rotsvast vol. De liefde voor zijn vrouw, nog niet doodgebloed, vocht tegen zijn verheven idee van de eer.’, eigen vertaling.

als prostitué wist te overleven in Segovia. Ook wat Acacia overkomt nadat ze het huis van Juan verlaat komen we te weten door het artikel dat Juan in een krant leest. Maar, ook wanneer de intrige is opgebouwd rond één personage zijn er scènes waarin het personage niet aanwezig is, die ons informatie verschaffen. Juan weet niets over de conversatie tussen Acacia en Magdalena, Acacia en de grootvader, zijn roddelende werknemers, ... De verhaalvertelling is subjectief waarnemend, ze toont niet alleen wat de personages horen en zien, maar enkele scènes tonen ook de standpunten van de personages. Denk maar aan de confrontatie van Juan en Magdalena in de bar. Op een nog dieper niveau verduidelijken de beelden van Segovia, die volgen op Magdalena's woorden, de gedachten van Magdalena; ze tonen wat de stad voor haar betekent. Door deze subjectieve waarnemende verhaalvertelling vergemakkelijkt Rey de identificatie van de kijker met de personages.

La Aldea Maldita leunt met zijn subjectief waarnemende verhaalvertelling van beperkte draagwijdte minder aan bij de klassieke Hollywoodfilm dan *La Verbena de la Paloma* (cf.infra).

2.5.4. De encenering

2.5.4.1. De setting als verhaalverteller

Florián Rey maakte voor zijn opnames gebruik van reeds bestaande settings, de Segoviaanse dorpen Pedraza de la Sierra, Ayllón y Sepúlveda en de buitenwijken van de provinciale hoofdstad. De studio-opnames werden gedraaid in de studio's Omnium Cine in Madrid (Sánchez Vidal, 1997, p. 84). Nergens wordt gebruik gemaakt van maquettes, foto's of schilderijen.

De algemene compositie van de setting (naast het cameragebruik en de montage) vormt in grote mate het begrip van de narratieve actie. De binnenplaats en het huis van Juan in Segovia tonen ons, bijgestaan door de tussentitel, dat Juan een belangrijke positie in de stad bereikt heeft. De belangrijkheid van het zoontje in het verhaal, blijkt al uit de eerste beelden van het huis van Juan en Acacia in het dorpje, waar de wieg centraal in de woonkamer staat. Bijna alle composities zijn in evenwicht, de creatie van een onevenwicht heeft een belangrijke narratieve functie.

In *La Aldea Maldita* is de overgang van compositie in evenwicht naar compositie in onevenwicht het gevolg van de beweging van de acteurs en niet van de camera, die stabiel blijft, zoals we later zullen zien. Een voorbeeldje; wanneer Acacia de grootvader, die zich rechts in het frame bevindt, na de conversatie verlaat, loopt ze uit beeld en creëert ze zo een onevenwicht in de setting, de linkerzijde van het beeld blijft leeg achter. Hetzelfde gebeurt in omgekeerde zin wanneer beiden elkaar terug ontmoeten in de stad. Het shot toont de grootvader, nog steeds aan de rechterzijde van de scène gezeten, in een onevenwichtige setting die zijn evenwicht vindt wanneer Acacia het beeld langs de linkerzijde binnenwandelt. Het driedimensionaal ruimtegevoel in de settings van *La Aldea Maldita* wordt voornamelijk gecreëerd door het gebruik van de verschillende speelruimtes. In een aantal scènes zijn duidelijke voor-, midden- en achtergronden waar te nemen, onder andere door gebruik van overlapping, zwart-witcontrasten en size diminuation, die de kijker's gevoel van ruimte sturen. De aandacht van de kijker wordt vooral gestuurd door beweging van de hoofdpersonages en een compositie in evenwicht (cf. supra).

We ontdekken in de settings van *La Aldea Maldita* ook enkele props. Het pluche kaboutertje dat Acacia voor haar zoontje koopt is een voorbeeld. Het weggooien ervan veroorzaakt de val van het zoontje van de trappen en de voortdurende spanningen tussen Juan en Acacia, hoewel Juan het moeilijk heeft om zijn ware gevoelens te onderdrukken (cf. supra). Sánchez Vidal duidt op de functie van het vliegtuigje waarmee het kind speelt. Het indiceert het verschil tussen de generaties, staat tegenover de calderoniaanse blinde eer van de grootvader en is symptoom van de algemene spanning tussen het Spaanse cultureel traditionalisme enerzijds en de modernisatie die zich tijdens de jaren '20 en '30 van de 20^{ste} eeuw op internationaal vlak doorzette anderzijds (Sánchez Vidal, 1991, p. 135). Een afsluitend voorbeeld waarop eveneens werd gewezen door Sánchez Vidal betreft de populaire Spaanse roman waar, in één van de eerste scènes, Acacia doorheen bladert. De voorzijde wordt in een tussenshot getoond en dient om wat komen zal te anticiperen. De roman draagt als titel: *El Castigo*, de bestraffing. We vinden hier een constante terug in de werken van Rey. Zowel in de verschillende versies van *La Aldea Maldita*, als in *Nobleza Batura* en *La Dolores* staat de kruistocht die een vrouw moet ondergaan om een al dan niet reële schuld af te betalen, centraal

(Sánchez Vidal, 1991, p. 135). Props kunnen zich ontwikkelen tot motieven³² en ook hiervan vinden we er een aantal terug in de setting. Het lied dat Acacia zowel in het begin als op het einde van de film zingt; ‘A dormir va la rosa de los rosales. A dormir va este niño porque ya está tarde³³’ is een voorbeeld. Een duidelijker motief, uitgebreid behandeld door Sánchez Vidal, is het symbool van het kruis, dat op verschillende momenten naar voren komt. Enkele voorbeelden. Reeds in één van de eerste scènes maakt een oude dame een kruisteken, als bescherming tegen de komende storm. In de karavaanscènes zien we op een bepaald moment een heer, staande op zijn wagen, alsof hij gekruisigd is. Verder merken we op het voorplan van de scène waarin Acacia het huis van Juan in Segovia verlaat, na de dood van de grootvader, een kruisbeeld op. Dit shot toont aan wat vanaf nu haar lot zal zijn, een kruistocht. In één van de dorpjes waar Acacia doorheen zwerft, refereert de steniging van de overspelige nog een keer aan de bijbel (Sánchez Vidal, 1991, p. 122).

2.5.4.2. Authentieke kostumering en maquillage

De kostumering en maquillage in *La Aldea Maldita* meende Rey zo authentiek mogelijk te houden. Echter, deze authenticiteit sluit niet uit dat bepaalde kostuums grafisch enorm sterke beelden geven in samenspel met de setting. Ik denk dan aan de scène waarin de grootvader zich verschuilt in de ruïnes van het dorpje, de vloeiende lijnen van zijn mantel contrasteren met de lineaire opbouw van de setting. In andere scènes zijn de kostuums dan weer gesynchroniseerd met de setting. De kostuums vervullen bovendien bepaalde functies. De mantel indiceert niet alleen dat het koud is, maar dient tezelfdertijd om het kind te beschermen. Op een hoger niveau merken we op dat de veranderingen in settings gepaard gaan met veranderingen in kostuums. De klederdracht van Juan in Segovia is verfijnder, in overeenstemming met zijn behaalde positie in de stad, terwijl de klederdracht van de twee vrouwen meer provocerend is, in overeenstemming met hun werk in de prostitutie. We merken op dat dit ook het eerste is dat Juan terug verandert, wanneer

³² We plaatsen het concept ‘motief’ op elk belangrijk element dat zich herhaalt in de film. Het kan gaan om een object, een kleur, plaats, personage, geluid, karaktertrek,...(Bordwell & Thompson, 2001, p.52).

³³ ‘Slapen gaat de roos van de rozenstruik. Slapen gaat dit kind want het is reeds laat.’, eigen vertaling.

hij Acacia in huis neemt. Hij werpt haar enkele modale kledingstukken toe, gelijkend op deze die ze droeg toen ze samen in het dorpje leefden. Onder andere op deze manier zit de referentiële betekenis van de film in vormelementen vervat (cf. infra). Kostuumprops vinden we terug in de foulards die de vrouwen dragen en de hoeden die de mannen dragen, dit echter ook als gevolg van de authenticiteit van de kostumering.

Ook in de maquillage trachtte Rey zich dicht bij de realiteit te houden. Hier en daar merken we echter elementen op, die karakterkenmerken versterken. Een voorbeeld vinden we terug in het contrast in maquillage tussen Acacia en Magdalena. Acacia, als eerlijke, bescheiden, modale vrouw, draagt een make-up die duidelijk minder fel is dan deze van Magdalena.

2.5.4.3. Licht- en schaduwspel: een Duits geïnspireerde belichting

De belichting in *La Aldea Maldita* vervult verschillende functies. Ze helpt in de compositiecreatie van elk shot, bijvoorbeeld door een eenheid van twee personen af te zetten tegenover een of meer anderen. In het shot waarin Juan met zijn zoontje in zijn armen ligt te slapen, benadrukt de belichting de eenheid van die twee, terwijl Acacia in het donkere blijft. Hetzelfde doet zich voor wanneer Acacia het huis verlaat, na de dood van de grootvader. Bovendien creëert de belichting, ook in *La Aldea Maldita*, een gevoel van ruimte door de creatie van schaduwen (attached of cast) die de vorm en textuur van objecten benadrukken. Rey gebruikte voornamelijk een harde belichting, zowel voor de binnenshots als voor de buitenshots, deze laatste als gevolg van de helderheid van de hemel tijdens de opnames (Sánchez Vidal, 1991, p. 119). De sterke belichting geeft ons een duidelijk idee van de vorm en textuur van de objecten. Wanneer we de richting van de lichtbronnen in de binnenshots analyseren, merken we dat Rey het hele repertoire benut en zich vooral baseert op de gemotiveerde lichtbron in de scène. Zo komt de key light in de sequentie waarin Juan het huis binnenkomt van een lantaarntje dat hij draagt en zorgt deze voor een underlighting. Voor de buitenopnames werd vooral gebruik gemaakt van de natuurlijke lichtbron, de zon, waardoor zeer scherpe schaduwen op de grond waarneembaar zijn. Denk maar aan de shots van de karavaan. Bij wijze van voorbeeld analyseer ik hieronder de belichting van één van de binnenshots. In de

eerste prent die Acacia en Magdalena weergeeft is het key light frontaal, terwijl het fill light van rechts achteraan komt, wat op te merken is dankzij de haren en foulards van beiden. Het gaat om een sterke belichting, aangezien de contouren en schaduwen min of meer duidelijk gedefinieerd zijn. Het linkerfotogram toont ons een schaduw van een bedreigende hand, die zich sluit boven Acacia, eenzaam in haar bed. De belichting herinnerde Sánchez Vidal aan het lichtspel van het Duitse expressionisme en meer concreet aan de productie uit 1922 van Murnau: *Nosferatu*. De gelijkenis is inderdaad treffend.



Fotogram: Magdalena en Acacia (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)



Fotogram: Acacia (Bron: Videoband *La Aldea Maldita*, 22/03/2004)



Fotogram: *Nosferatu* (Bron: Cook, p.117, 1996)

Wanneer we *La Aldea Maldita* op het vlak van belichting willen vergelijken met de klassieke Hollywoodcinema, dan stellen we ons de vraag of ze het systeem van de three-point-lightning en de high-key illumination volgt. Echter, we zien al snel dat in de meeste binnenshots en de nachtelijke buitenshots sterke contrasten zijn terug te vinden tussen de lichte en donkere regio's in hetzelfde beeld. De belichting in *La Aldea Maldita* neigt dus eerder naar de low-key illumination. Als er al sprake is van

een fill en/of back light, dan zijn deze vaak zwakker dan het harde key light. In de meeste shots werden trouwens slechts twee lichtbronnen teruggevonden. Met andere woorden, slechts af en toe volgt de belichting de three-point-lightning van de klassieke Hollywoodfilm, meerbepaald in enkele sequenties in het huis in Segovia en de taverne. Over het algemeen wandelen de personages doorheen de licht- en schaduwbanken.

2.5.4.4. Een gemotiveerde, ascetische acteerstijl

De gehele mise-en-scène laat nu de personages toe gevoelens en gedachten te uiten en het kan hen aanzetten tot bepaalde acties en lichamelijke bewegingen. De acteerwijze in *La Aldea Maldita* is allesbehalve pompeus en theatraal, maar zeer modern en sterk cinematografisch gericht. Deze ingehouden acteerwijze was vrij nieuw in de Spaanse cinema van de jaren '20 en zoals in de inleiding reeds gezegd zou deze onder andere door Rey zelf geïnitieerd zijn in zijn acteerprestaties voor José Buchs. In *La Aldea Maldita* wordt deze sobere, zuiver cinematografische interpretatie naar een hoogtepunt gebracht. Ook José Nieto, wees op het acteerwerk in zijn schrijfsel ter gelegenheid van de première van de gereconstrueerde versie op het Festival van Valladolid in 1986. Hij schreef dat Florián Rey erin geslaagd was een sobere, ingehouden en rijke acteerwijze te regisseren, nauw aansluitend bij wat veel later de moderne cinematografische acteertechnieken zouden worden. Het was deze acteerwijze die Nieto ertoe bracht een meer moderne muzikale taal te gebruiken dan hij voordien bij een film uit 1929 zou plaatsen. (Sánchez Vidal, 1991, p. 140). Sánchez Vidal stelt dat enkele van de meest intense situaties in beeld gebracht werden met zuiver cinematografische middelen, duidend op een goede kennis van de Duitse cinema, meerbepaald deze van Murnau en van de Russische cinema. Voor mij is het Duitse expressionisme op vlak van acteerwijze vooral terug te vinden in de beelden die de emotionele explosies van Juan, eerst ten aanzien van Lucas, en later ten aanzien van Magdalena en Acacia weergeven.

In de evaluatie van de acteerprestatie kijken we naar de functie van het personage en de motivaties van zijn bewegingen in de film. We zien dat in *La Aldea Maldita* de personages gestileerd zijn. In deze stilering van personages benadert Rey's productie de Sovjetcinema van de jaren '20, waar de acteur verwacht werd

een representatieve vertegenwoordiger te zijn van een sociale klasse of een historisch moment (Bordwell & Thompson, 2001, p. 172). Juan en Acacia vertegenwoordigen het onzekere, betwifelbare heden, de grootvader staat voor een slapende, voorbijgestreefde traditie en het zoontje symboliseert de bedreigde toekomst. Niet alleen de personages zijn gestileerd, ook de acteerwijze vertoont een, wel zuivere cinematografisch, stilering. In *La Aldea Maldita* wordt deze bereikt door de enorme soberheid, gemotiveerd in de noodzakelijk in te houden emoties.

Duidelijk is dat de acteerwijze sterk samenhangt met het grafisch gebruik van de shots, de montage en het cameragebruik. Hierover meer in paragraaf 2.5.5.4.

Wanneer we *La Aldea Maldita* tegenover de Europese cinema van de eindjaren '20 willen plaatsen, zien we dat ze een significante gelijkenis vertoont met het Duitse grafische expressionisme, wiens primaat in de mise-en-scène lag. De filmstijl vestigde zich als genre dankzij *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), een film van Robert Wiene. In 1927 liep het genre op zijn einde, maar een expressionistische tendens bleef opduiken in vele van de Duitse producties van de latere jaren '20 en de beginjaren '30, alsook in de latere Amerikaanse horrorfilms en films noirs. Net als in het Duitse expressionisme, interacteren ook in *La Aldea Maldita* alle elementen in de mise-en-scène om zo een algemene betekenisvolle compositie te creëren (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 406-408). In het creëren van een psychische atmosfeer van benauwdheid en opsluiting van de personen binnen dergelijk rigide traditie bleef Rey echter wel binnen de realistische kantlijnen, dit in tegenstelling tot het initiële Duitse grafische expressionisme. Een tweede verschil vinden we terug in de settings. Terwijl de Duitse films quasi steeds bestonden uit zuivere studioproducties (mogelijk gemaakt door de uitgebreide infrastructuur van de UFA-studio's in Berlijn), bevat *La Aldea Maldita* geen onbelangrijk aantal buitenshots, die vooral inzake belichting een mindere mate van controle toelieten (Cook, 1996, p. 112).

2.5.5. De camera

2.5.5.1. Een sobere, sterk contrasterende fotografie

De camera brengt het fotografische beeld op scherm. Het beeld kan een hardere of zachtere tonaliteit bevatten, kan in slow motion of fast forward weergegeven worden en met verschillende lenzen gefilmd zijn. In *La Aldea Maldita* moeten we inzake tonaliteit duiden op de gebruikte filmband, die een grote variëteit in zwart-wit schakeringen toeliet. Slow motion komt niet voor, maar we kunnen wijzen op twee schijnbare fast forwards. De sequentie waarin Juans werknemers zich wassen en scheren in plaats van te werken, wordt in fast forward weergegeven, ondersteund door het korte ritme van de vrolijk klinkende achtergrondmuziek. Ook de aankomst van Juan te paard in Luján lijkt een fast forward te zijn. Echter, voor stille films blijft het moeilijk échte fast forwards te onderscheiden. Zij zijn meestal gedraaid met een opnamesnelheid van 16-20 frames per seconde, terwijl de netfrequentie van televisie 25 frames per seconde bedraagt. Dankzij Carl Bennett weten we dat de film gedraaid werd met een standard 35 mm spherical lens (Bennett, 17/04/2004). De fotografie van *La Aldea Maldita* komt in het weergeven van close-ups met selectieve focus, scherpe gezichten en een wazige voor- en achtergrond overeen met de trend van de Hollywoodfilm van voor de jaren '40.

In de weergave van het fotografisch beeld heeft de producent de mogelijkheid om special effects te integreren. Deze vond ik echter niet terug in *La Aldea Maldita*.

De framing van de filmbeelden bevat vele componenten; de grootte en vorm van het beeld, de on- en off-screen ruimte, het cameraperspectief, -niveau, -hoogte, en – afstand en tenslotte het mobiele frame of de camerabewegingen.

2.5.5.2. Grootte en vorm van het filmbeeld

La Aldea Maldita werd opgenomen en geprojecteerd in het formaat 1.37:1. (Bennett, 17/04/2004). Andere mogelijke vormen zoals de iris komen ook aan bod. Een eerste shot toont ons een kaart en een tweede iris shot focust onze aandacht op een welbepaald punt; Segovia.

2.5.5.3. Gevarieerd gebruik van de off-screenruimte

De off-screenruimte bestaat uit zes zones, de vier zijkanten van het frame, voor en naast de camera en achter de scène. De off-screen zone kan in de stille film in het verhaal betrokken worden door blikken van de personages. Dit blijkt duidelijk uit de vele eyeline matches over de shots heen, die terug te vinden zijn in *La Aldea Maldita*. Belangrijk zijn de sequenties waar off-screenruimte wordt gebruikt om een verrassend effect te generen. In *La Aldea Maldita* gebeurt dit onder andere wanneer de hand van Magdalena, als uit het niets, op de schouder van Juan verschijnt. Een meer speciale integratie van off-screen is het binnenkomen van de personages vanaf de zesde ruimte, namelijk van naast de camera. Een dergelijk tail-on shot komt een vijftal keren voor in *La Aldea Maldita*, telkens wanneer gefilmd wordt op de 180 graden lijn (cf. infra).

2.5.5.4. Betekenisvol gebruik van cameraperspectief, -hoogte en -afstand

In het algemeen gebruikt Rey de camera frontaal. Gebruikt hij vogel- of kikkvorsperspectief dan is dit om een bepaald standpunt van een personage weer te geven of omwille van de symboliek. Bijvoorbeeld, bijna alle shots die het kind in de wieg tonen zijn opgenomen vanuit vogelperspectief, zoals ook het shot van Juan in de gevangenis, pratend met de man die hem de brief brengt en de shots waarin Juan naar Magdalena, liggend op de grond, kijkt. Dit laatste voorbeeld, samen met het shot waarin Juan, staande op de trap, Acacia verbiedt haar kind aan te kijken, aan te raken, noch te kussen wordt gebruikt om Juan's superioriteit aan te duiden. Deze vrije klassieke functie van het vogelperspectief haalt Sánchez Vidal eveneens aan in zijn

analyse (cf. supra). Ook voor de panoramische shots gebruikt Rey vaak een vogelperspectief.

Alle beelden zijn horizontaal gefilmd, nergens vinden we een shot terug waarin het beeld ten opzichte van de horizon geïnclineerd is.

De hoogte van de camera werd wel af en toe gevarieerd. Bijvoorbeeld in een shot van de karavaan plaatste Rey de camera zeer laag, horizontaal met de bodem, zodat het shot ons enkel de aarde en de voeten en benen van de personages voor de wielenskarren toont. Op die manier wou Rey naar mijn mening de moeilijkheid waarmee de karavaan zich langzaam voortbeweegt benadrukken.

Tenslotte gebruikt Rey de afstand van de camera op zeer betekenisvolle wijze. Drie types werden net iets vaker gebruikt; de long shots (voor de panorama's) en de medium close-ups en close-ups, die bijna de helft van de personageshots uitmaken. Door het gebruik van deze laatste twee soorten shots wilde Rey volgens mij zijn acteurs de mogelijkheid geven zeer ingetogen en sober te acteren. Wanneer de camera zo dichtbij staat zijn grote bewegingen niet meer nodig om duidelijk te maken wat gaande is. Alles staat af te lezen op de gezichten van de protagonisten, hun spanningen, ingehouden emoties, ... Het is vooral dit cameragebruik dat aanwijzingen geeft over de impliciete betekenis van *La Aldea Maldita* (cf. infra).

2.5.5.4. Een quasi stabiele camera

In *La Aldea Maldita* wordt in het algemeen gewerkt met een stabiele camera. De camera volgt de personages niet, zij lopen in en uit het beeld, vanuit de zes ruimtes buiten de frame. De camera beweegt zich in heel de film slechts vijf maal. Een eerste kleine pan toont ons het binnenplein van Luján, waar de karavaan klaar staat voor het vertrek. Een tweede pan merken we op in de sequentie die het binnenplein van het huis van Juan in Segovia toont. Juan wordt kwaad op zijn bedienden, zij gaan terug aan het werk en de camera draait naar rechts waardoor de deur waarlangs Juan het huis binnengaat in het midden van de setting terechtkomt (en niet helemaal links, zoals in het begin van het shot). Een derde pan volgt de aankomst te paard van Juan en zijn zootje in het dorpje Luján. Het enige tracking shot vinden we terug wanneer de camera een karrenwagen en een vrouw ernaast tracht te volgen. Tenslotte vond ik een kleine tilt terug. Nadat Juan Magdalena op de grond gooit,

volgt de camera haar opstaan. De tweede pan is een voorbeeld van een reframing shot, de derde pan, het tracking shot en de tilt hebben als doel het personage te volgen, het zijn following shots. De snelheid waarmee de camera zich beweegt in de vijf gevallen is zeer traag. Het lijkt alsof Rey niet wilde dat zijn toeschouwers de camerabewegingen zouden opmerken. Rey koos ervoor het verhaal te vertellen met behulp van een vaste camera, door de posities van deze camera, door de metaforen gecreëerd door de montage en bovenal door de encenering. De soberheid op deze wijze bewerkstelligd, getuigt van een enorme kracht.

De schermduur kan op verschillende wijzen gemanipuleerd worden. In de Amerikaanse films van de vroege jaren '20 bedroeg de standaardshotlengte een 5 seconden. Met de komst van de geluidsfilm werden de shots langer en bedroeg een gemiddeld shot 10 seconden. Hoewel *La Aldea Maldita* geproduceerd werd in het tijdperk van de vroege geluidsfilm, zien we op dit vlak duidelijk zijn aansluiting bij de stille Amerikaanse films van de vroege jaren '20. De shots zijn quasi steeds van vrij korte duur. *La Aldea Maldita* kent nauwelijks long takes, wat logisch lijkt wanneer we denken aan het gebruik van de stabiele camera en de tussentitels.

2.5.6. De montage

In de montage van verschillende frames wordt gebruik gemaakt van de cut, fade-in, fade-out, dissolve en wipe. In *La Aldea Maldita* zien we nu dat de overgangen tussen verschillende scènes vooral tot stand gebracht worden via het gebruik van dissolves. In het algemeen, zo stelde Sánchez Vidal, lijkt de montage van *La Aldea Maldita* een simpele, lineaire montage, maar als men nauwkeuriger observeert kan men een subtieler, preciezer mechanisme waarnemen (Sánchez Vidal, 1997, p. 84). De montage vertelt niet alleen het verhaal, maar creëert ook parallellen, contrasten,... Voorbeeld van een parallellisme gecreëerd door de montage, is het shot waarin een kat, wanneer hij door zijn kattengat tracht te glippen, bij de nek gegrepen wordt. Enkele seconden later grijpt Juan, Lucas bij de nek. Een tweede parallellisme vinden we terug in de vertrekkende karavaan die zich als een slang doorheen het landschap beweegt en Lucas, die de bijnaam slang krijgt toegeworpen. Het shot van Lucas is niet louter decoratief of symbolisch, maar essentieel voor de ontwikkeling van het verhaal. Zich schuldig voelend (zoals een slang) vergeeft hij

Juan (Sánchez Vidal, 1991, p. 124). Een contrast, gecreëerd door de montage is het tegenover elkaar plaatsen van de beelden van het dorp met deze van de stad, wat naar mijn mening de referentiële betekenis naar voren doet komen (cf. infra).

Bekijken we in onderstaande paragrafen de verschillende montagedimensies. In elke paragraaf wordt een vergelijking ingebouwd met de dominante montagestijl van de klassieke Hollywoodstijl, de continuity editing, waarin een vloeiende overgang tussen de verschillende shots de verdere, ongestoorde efficiënte ontwikkeling van het narratieve moet verzekeren.

2.5.6.1. Grafische continuïteit dankzij de mise-en-scène

In de montage kunnen twee achtereenvolgende shots continu of discontinu zijn in hun zuivere grafische kwaliteiten. Overeenkomst of verschil wordt bepaald op basis van de verschillende aspecten van de mise-en-scène en de meeste cinematografische kwaliteiten zoals fotografie, framing en camerabewegingen. (Bordwell & Thompson, 2001, p. 252). De grafische relaties in *La Aldea Maldita* zijn, tengevolge van de enscenering, bijna steeds continu; bijna alle scènes zijn in evenwicht, opgenomen met een harde belichting en de overgangen tussen de verschillende shots gebeuren bijna steeds via dissolves. Maar de montage moet niet steeds grafisch continu zijn, een voorbeeld hiervan is het shot-reverse shot. Een methode die vrij vaak gebruikt wordt in *La Aldea Maldita*, denk maar aan de conversatiescènes, tussen de grootvader en Acacia, tussen Juan en zijn vader,... Een duidelijker voorbeeld van een discontinue montage is de sequentie waarin Magdalena aan de stad denkt. In een eerste shot wordt ons het gelaat van Magdalena in close-up getoond. Dit vrij sober, rustig maar fel beeld contrasteert enorm met de beweging en grijze tonen van het tweede shot dat de stad weergeeft. Ook dit contrast wijst op de referentiële betekenis. (cf. infra).

In de continuity editing stijl van de klassieke Hollywoodfilm wordt het primaat van het narratieve op dit vlak duidelijk door het gebruik van voornamelijk grafisch continue relaties. Abrupte verschillen tussen twee shots zouden immers de aandacht naar de montage toe trekken en dus afleiden van het verhaal. De grafische continuïteit blijft echter ook ondergeschikt aan het narratieve, vormt geen aandachtstrekker op zich, want wanneer de grafische montage heel de filmvorm zou

bepalen zou het narratieve achtergesteld worden en een meer abstracte vorm ontstaan (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 262, 278-279). Aangezien in *La Aldea Maldita* de meeste relaties tussen de shots grafisch continu zijn, tengevolge van de enscenering, kunnen we stellen dat in deze zin de film de klassieke Hollywoodfilm volgt.

2.5.6.2. Een stabiel ritme

De ritmische relaties worden gecreëerd door de beweging in de scène, de positie en de beweging van de camera, het ritme van het geluid en de context in het algemeen, maar ook door de montage. De regisseur kan bijvoorbeeld de lengte van de shots gebruiken om een bepaalde gebeurtenis te accentueren zoals we later zullen zien. In *La Aldea Maldita* is het algemene ritme min of meer stabiel. Ze resulteert vooral uit de bewegingen in de setting en is minder afhankelijk van het gebruik van montage of camera.

In de klassieke Hollywoodfilm is het ritme van de montage afhankelijk van de camera-afstand; long shots blijven langer in beeld, close-ups korter. In *La Aldea Maldita* zien we nu dat algemeen de long shots ook langer in beeld blijven dan de close-ups, alhoewel het ritme van de montage eerder gelieerd is aan de emotionele draagwijdte van het shot en aan het feit of er in het frame geconverseerd wordt en er beweging in is (cf. infra). Nergens is er sprake van een versnellende montage, eveneens een kenmerk van de klassieke Hollywoodfilm (Bordwell & Thompson, 2001, p. 262).

2.5.6.3. Ruimtelijke continuïteit en vijf significante afwijkingen

De montage helpt ook de constructie van de ruimte. In het algemeen kunnen we stellen dat de constructie van de ruimte door de montage een afdalend of opbouwend effect heeft. In het eerste geval vestigt een establishing shot de ruimte, waarin nadien verschillende shots van dichterbij de gebeurtenissen tonen. Bij afwezigheid van dergelijk establishing shot moet de kijker uit de getoonde delen zelf het geheel distilleren (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 258-259). Deze laatste wijze, beter

gekend als het Kuleshov effect, wordt voornamelijk toegepast in *La Aldea Maldita*. Hier merken we dus wel degelijk de, weliswaar meer algemene, invloed van de Sovjet-cine op. Wanneer we spreken over ruimtelijke relaties tussen shots en montage, moeten we ook spreken over de parallelmontage, een techniek eveneens toegepast in *La Aldea Maldita*. Een mooi voorbeeld wordt aangehaald door Sánchez Vidal. Reeds in het begin van de film toont een parallelmontage ons de kern van het verhaal. De drie generaties (een slapende traditie, een onzeker, betwijfelbaar heden en een bedreigde toekomst) worden tegenover de rol van de vrouw, gelieerd aan de vruchtbaarheid van de aarde, geplaatst. Het shot van Magdalena en Acacia, omringt door andere vrouwen buiten, wordt opgevolgd door een beeld van de huilende baby, die de grootvader wakker maakt. Dit laatste shot wordt op zijn beurt opgevolgd door een shot van Juan, aan het arbeiden op het land en opkijkend naar de bedreigend uitzijende hemel (Sánchez Vidal, 1991, p. 122). In enkele seconden weten we wat onze hoofdpersonages, terzelfder tijd, op verschillende locaties doen.

Ook de ruimtelijke relaties tussen de shots zijn in de klassieke Hollywoodfilm ondergeschikt aan de verhaalvertelling en de montage is gericht op consistentie in de relatieve posities van de personages, de eyelines en de schermrichting. Dergelijke ruimtelijke continuïteit wordt grotendeels bekomen door middel van het 180 graden systeem. Binnen dit 180 graden systeem wordt veelvuldig gebruik gemaakt van het shot-reverse shot, de eyeline match en de match-on-action (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 263-265). Merken we op dat de eyeline match en het shot-reverse shot door G.W. Pabst, vader van het straatrealisme, in de jaren '20 binnen de Duitse cinematografie werd geïnitieerd. Beide technieken zouden in de klassieke Hollywoodcinema van de jaren '30 belangrijk worden (Hesling, 11/03/2003). We kunnen dus niet met zekerheid zeggen vanuit welke hoek Rey het idee kreeg om beide technieken te gebruiken in zijn productie. Hoe dan ook, zowel het shot-reverse shot, als de eyeline match en de match-on-action komen veelvuldig voor. Bovendien wordt de ruimtelijke continuïteit grotendeels behouden door middel van het 180 graden systeem, dat slechts op bepaalde momenten op zeer betekenisvolle wijze wordt doorbroken. Rey gebruikt een vijftal keren het shot op de 180 graden lijn zelf, namelijk wanneer de personages rechtstreeks richting camera lopen; head-on-shot. Een volgend shot herneemt het personage langs de achterkant, tail-shot. Deze methode wordt door Rey gebruikt om de hevigheid van enkele reacties te onderlijnen of het doorbreken

van sociale conventies van de personages in beeld te brengen, zo stelt Sánchez Vidal (Sánchez Vidal, 1997, p. 85). We zien inderdaad dat normaliter de emoties van de protagonisten steeds weergegeven werden in close-ups (cf. infra). Echter op momenten dat de spanningen niet langer te houden zijn en de emotionele bom als het ware ontploft, zal Rey dit weergeven door de opeenvolging van een head-on-shot en een tail-shot op de 180 graden lijn. De tweede betekenis van deze techniek aangebracht door Sánchez Vidal vormt een indicatie voor de impliciete en symptomatische betekenis (cf. infra). Voorbeelden van deze techniek doen zich voor wanneer Juan de aarde vervloekt, hij Lucas aanvalt en wanneer hij zijn vrouw uit de taverne mee naar huis neemt. Nog een voorbeeld vinden we terug wanneer Acacia haar man verlaat, door de dorpen zwerft en in een kind haar zoontje meent te herkennen. Merken we op dat ook de hierboven beschreven techniek van de parallelmontage, af en toe gebruikt in *La Aldea Maldita*, maar vaker in *La Verbena de la Paloma* (cf. infra), ook voor een doorbreken van de ruimtelijke continuïteit tussen de opeenvolgende shots zorgt. Echter, de actie wordt samengehouden door de creatie van causaliteit en temporele simultaanheid. De eerste functie blijft hoe dan ook het verschaffen van informatie, het presenteren van de gebeurtenissen die tezelfdertijd op verschillende plaatsen gebeuren. De parallelmontage of crosscutting past dan ook binnen de continuity editing techniek van de klassieke Hollywoodfilm, die het narratieve voorop stelt. Samenvattend stellen we dat, ondanks de doorbrekingen van de 180 graden lijn, de montage van *La Aldea Maldita* in grote lijnen de klassieke Hollywoodfilm volgt in zijn gerichtheid op consistentie in de relatieve posities van de personages, de eyelines en de schermrichting.

2.5.6.4. Gevarieerde temporele relaties: expliciete montage-ellipsen en verlenging van de tijd

De wijze waarop de plottijd in zijn drie aspecten: orde, frequentie en duur, wordt gebruikt als vormelement in de narratie is in sterke mate afhankelijk van de montage. Kijken we in de eerste plaats naar de orde van de shots.

In *La Aldea Maldita* is de montage chronologisch en lineair zoals reeds vermeld. De film bevat geen enkele flashback of flashforward. Bekijken we de frequentie van de shots, dan zien we dat *La Aldea Maldita* de one-for-one sequentie

volgt; de evenementen worden slechts één keer getoond in de film. Ten derde biedt de montage ook de mogelijkheid om de lengte van de narratieve gebeurtenissen in het plot te variëren. We spreken van een montage ellips, wanneer een actie minder tijd gebruikt op het beeldscherm dan in het verhaal. *La Aldea Maldita* bevat een aantal montage-ellipsen die duidelijk aan de kijker moeten aantonen dat er tijd voorbijgegaan is en de monteur gebruikt hiervoor vaak dissolves, fades of wipes. In *La Aldea Maldita* gebruikt men vooral de tussentitels om tijdsellipsen aan te duiden: ‘Pasaron tres años. En una casa de labor de la capital, Juan Castilla, emigrado de la aldea maldita, ha logrado una posición desahogada / Un año más / Y tres sin saber de Acacia’³⁴. Maar ook de dissolves tussen twee kalendershots tonen een tijdsellips aan. Het kalendershot van 17 januari verandert met behulp van een dissolve in een kalendershot van 20 januari. Het tegenovergestelde van de montage-ellips, wanneer de narratieve actie op het beeldscherm meer tijd neemt dan in werkelijkheid het geval zou zijn, komt eveneens voor in *La Aldea Maldita*. Rey gebruikt de verlenging van de tijd om te benadrukken wat in beeld gebeurt. Ik denk hier vooral aan de sequentie in de bar, waarin Juan Magdalena ontmoet. Hoewel deze herkenning in realiteit slechts één seconde zou duren, besteed Rey er meer tijd aan. Alternerend toont de camera de gezichten van Juan en Magdalena. Sánchez Vidal stelt in deze context dat zowel in de ontmoeting van Juan met Magdalena als in de ontmoeting van Juan met Acacia de schitterende montage (verlengen van de reële actietijd) met een grote mate van soberheid en efficiëntie het diagonale geweld (vogelperspectief cf. supra) van de hele sequentie vergroot (Sánchez Vidal, 1991, p. 126). De overlappende montage, frequent gebruikt in de Russische filmproductie van de jaren ’20, komt niet aan bod in *La Aldea Maldita*.

In het klassieke continuïteitssysteem is de tijd, zoals ruimte, georganiseerd met het oog op de ontwikkeling van het narratieve. Lineaire orde en one-for-one frequentie zijn dan ook de standaardmethodes van de continue montagestijl en hierin volgt *La Aldea Maldita* perfect de klassieke Hollywoodfilm. De plottijd kan in de klassieke Hollywoodfilm ook korter zijn dan de verhaaltijd omwille van temporele ellipsen, aangeduid door fades, wipes, dissolves, lege frames en cutaways. *La Aldea Maldita* volgt de klassieke continuïteitsmontage in het gebruik van de montagesequentie om een langdurige periode te overbruggen, tenminste als men

³⁴ ‘Drie jaren gingen voorbij. In een werkhuis in de hoofdstad heeft Juan Castilla, geëmigreerd uit het vervloekte dorp, een comfortabele financiële positie bereikt’ / ‘Eén jaar later’ / ‘En drie zonder nieuws van Acacia.’, eigen vertalingen.

tussentitels als montagesequenties mag aanzien. Hoe dan ook, de tussenvoeging van de twee shots, 17 januari en 20 januari, aan elkaar verbonden door een dissolve is een klassiek voorbeeld van een montagesequentie. In deze zin liep *La Aldea Maldita* voor op de klassieke Hollywoodfilm van de jaren '30-'40 waarin de montagesequentie zeer stilistisch aanwezig zou zijn (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 276-278). Maar, de plottijd kan in de klassieke Hollywoodfilm nooit langer zijn dan de verhaaltijd, wat wel voorkomt in *La Aldea Maldita*. Deze afwijking mag niet verwonderen als men weet dat in *La Aldea Maldita* de narratieve continuïteit niet het primaat draagt.

2.5.7. Het geluid

2.5.7.1. Eén enkele, maar betekenisvolle, geluidsband

Het geluid in *La Aldea Maldita* blijft beperkt tot de (non-diegetic) achtergrondmuziek, gereconstrueerd uit de geluidsversie van de film in de studio's in Parijs in 1930. De muziek vormde in Rey's werk een belangrijke component. Deze factor is te begrijpen wanneer we kijken naar de invloed van zijn muzikale familie en zijn persoonlijke en professionele relatie met de notabele zangeres Imperio Argentina (Sánchez Vidal, 1991, p. 11). In de Parijse studio's werd de muziek gecomponeerd door Rey's broer Rafael Martínez met uitzondering van de stormsequentie, waarvoor *La Tempestad* van Chapí gebruikt werd, en de exodussequentie, waarvoor beroep werd gedaan op *La Marcha de las Carretas* van Mozart (Sánchez Vidal, 1997, p. 84).

De geluidsmix in *La Aldea Maldita* is beperkt, een enkele geluidsband staat in voor de achtergrondmuziek. Binnen die geluidsband wordt wel gevarieerd in luidheid, toonhoogte en timbre, onder andere door het gebruik van verschillende instrumenten. Net zoals alle andere technieken kunnen geluidsfragmenten, en hier dus muziekfragmenten, zich omvormen tot motieven. In *La Aldea Maldita* gaan de shots die de werknemers van Juan weergeven steeds gepaard met hetzelfde melodietje, net iets gevarieerd naargelang de inhoud van het shot, wat ons helpt in het begrip ervan. Bijvoorbeeld, een vrij lichte melodie vergezelt de werknemers wanneer ze zich opmaken om de naamdag van Juan te vieren, waardoor de scène als

ontspannend, grappig en zelfs een beetje ironisch wordt opgevat. Hetzelfde melodietje wordt een stuk zwaarder in de scène vergezeld waarin ze roddelen over Acacia en Juan en een brief schrijven aan de verantwoordelijke van het landhuis.

2.5.7.2. Ritme van de achtergrondmuziek in relatie tot mise-en-scène en montage

In deze paragraaf trachten we een antwoord te geven op de vraag of het geluid ritmisch verbonden is met het beeld. Anders gesteld vragen we ons af of het ritme in de mise-en-scène, de montage en de geluidsband overeenkomt. Enkele voorbeelden tonen aan dat dit wel degelijk het geval is. Een overeenkomst is terug te vinden in de sequentie waarin Juan Lucas aanvalt, een scène die ondersteund wordt door een trommelsolo. Een voorbeeld van overeenkomst tussen het ritme van de montage, de muziek en de beweging in de mise-en-scène vinden we terug in de sequentie waarin Magdalena aan de stad denkt. De dynamische beelden van Segovia gaan gepaard met een snel ritme in de muziek en met een iets snellere montage, terwijl de beelden van Luján, ervoor en erna geprojecteerd, begeleid worden door muziek met een trager ritme en een tragere knipsequentie. Dergelijke ritmeovereenkomst komt nog sterker tot uiting in de sequentie waarin Juan zijn werknemers betrapt. Merken we op dat hier alleen sequenties werden aangehaald, waarvan de muziek achteraf voor de film is gecomponeerd. De achtergrondmuziek van Chapí voor de stormsequentie en van Mozart voor de exodussequentie zijn zeer goed gekozen, maar vertonen onvermijdelijk een mindere mate van overeenkomst.

Van waar het geluid komt (de off-screen- of on-screenruimte), of het trouw is aan de waargenomen bron en hoe het zich verhoudt tot de scherm-, plot- en verhaaltijd zijn irrelevante vragen voor non-diegetic sound.

2.5.8. Conclusie

Op basis van bovenstaande analyse kunnen we nu op vier niveaus een antwoord geven op de vraag: ‘Waarover gaat *La Aldea Maldita*?’. De referentiële betekenis is als volgt te omschrijven: Een Castiliaans dorpje wordt voor de derde keer op rij geteisterd door een misoogst. Angst voor de honger brengt een vrouw ertoe haar man en kind te verlaten en naar de stad te trekken waar ze moet overleven als prostitué. Na vele moeilijkheden wordt het gezin herenigd. Deze referentiële betekenis duidt het onderwerp van de film aan, de moeilijkheden van het Spaanse plattelandsleven en zijn tradities in de jaren '20 en functioneert binnen de hele filmvorm. Ik denk vooral aan de wijze waarop het dorp en de stad tegenover elkaar geplaatst worden door encenering en montage. De expliciete betekenis of openlijk bedoelde mening valt als volgt samen te vatten: Ten gevolge van een natuurramp ziet een vrouw zich verplicht haar man en kind te verlaten en haar man oneer aan te doen, wil ze overleven. De man kan zijn vrouw deze oneer niet vergeven. Uiteindelijk overwint toch de liefde en de vergevingsgezindheid en wordt het gezin herenigd. ‘Haces bien en perdonar, Juan³⁵’ zou hier de expliciete betekenis kunnen samenvatten maar de volledige betekenis kunnen we maar vatten in relatie met andere elementen zoals de angst voor honger, de oneer van Juan en zo verder. *La Aldea Maldita* is niet enkel een sociaal drama over honger, eer en het scheiden en herenigen van een gezinnetje, het is ook op een abstracter niveau een verhaal over de kracht van sociale conventies en tradities en over de personen, gevangen binnen deze tradities. De impliciete betekenis die Bordwell en Thompson onderscheiden is dus een meer abstracte betekenis en vergt interpretatie. Mijn interpretatie is de volgende: Een man, opgegroeid in een rigide Castiliaanse plattelandstraditie waarin de eer als hoogste goed wordt nagestreefd, ziet zich door omstandigheden gewrongen tussen deze traditie en zijn persoonlijke gevoelens. Uiteindelijk weet hij zich los te wrikken en zijn hart te volgen, tegen de sociale conventies in. Deze interpretatie werd gestuurd door de gebruikte filmvormen. Juan's pogingen om te gehoorzamen aan die traditie waarin zowel het familieleven als de eer zeer hoog aangeschreven staat, gesymboliseerd door de levende vader, blijken duidelijk uit zijn strenge wetten die hij stelt ten aanzien van Acacia wanneer ze samenleven in de stad. Dat hij het er moeilijk mee heeft, wordt voor een eerste keer aangegeven na de

³⁵ ‘Je doet er goed aan te vergeven, Juan’, eigen vertaling.

val van het kind (cf. supra). Een cameravorm die deze interpretatie stuurt is voor mij het veelvuldige gebruik van de close-ups die de spanningen in de gezichten en ingehouden emoties weergeven. Het niet mogen uiten van de persoonlijke gevoelens die ingaan tegen de zo vigerende traditie. Ook de opeenvolging van een head-on-shot en een tail-shot op de 180 graden lijn is een montagevorm die bijdraagt tot deze betekenis. Een laatste abstracte en algemene betekenis situeert de film binnen de algemene denktrend van die tijd. De Spaanse samenleving werd aan het begin van de 20^{ste} eeuw gekenmerkt door een strijd tussen de isolerende effecten van het Spaanse cultureel traditionalisme enerzijds en de modernisatie die zich op internationaal vlak doorzette anderzijds. In dit sociale klimaat waarin het individu zich speelbal voelde tussen tradities en de drang naar modernisatie en waarin bovendien de economische toestand leidde tot de geografische ontworteling van velen, leken familiebanden het hoogste goed. Ook deze symptomatische betekenis levert zijn sporen af in de film of omgekeerd, wordt gestuurd door elementen uit de film. Acacia ziet zich immers gevangen tussen de Calderoniaanse blinde eer van grootvader Martín en het vliegtuigje van haar zoontje (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 46-49). Voor deze betekenissen vond ik steun bij Juan Piqueras, die volgens Sánchez Vidal op meest correcte wijze de sociale kwestie van *La Aldea Maldita*³⁶, gepubliceerd in *La Gaceta Literaria* van 1 september 1930. Samengevat benadrukt hij dat, als armoede en schaarste materiële miserie kunnen veroorzaken, zij ook kunnen leiden tot moreel verval en prostitutie in het geval van de vrouw³⁷. Op die manier ziet ook in laatste instantie de intieme sfeer van een relatie zich gestraft door een sociaal onrechtvaardige structuur (Sánchez Vidal, 1991, p. 133). Of deze betekenissen de ‘juiste’ of ‘bedoelde’ zijn die Florián Rey wou meegeven, kunnen we hem niet meer vragen. Sánchez Vidal geeft echter wel zijn visie op de objectieven van Rey. Hij stelt dat het duidelijk is dat Florián Rey allesbehalve achter de patriarchale moraal van grootvader Martín stond. Sánchez Vidal argumenteert door te verwijzen naar de blindheid van de grootvader, de rechtvaardiging van Acacia’s beslissing om haar man en kind achter te laten en het slot waarin duidelijk geopteerd wordt voor vergeving. In de gesonoriseerde versie zou deze intentie nog duidelijker naar voren gekomen zijn, door toevoeging van de tussentitel: ‘Llega

³⁶ ‘De sociale betekenis van *La Aldea Maldita*’, eigen vertaling.

³⁷ Ik veronderstel dat als mannenprostitutie toen bestond, ze zeker doodgezwegen werd.

Juan, y comprendiendo el calvario que ha sufrido esta madre, la perdona... y le devuelve su hijo. Y entonces, los tres se alejan de nuevo de LA ALDEA MALDITA, esperando días mejores.³⁸ (Sánchez Vidal, 1991, p. 135). Vooral omwille van het tweede argument werd de film als rood geclassificeerd³⁹, wat betekende dat ze volgens de Kerk moeilijke thema's behandelde en immorele scènes bevatte (Sánchez Vidal, 1991, pp. 128-129).

Met een vrij beperkt budget wist Florián Rey een film te realiseren waarin de kracht vooral te danken is aan de scenografie. De ingetogen sobere acteerwijze, geïnitieerd door Rey in zijn acteerwerk voor José Buchs (cf. supra), bereikt in *La Aldea Maldita* een hoogtepunt. Zowel cameragebruik als montage zijn erop afgestemd. Het veelvuldig gebruik van het frontale camera-shot, de close-ups en de weinige camerabewegingen leiden onze focus naar de personages. Ook de montage stelt de emoties van de personages centraal. Terwijl in de 'gewone' dialogen veelvuldig gebruik wordt gemaakt van het shot-reverse shot, wordt op cruciale momenten de schermtijd verlengd, om dan de ontploffing van de ingehouden emoties visueel cinematografisch in beeld te brengen door een opeenvolging van een head-on-shot en tail-shot op de 180 graden lijn. Florián Rey's persoonlijke stijl in het hanteren van de scenografische elementen voorkomt het verglijden van het sociale drama-genre naar het sentimentele, melodramatische *españolada*-genre. In die toevoeging van een niet-narratieve poëtische dimensie zien we duidelijk de aanleuning bij het Duitse grafische expressionisme en een beweging weg van de klassieke Hollywoodfilm, waar alles in dienst staat van een duidelijke en efficiënte ontwikkeling van de narratie. Dankzij het gebruik van props in de setting, de harde belichting, de kostumering en maquillage en vooral de sobere maar zeer intense acteerwijze, blijft *La Aldea Maldita* volgens mij interessant en fascinerend, zelfs voor een publiek van de 21ste eeuw.

³⁸ 'Juan kwam aan, hij had begrepen welke kruistocht deze moeder had afgelegd, vergaf haar ... en gaf haar haar kind terug. De drie trokken opnieuw weg uit het vervloekte dorp, hopen op betere tijden.', eigen vertaling.

³⁹ De classificatie ging uit van de Guía Cinematográfica, waarin films werden geclassificeerd volgens hun graad van onvoorzichtigheid of moreel gevaar.

3. De Spaanse film tussen 1930-1936; de ontwikkeling van de geluidsfilm in de vooroorlogse republikeinse cinema

Hoewel in deze periode de Spaanse cinema er op ideologisch en esthetisch vlak niet veel op vooruit ging, bereikte ze op technisch en economisch vlak een periode van volwassenheid (Santos Fontenla, 1966, p. 31). Vanuit cinematografisch oogpunt vormden de jaren '30 inderdaad een periode van intensieve activiteit. Zowel in Barcelona als in Madrid ontstonden na de overgangsjaren studio's voorzien van degelijk materiaal, de geluidsfilm maakte zich meester van alle schermen en Spaanse professionelen werden door grote productiebedrijven in Hollywood gevraagd voor de productie van de zogenaamde 'double versions', die hoe dan ook niet echt succesvol ontvangen werden door het eigen publiek. Ook de intellectuele wereld vertoonde interesse; schrijvers zoals E.J. Poncela of J.L. Rubio verbonden zich zonder problemen met het cinemawereldje (García Fernández, 1992, p. 45). Het lokale star-system deed zijn werk met sterren als Imperio Argentina en na de moeizame overgangperiode bereikten de Spaanse films enorme boxoffice successen. Bovendien doken nieuwe regisseursnamen op die de stereotype genres en stijlen, inherent aan de stille cinema en het Europese-Amerikaanse kolonialisme, wisten te veranderen (Torres, 1986, p. 45). Voor de eerste keer draaide de Spaanse cinema de markt niet de rug toe, maar dacht ze eraan en produceerde ze ervoor. Resultaat was natuurlijk een zeer middelmatige cinema, maar desalniettemin een cinema die leefde, die kon bestaan in het buitenland en die de mogelijkheid ontdekte een echte industrie te creëren (Santos Fontenla, 1966, p. 31).

Ook in dit hoofdstuk kijken we eerst even naar de politieke, sociale en economische context waarbinnen de cinematografie zich bewoog tijdens de eerste jaren van de Tweede Republiek. In een tweede fase bekijken we hoe de overgang naar de geluidsfilm zich voltooide in Spanje. In de derde paragraaf bekijken we opnieuw enkele regisseurs en hun belangrijkste realisaties. Daarna behandelen we de productie; de algemene kenmerken van de Spaanse cinema tijdens de beginjaren '30 en de productiehuizen die instonden voor de productie van deze films. Vervolgens kijken we naar de distributie- en exploitatiesector en in een vijfde paragraaf komt opnieuw de rol van de overheid, de cinematijdschriften en een congres aan bod. Ook dit hoofdstuk wordt afgesloten met een filmanalyse, deze keer van één van de meest representatieve werken uit de jaren '30: *La Verbena de la Paloma*.

3.1. De politieke, sociale en economische context in de beginjaren '30

Op politiek vlak waren de jaren '30 de meest instabiele uit de geschiedenis van Spanje. De conservatieve dictatuur van Primo de Rivera (1923–1930) werd opgevolgd door een poging tot democratisering tussen 1931 en 1939. Na het aftreden van Primo de Rivera kon een nieuwe regering onder generaal Berenguer het politieke stelsel niet meer op gang brengen. Begin april 1931 haalden bij gemeenteraadsverkiezingen de republikeinse partijen een overtuigende meerderheid en Alfonso XIII trad af (Oskam & Safon, 1993, pp. 231-232). Na de verkiezingen in 1931 werd de republiek door Lluís Companys op 14 april van op het balkon van het stadhuis van Barcelona uitgeroepen en Niceto Alcalá Zamora werd de eerste president van de Tweede Republiek. Meteen zag Catalonië de kans om zijn wens voor autonomie door te drijven en op dezelfde dag, 14 april, riep Francesc Macià de Catalaanse republiek uit. Een akkoord werd snel bereikt, de republiek Catalonië werd Generalidad Catalonië, vestigde een constitutioneel systeem om zijn bestaan te legitimeren en verkreeg op 8 september 1932 het autonomiestatuut. Op 26 juni 1931 vervolgens werden algemene verkiezingen uitgeschreven in heel Spanje. Links won overtuigend, met 380 republikeinse vertegenwoordigers tegenover 70 monarchistische (Ripolli i Freixes, 1992, p. 195). Onder Alcalá Zamora en de regering Martínez Barrio werden de landbouwhervormingswet en het Catalaanse autonomiestatuut goedgekeurd. Maar, de relatie tussen de vakbeweging CNT en de overheid was van in het begin gespannen. Tegen een achtergrond van groeiende armoede en stijgende werkloosheid vonden in het eerste jaar tot drie maal toe revolutionaire opstanden plaats. Het jaar 1932 wordt dan ook in het geschiedenisboek van Oskam en Safon herinnerd als het jaar van de ramp van Casas Viejas. Echter, twee Spaanse bronnen, Ripolli i Freixes en García Fernández, dateren deze gebeurtenis in 1933. In dit jammerlijke dorp werd een anarchistische opstand op bloedige wijze de kop ingedrukt en zonder vorm van proces werden 14 mensen geëxecuteerd. De gehanteerde werkwijze van de regering leidde tot hevige kritieken, zowel van links als van rechts, maar Azaña nam zijn ordetroepen in bescherming (Oskam & Safon, 1993, pp. 191-192). In 1933 werd de eerste grote katholieke, conservatieve massapartij gevormd, de CEDA. Zij wilden het katholieke geloof terug in de grondwet brengen en richtten zich tegen de landbouwpolitiek van de regering Azaña. De CEDA werd vanzelfsprekend door de republikeinse en linkse

groeperingen als een gevaar voor de democratie gezien. Meer openlijke extreemrechtse groeperingen zagen eveneens in 1933 het licht; het ging meerbepaald om de Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS) en de Falange Española (FE). Deze laatste werd opgericht door José Antonio Primo de Rivera. Op 19 november 1933 werden de tweede verkiezingen uitgeschreven in de republiek. Deze werden gewonnen door rechts, de CEDA werd de grootste partij en Spanje kwam onder de leiding te staan van de radicale regering Lerroux (Oskam & Safon, 1993, pp. 192-194) (García Fernández, 1992, p. 46). Verklaringen hiervoor moeten vooral gezocht worden in het grote absentisme dat tot 40% en in sommige provincies zelfs meer dan 50% bedroeg en veroorzaakt was door de anarchisten (Ripolli i Freixes, 1992, p. 196). 1934 is het jaartal waarin de Amnestiewet werd goedgekeurd en amnestie werd verleend aan allen die deelgenomen hadden aan de 'rechtse' staatsgreep van generaal Sanjurjo op 10 augustus 1932. De handtekening van de president werd verkregen door de grote druk die eerste minister Alejandro Lerroux uitoefende. Overal begonnen conservatieve regeringen de hervormingspolitiek van Azaña terug te draaien. De snel verslechterende toestand in de landbouw en de provocerende maatregelen van de regering, gericht op de stopzetting van de landbouwhervormingen, leidde tot de rebellie van de linkse Catalaanse deelregering en tot een eerste staking op 5 juni 1934. Echt algemeen kan men deze staking niet noemen en bovendien werd ze snel beëindigd ten gevolge van het gebrek aan coördinatie tussen de vakbewegingen (UGT, FNTT, CNT) en het harde ingrijpen van de regering. Op 4 oktober 1934 traden drie CEDA ministers toe tot het kabinet Lerroux, wat de vrees bij de socialisten voor een ondergang van de democratie enkel vergrootte. Vijf oktober 1934 werd dan ook gekenmerkt door een algemene socialistische opstand, die streefde naar de voortzetting van de landbouwvernieuwingen van de regering Azaña uit 1931. Catalonië, tweede zwaartepunt in de opstand van 5 oktober, was met een in 1932 voor vijf jaar gekozen linkse deelregering ondertussen een republikeinse enclave geworden in een steeds meer in de greep van de CEDA komend Spanje. Zij vochten in de opstand van 5 oktober niet enkel voor de voortzetting van de landbouwhervormingen van de regering Azaña, maar wilden vooral terug een reële regionale autonomie. Echter, de afwezigheid van de CNT in Catalonië zorgde voor een gemakkelijker neerslaan van de staking en Catalonië werd politiek zwaar afgestraft. Enkel in Asturië kon de opstand twee weken standhouden, maar ook daar gaven op 18 oktober de

revolutionairen zich over en volgde een golf van repressie (Oskam & Safon, 1993, pp. 195-200). De druk van extreemrechts op de regering werd steeds groter en de hervormingen, gericht op het annuleren van alle politieke en sociale handelingen van de eerste drie jaren van de republiek gingen verder. Het autonomiestatuut van Catalonië werd geschrapt, de landbouwhervormingen werden een halt toe geroepen, de nieuwe structuren van het onderwijs werden weer gewijzigd, het leger werd versterkt, het centralisme werd benadrukt en zo verder (Ripolli i Freixes, 1992, p. 196). Onder druk van de repressie gingen in 1935 de linkse partijen steeds nauwer samenwerken. In juli besliste de Komintern de strategiewijziging; socialisten en burgerlijk-democratische groeperingen werden bondgenoten in de strijd tegen het fascisme. De ‘rechtse’ regering Lerrooux kwam in september 1935 als gevolg van de straperlo-affaire⁴⁰ ten val en algemene verkiezingen volgden op 16 februari 1936. Deze werden gewonnen door de linkse partijen, verenigd in het Frente Popular. De nieuwe regering Azaña startte opnieuw de hervormingspolitiek van de periode 1931-1933. Maar in juli kwamen extreemrechtse generaals, waaronder Franco en Mola in opstand. Rechtstreekse aanleiding en één van de grootste fouten van de Frente Popula, zou het juridisch trucje waarmee Azaña in april opnieuw president werd, zijn. Conservatieve en falangistische provocaties volgden elkaar op en de voorbereidingen voor de staatsgreep vonden plaats. Het mislukken van deze laatste werd gevolgd door een burgeroorlog, die drie jaar zou duren (Oskam & Safon, 1993, pp. 201-204, 231-232).

De sociaal-economische situatie in de jaren '30 kan men schetsen aan de hand van verschillende maatstaven. In het begin van de jaren '30 behoorde zo'n 36,5% tot de actieve bevolking en de alfabetiseringsgraad bleef hangen op zo'n 32,4% van de totale bevolking. In de overgang van de jaren '20 naar de jaren '30 bevond op bedrijfsvlak de steenkoolsector zich in een moeilijke situatie, terwijl de elektriciteitsproducenten een stijging wisten te realiseren met een zekere stabiliteit. Ook de ontwikkeling in de spoorwegensector hielp de consolidatie van het privé-kapitaal en gaf een impuls aan publieke initiatieven. Bovendien consolideerden zich vanaf de beginjaren '20 de Cajas de Ahorro en Cooperativas de Crédito (García Fernández, 2002, pp. 120-121). Op economisch-bedrijfsvlak bleek er dus geld voorhanden, geld dat in grote hoeveelheden nodig was bij de overgang naar de

⁴⁰ Een financieel schandaal rond de introductie van een nieuw type roulette wiel, de straperlo, waarin Lerrooux en zijn neef verzeild geraakten. (Caparrós Lera, J.M. & de España, R., 1987, p.34).

geluidsfilm. Maar daarnaast moet opgemerkt worden dat de jaren '30 eveneens jaren waren van een stijgend aantal stakingen in de industriële sector, van een zich sterk ontwikkelende proletarische klasse in de steden en een negatief saldo voor zowel de overheidsbalans als de commerciële balans met het buitenland. De dictatuur van Primo de Rivera had het privé-initiatief de das om gedaan en vanaf 1928 bevond de peseta zich in een schijnbaar onomkeerbaar devaluatieproces (García Fernández, 2002, p. 121) (Cerdán, 2000, p. 83). Nog op te merken valt dat op sociaal vlak niet alles zwart ingezien mag worden. De eerste jaren van het vierde decennium van de 20^{ste} eeuw werden ook gekenmerkt door een stijging van de vrije tijd ten gevolge van de reductie van het aantal werkuren. In de steden werkte men 44 uren per week, terwijl op het platteland 8 uren per dag gearbeid moest worden. Bovendien stegen de lonen. Beide maatregelen favoriseerden de culturele consumptie en de vrijetijdsindustrieën; de Spanjaarden consolideerden zich als toeschouwers (Torres, 1986, p. 32). De grote voetbalstadia, cinemapaleizen en de stierengevechten trokken massa's aan, terwijl de oudere vormen van entertainment zoals theater en zang hun publiek niet verloren (Cerdán, 2000, p. 83).

Op artistiek-literair vlak doken in de intellectuele literatuur namen op als Marañón. In de poëzie en in het theater maakten respectievelijk Aleixandre en Pemán furore. De sector van de architectuur werd vertegenwoordigd door onder andere Castro Fernández Saw, Agustín Aguirre en Luis Gutiérrez Soto. In de beeldhouwkunst tenslotte vinden we Alberto Sánchez en Victorio Macho terug (García Fernández, 1992, p. 46).

3.2. De overgang naar de geluidsfilm.

De overgang naar de geluidsfilm viel op internationaal vlak samen met de grote economische depressie en op nationaal vlak met één van de meest bewogen periodes van de Spaanse geschiedenis; het einde van de dictatuur van Generaal Primo de Rivera en het begin van de Tweede Republiek met verschillende wanhopige pogingen de monarchie te behouden. Ook de sociaal-economische situatie zag er niet rooskleurig uit (cf. supra). Op het moment dat de filmindustrie zwaar moest investeren in nieuw geluidsmateriaal zowel voor opname- en reproductiedoeleinden als voor het bouwen van geluidsstudio's en projectiedoeleinden was de toestand van

de peseta uiterst labiel en werden investeerders ontmoedigd (Torres, 1986, p. 31). De eerste drie jaren, tussen 1929 en 1931, bleek de technische en creatieve revolutie van de geluidsfilm dan ook onmogelijk in Spanje; een doodlopend steegje. De gedesorganiseerde infrastructuur (cf. hoofdstuk 2) op economische vlak en het gebrek aan studio's en opnamecrews verlamde de productie. Tot de vijfhonderd films die in 1931 in première gingen in de Spaanse cinema's behoorden slechts drie Spaanse producties. Hetzelfde ratio vond men terug in het jaartal 1932. Gubern en Torres spreken over een zestal producties in 1932 (cf. infra) (Stone, 2002, p. 26). De stille film zou de plak zwaaien tot 1931 (García Fernández, 1992, p. 47). De eerste jaren van de talkies zou de Spaanse cinema gekoloniseerd worden door enerzijds Engelstalige Amerikaanse en bijgevolg voor de Spaanse bevolking onverstaanbare producties en anderzijds Europees-Amerikaanse cinema gesproken in het Spaans, geproduceerd in Hollywood en Parijs (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 30).

In de turbulente transitiefase voor mei 1932 bleek de productie van geluidsfilms ten gevolge van een gebrek aan infrastructuur in de Spaanse studio's onmogelijk. Drie alternatieven boden zich aan. Ten eerste de sonorisatie in buitenlandse geluidsstudio's van films die in stille vorm werden opgenomen in Spanje, in afwachting van de implantatie van nieuwe geluidsstudio's en infrastructuren in eigen land. Deze oplossing werd toegepast voor zes films tussen 1929 en 1931. *La Aldea Maldita* en de mediumlangspeelfilm *Tiene su Corazoncito/El Golfillo de Lavapiés* van Florián Rey werden in Parijs van geluid voorzien, evenals *Prim* en *Isabel de Solís*, beide van José Buchs. Verder vermelden we nog *Fermín Galán* van Fernando Roldán en *Yo Quiero que me Lleven a Hollywood* van Edgar Neville, beide uit 1931 (García Fernández, 1992, p. 47) (Torres, 1986, p. 31) (Gubern, 1994, p. 167). Over het algemeen leverde deze synchronisatie echter films van lage kwaliteit op (García Fernández, 1992, p. 47). Een tweede oplossing was de emigratie van de Spaanse professionelen naar landen die wel over de nodige geavanceerde infrastructuur beschikten om daar, in opdracht van Spaanse bedrijven, geluidsfilms te draaien. Deze praktijk werd geïnitieerd door de producent Saturnino Ulargui voor de productie van *La Canción del Día*. De film werd in Engeland gedraaid, is gebaseerd op een tekst van Muñoz Seca en Pérez Femán en de muziek werd voorzien door Jacinto Guerrero. Volgens García Fernández is deze laatste de eerste integraal Spaanse geluidsfilm (García Fernández, 2002, p. 35). Een tweede in de reeks is *El Profesor de mi Mujer* uit 1930, gedraaid

in Duitsland met de medewerking van Imperio Argentina (García Fernández, 1992, p. 47). Verder trok op die manier Benito Perojo (cf. supra) in opdracht van Julió César in 1929 naar Parijs voor de opnames van *La Bodega* en later, in 1930 naar Duitsland waar hij *El Embrujo de Sevilla* draaide. José María Castellví en Francisco Elías vertoefden op hun beurt in 1931 in Parijs voor de opnames van *Cinópolis*, met de medewerking van ondertussen superster Imperio Argentina. Gubern telde dus een vijftal producties tussen 1929 en 1931 die op deze wijze in opdracht van Spaanse bedrijven in buitenlandse studio's werden gedraaid (Gubern, 1994, p. 167). Een derde uitweg werd gevonden in de tijdelijke stopzetting van de cinematografische activiteiten in Spanje in de hoop dat de geluidsfilm een voorbijgaande rage zou zijn, een uitweg die de invasie van de buitenlandse cinematografie in Spanje bevorderde. Wanneer we aan buitenlandse cinematografie in Spanje denken, denken we vooral aan Noord-Amerikaanse activiteiten en de Spaanse producties die in de jaren '30 gedraaid werden, concentreerden zich vooral in de Paramountstudio's in New York, Hollywood en Joinville (Parijs). Zij contracteerden Spaanssprekende professionelen; acteurs, technici, regisseurs en schrijvers, en begonnen een intense productie, bestaande uit de Spaanse versie van meer dan 150 titels. Het concept kreeg de naam 'double version production'. De titels werden eerst in origineel Engels gedraaid en vervolgens werden de acteurs vervangen door Spaanssprekende, voornamelijk Mexicaanse en meestal inferieure acteurs. Het script, de setting en het decor bleven onveranderd (García Fernández, 1992, pp. 48-49) (D'Lugo, 1997, p. 5). Hoewel deze buitenlandse studio's al heel vroeg begonnen met de productie van verschillende taalversies, moet opgemerkt worden dat ze vaak pas enkele jaren later op beeld verschenen. De cinemazalen in Spanje waren immers nog niet voorzien van het nodige materiaal voor de projectie van geluidsfilms (García Fernández, 2002, p. 36). Voorbeelden van dergelijke producties zijn onder andere *El Dios del Mar* en *Amor Audaz*, beide uit 1930. Echter, eens geprojecteerd in de Spaanse zalen werden ze nauwelijks geaccepteerd door het publiek. Het Spaanse taalgebruik in de films liet te wensen over en de specifieke Spaanse cultuur ontbrak in de verhaallijnen en settings (García Fernández, 1992, pp. 48-49) (D'Lugo, 1997, p. 5). Een uitzondering is *Dracula*, een productie uit 1931 van George Melford voor Universal Pictures. Deze versie werd als superieur aan de originele beschouwd. Ook *El Presidio*, productie uit 1930 van Ward Wing onder leiding van Edgar Neville rivaliseerde met de originele versie in termen van superioriteit. Over het algemeen echter bleven de

dubbele versies al te vaak Amerikaanse producten die een Spaanstalig publiek nauwelijks konden behagen. Pogingen om de scenario's meer in overeenstemming te brengen met de smaak van het Spaanse publiek werden voor de Metro-Goldwyn-Mayer studio's door Edgar Neville voltooid. Voor Fox nam Martínez Sierra deze taak op zich. In de studio's van Joinville-le-Pont stond Florián Rey in de supervisiepositie. (Seguin, 1994, p. 23).

De algemene lusteloosheid en onverschilligheid ten aanzien van de geluidsfilm trof gelukkig niet iedereen en enkele producenten namen initiatieven. Amerikaanse onderzoekers toonden aan dat de geluidscinema in grote mate ontstond dankzij de technologische ontwikkelingen en de commerciële competentie van de radiosector. Samuel Warner interesseerde zich voor de geluidscinema na zijn aankoop van een radiostation voor Los Angeles en niet lang daarna tekende Warner Bros. een contract met Western Electric. Net zoals in Amerika, zien we dat ook in Spanje het ontstaan van de commerciële radio de geboorte van de geluidscinema voorafgaat. Op 14 november 1924 ontstond EAJ-1, Radio Barcelona, het eerste Spaanse radiostation opgericht door José María Guillén García, die zeven jaar later niet toevallig medestichter zou zijn van de geluidsstudio's Orpheus (cf. infra). In Madrid ontstond op zijn beurt in december 1924 Unión Radio S.A., waarvan Ricardo María de Urgoiti directeur was. Ook de Urgoiti maakte de overstap naar de geluidsfilm in 1929 met de oprichting van Filmófono, waardoor hij een volledige verticale concentratie realiseerde; van de fonografische sonoriserings-technologie gebruik makend van twee gescheiden grammofonoplaten, tot de productie, distributie en exploitatie van geluidsfilms (cf. infra) (Gubern, 1991, p. 14). De start van de commerciële radio in Spanje stimuleerde bovendien de penetratie van de grote internationale elektronische industrieën, die eveneens interesse vertoonden in de geluidscinema; Western Electric, Telefunken, A.E.G., en zo verder (Gubern, 1994, p. 164). Maar ook voor het ontstaan van de commerciële radio werden in Spanje al pogingen gedaan tot sonoriserings van de stille films. Naast de reeds vermelde techniek van live-muziek bij de projecties wees *The Spanish Cinema* op één van de eerste initiatieven van José Salvador Roperó aan het einde van de jaren '10. Hij zou toen in Barcelona al een systeem voor opname en projectie van geluidsfilms aan de pers en filmtechnici hebben voorgesteld. Ondanks het grote enthousiasme van deze laatste twee groepen werd de uitvinding aan de kant gezet omwille van geldgebrek (*The Spanish Cinema*, 1950, pp. 30-31). Vanaf 1926

werden op occasionele basis geluidssystemen gepresenteerd in Spanje. We wijzen hier als voorbeeld op de presentatie op 2 mei 1926 van het geluidssysteem van de Denen Petersen en Poulsen door Armand Guerra in het Teatro Lírico te Valencia. Dit type presentaties nam alleen maar toe, vooral toen de Amerikaanse ingenieur Lee De Forest in februari 1927 zijn Phonofilm systeem op de Spaanse markt kwam voorstellen. Dit geluidssysteem waarbij het geluid optisch op filmband werd vastgelegd, onafhankelijk van het beeld, werd voor het eerst voorgesteld op 13 juni 1927 in de Cine Kursaal te Barcelona. De Forest richtte Hispano De Forest Fonofilms op met het oog op een meer efficiënte promotie van zijn geluidssysteem. Maar De Forest kon in Spanje geen investeerders vinden, verkocht zijn apparaten aan een Catalaanse ingenieur die Forest Fonofilm oprichtte en Lee De Forest keerde terug naar de Verenigde Staten (Gubern, 1994, p. 163). Hoe dan ook, in alle geschiedenisboeken stelt men dat officieel de geluidscinema in Spanje op 19 september (volgens Gubern 29 september) 1929, aankwam, toen in het Coliseum van Barcelona *La Canción de París* of *Innocents of Paris* werd voorgesteld, een productie van R.Wallance. Deze datum is de officiële, niet omdat het de eerste geluidsfilm was die in Spanje werd geprojecteerd, want dat was ze niet (cf. supra), maar omwille van het feit dat het de eerste publieke commerciële sessie was waarin het geluid niet fonografisch aan de hand van records, maar wel fotografisch op de filmband werd gereproduceerd door een Western Electric systeem. De projectors van Western Electric werden aanvankelijk bediend door Noord-Amerikaanse technici en om protest van het publiek te vermijden werden de Engelstalige dialogen stil geprojecteerd en liet men enkel de gezongen delen horen (Gubern, 1994, p. 166). De publiciteitspanelen titelden: ‘Vea. Oiga. El verdadero film sonoro’⁴¹. De inclusie van het woord ‘verdadero’ duidt aan dat er voordien reeds andere experimenten plaatsvonden met min of meer geschikte geluidsapparatuur (Cerdán, 2000, pp. 84-85). De geluidssystemen, uitgebreider besproken in paragraaf 3.4.2., konden in de meeste gevallen echter het geweld van apparaten als Western Electric, gesteund door de afdelingen van de Hollywoodproducenten, niet trotseren. Op één geval moeten we toch de aandacht trekken; het reeds hierboven vermelde Phonofilm-systeem van het Spaanse bedrijf Forest Fonofilm, dat in 1927 de exclusieve exploitatie van Lee de Forest voor Spanje verkreeg. Maar de wil om de aankomst van de geluidscinema in Spanje te controleren werd onmogelijk gemaakt door zijn zwakke financiële

⁴¹ ‘Kijk. Hoor. De echte geluidsfilm’, eigen vertaling

situatie, slecht beleid en het totale gebrek aan hulp van de overheid. Midden 1928 splitste het bedrijf zich op rond zijn drie hoofdfiguren, Feliciano Vitores, Enrique Urazandi en Agustín Bellaparte, en allen startten verschillende experimenten met geluidscinema. Het meest interessante traject is dat van Feliciano Vitores die naast de productie van enkele kortfilms ook de auteur was van de eerste Spaanse langspeelfilm gedeeltelijke van geluid voorzien; *El Misterio de la Puerta del Sol*⁴² (Cerdán, 2000, pp. 84-85). Zo komen we terecht bij de belangrijkste pionier van de Spaanse geluidsfilm; Francisco Elías, die een uitvoerige bespreking verdient. Elías zette in 1932 de beslissende stap in de richting van de geluidsfilm met de productie van *Pax* en de creatie van de Orpheo studio's. Deze pionier, geboren in Huelva in 1890, maakte in de jaren '10 kennis met de wereld van de cinematografie, toen hij



voor Gaumont in Parijs zich bezighield met de vertaling van de tussentitels van de stille films. In 1914 reisde hij terug naar Barcelona en regisseerde hij, naast verschillende documentaires, zijn eerste film; *Los Oficios de Rafael Arcos*.

Francisco Elías (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

In 1915 vervolgens, vertrok Elías naar de Verenigde Staten waar hij een bedrijf oprichtte, achtereenvolgens Francisco Elías, J.A. Elías en Elías Press Inc. genaamd. Zijn bedrijf was actief in de productie en vertaling van tussentitels voor de Spaanse markten. Aldaar maakte hij eveneens kennis met D.W.Griffith, andere Spanjaarden actief in Hollywood, zoals onder andere Benito Perojo en in 1919 ontmoette hij Lee de Forest. Na een lange tournee in Europa belandde Elías eind jaren '20 opnieuw in Spanje, waar hij in 1928 een memoriestudie schreef over de situatie van de Spaanse cinema op basis van zijn binnen- en buitenlandse ervaringen en de komische film, *Fabricante de Suicidios* produceerde. In 1929 vormde de ontmoeting met producent Feliciano Vitores een cruciale gebeurtenis in de cinematografische carrière van Elías. Vitores wilde geluidsfilms produceren met het Phonofilmsysteem van de Forest en contracteerde Elías voor de bijdrage van het verhaal en filmscript. Sindsdien is de naam van Francisco Elías verbonden met de volgens verschillende historieschrijvers eerste

⁴² Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

Spaanse geluidsfilm; *El Misterio de la Puerta del Sol*. De opname vond plaats tijdens de maanden oktober en november 1929 met een budget van 18.000 peseta's of 109,10 euro en er werd voornamelijk gebruik gemaakt van buitenshots, een nieuwigheid in die tijd. Francisco Elías gebruikte voor de opname van zijn eerste en de eerste Spaanse geluidsfilm de Phonofilm technologie. De film werd op 11 januari 1930 voorgesteld in el Coliseo Castilla de Burgos door Feliciano Vitores. Jammer genoeg kreeg zijn experiment in de verdere verspreiding bijzonder slechte kritieken (García Fernández, 1992, pp. 49-50) (García Fernández, 2002, p. 51). Bovenop de slechte kritieken vullen Torres en de oudere García Fernández aan dat het Phonofilm-systeem van Lee de Forest incompatibel was met de eerste geluidssystemen geïnstalleerd in de Spaanse cinemazalen en dat de film bijgevolg dus nauwelijks geprojecteerd kon worden (Torres, 1986, p. 32). Volgens Seguin, die het belang van de film wel heel miniem inziet, werd de film slechts één keer geprojecteerd in Burgos en onder slechte omstandigheden waardoor de gebeurtenis omsloeg in een regelrechte ramp. García Fernández benadrukt dat de film eigenlijk niet meer dan een experiment was, dat er niet in slaagde de weinige zielen die de 'geluiden' hadden kunnen aanhoren, te overtuigen (García Fernández, 2002, p. 35). Hij laat historicus Fernández Colorado aan het woord om het belang, of eerder de irrelevantie, van de film aan te duiden. Deze laatste stelt dat *El Misterio de la Puerta del Sol* vanuit historisch oogpunt zeker een belangrijke markering in de geschiedenis vormde, maar in zijn tijd slechts van secundair belang was binnen de ontwikkeling van de Spaanse productie. De invloed van de gesonoriseerde stille films in buitenlandse studio's op de professionelen in termen van overtuigingskracht om hen te laten zien dat de geluidsfilm een realiteit was die geen terugweg zou nemen, dat de hoogdagen van de stille cinema voorbij waren en dat men zich dus moest aanpassen, was veel groter (García Fernández, 2002, pp. 116-117). In de biografie van Francisco Elías wordt eveneens het probleem van de niet-compatibiliteit van het Phonofilmsysteem aangebracht, maar spreekt men in het algemeen op een positievere toon over het belang van de film. Navarrete Galiano stelt met overtuiging dat met *El Misterio de la Puerta del Sol* kan gesproken worden over een opening in de Spaanse cinematografische industrie. Het werk weerspiegelde de wijze waarop men de ontwikkeling en vooruitgang van deze industrie moest behelpen (Navarrete Galiano, 2002, p. 37). Stone spreekt over een andere film zijnde de eerste Spaanse geluidsfilm: *Toda una Vida*. Deze productie zou dateren uit 1931

en geregisseerd zijn door Adelqui Millar (Stone, 2002, p. 26). Ook Edgar Neville ondernam pogingen en produceerde in 1931, met hulp van cameraman José María Beltrán en acteurs als Enrique Herreros, García Sánchez en Perlita Graco voor Star Film *Y Quiero que me Lleven a Hollywood*, een komedie over het werk van de Spanjaarden in Hollywood. De technologie was echter nog niet veel verbeterd en het resultaat was bijgevolg weinig voldoeningsschenkend. De beslissende stap in de productiesector werd door Francisco Elías gezet in 1932 met de productie van *Pax* en de oprichting van de Orphea studio's. Inderdaad, de mislukking van *El Misterio de la Puerta del Sol* ontmoedigde Elías niet en hij trok naar Frankrijk, waar hij opnieuw contact had met Benito Perojo en Florián Rey en bovendien kennismakte met de Franse producent Camille Lemoine met wie hij een vruchtbare samenwerking initieerde. Zo zette Elías, in samenwerking met José María Castellví en in opdracht van Lemoine, de kortfilm *Cinópolis* om in een langspeelfilm en het succes ervan deed het vertrouwen van Lemoine in Elías toenemen. Nieuwe opdrachten boden zich aan; Lemoine vroeg Elías de film *Pax* te draaien. Elías stemde in, maar stelde als voorwaarde dat de opnames plaats zouden vinden op Spaanse bodem. Lemoine ging akkoord en een Franse crew vestigde zich in de Orphea studio's in Barcelona, hiervoor opgericht door Elías, Lemoine en Guillén García (cf. infra.) (Seguin, 1994, p. 25) (Navarette Galiano, 2002, pp. 11-17). De film getuigde van een overduidelijke pacifistische inslag tijdens een periode van continue verstoringen en gewelddadige incidenten die 's lands instabiliteit en eveneens die van zijn regering verhoogden (cf. supra) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 33). Van *Pax* werd enkel een Franse versie geproduceerd, aangezien de productiefinanciering van Frankrijk kwam en het onmogelijk bleek een Spaanse investeerder te vinden voor de productie van de Spaanse versie (Torres, 1986, p. 33). Na de opnames ervan profiteerde Elías nog even van de Franse infrastructuur vooraleer deze terug naar Parijs verhuisde en draaide hij het Spaanse kortfilmpje met geluid *El Último Día de Pompeyo*. Eveneens vermeldenswaardig uit zijn repertoire is de musical *Boliche*, een productie uit 1933 (Laraz, 1986, p. 59). Deze productie is vooral interessant omdat ze de wankele industriële situatie van de Spaanse cinematografie weergeeft. Elías vond namelijk geen huis dat voor de productie wou instaan en ruilde dan maar zijn eigendomsrechten van de Orphea studio's in voor het gratis gebruik van technisch materiaal voor de opnames. De film bleek een enorm commercieel succes te zijn en plaatste Elías tussen de belangrijkste regisseurs van

het moment (Navarette Galiano, 2002, p. 18). In 1936 sloot hij qua thematiek aan bij de toen enige vrouwelijke regisseur Rosario Pí in de verfilming van *María de la O*⁴³. Net als *El Gato Montés* behandelde deze film, in beeld gebracht door cameraman Eugène Schüftan, het zigeunerthema (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 38) Elías zette zijn productie verder tijdens de burgeroorlog en realiseerde in 1937 volgens Rodríguez Merchán op privé-initiatief, met andere woorden los van beide kampen, *Bohemios*. Navarette Galiano daarentegen duidt op de financiering van de CNT voor deze productie. Vervolgens startte Elías in datzelfde jaar de productie van *¡No Quiero, No Quiero!*, adaptatie van het werk van Jacinto Benavente voor de CNT (cf. infra). Francisco Elías vertrok na de zware bombardementen op Barcelona in 1938 op vraag van en vergezeld door zijn moeder naar zijn broer in Mexico (Navarette Galiano, 2002, pp. 11-23). Samengevat kunnen we stellen dat Elías deelnam en steun verleende aan twee beslissende feiten in de Spaanse cinematografische industrie; het oprichten van Spaanse studio's als fundament voor een eigen industrie en het meteen begrijpen van de geluidscinema als een nieuwe stap voor de verdere toekomst.

De eigen Spaanse industrie zag zich sinds de oprichting van de Orpheo studio's, tussen 1932 en 1934, verplicht een eigen infrastructuur aan te schaffen, wilde ze niet achterblijven op de andere landen. De overgang naar de geluidsfilm raakte niet alleen de productiesector, maar eveneens en zelfs vroeger de distributie- en exploitatiesector (cf. infra). Bovendien was er niet alleen nood aan een grondige herstructurering van de installaties en nieuwe bedrijven in de drie sectoren, maar ook aan nieuwe technici, gespecialiseerd in geluidssystemen en een nieuw artistiek kader; acteurs en actrices die hun stem konden gebruiken. De Spaanse cinema had met andere woorden nood aan een gekwalificeerde groep mensen die de kwaliteit van de producties op een hoger niveau konden tillen. Nieuwe beroepen als dat van de 'doblador' of de man die zorgt voor de nasynchronisatie, geluidsingenieurs en ingenieurs voor de bouw van geluidsstudio's ontstonden (Cerdán, 2000, p. 81). De 'doblador' werd trouwens onmisbaar toen de synchronisatie van buitenlandse films in het Spaans een verplichting werd. (cf. infra) (García Fernández, 2002, p. 137). Andere beroepen zagen echter hun job in gevaar komen; denken we aan de live-pianisten en orkesten die in een vorige periode de stille films begeleidden, de acteurs

⁴³ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

en actrices wiens stem niet geschikt bleken voor het beeld, projectiepersoneel die de grotere specialisatie niet konden volgen,... (García Fernández, 2002, p. 261) (Cerdán, 2000, p. 81). Tegen 1933-1934 consolideerde zich een industriële infrastructuur met geluidsstudio's, montage-, productie- en reproductiebedrijven. Opera's, zarzuela's, feuilletons en melodrama's bleven de belangrijkste thema's en de successen maakten voor het eerst de Spaanse productie rendabel. Eindelijk werden ook Spaanse films geprojecteerd (García Fernández, 1992, p. 50). Tussen maart 1932 en 18 juli 1936, begindatum van de burgeroorlog, werden in Spanje meer dan 100 geluidsfilms geproduceerd (cf. infra) (Laraz, 1986, p. 59).

3.3. Belangrijkste regisseurs en filmtitels tussen 1930-1936

José Buchs, meester uit de jaren '20, produceerde in de jaren '30 een aantal filmbiografieën van liberale politici in de nasleep van de pogingen om de nationale cinema te beschermen tegen de Amerikaanse producties die de Spaanssprekende markten kolonialiseerden. Enkele van zijn meest bekende producties zijn *El Empecinado*, *Isabel de Solís* en *Prim*. Deze laatste biografie over de liberale en antirepublikeinse Catalaanse generaal die vocht voor de monarchie werd in Parijs van geluid en een pro-monarchistische ondertoon voorzien. De productie was de duurste en meest ambitieuze Spaanse productie uit die tijd. Alleen al voor de historische reconstructie van de beroemde veldslag bij Castillejos werden 2.000 figuranten en 600 paarden naar de set gebracht (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 28). *Prim* zou bijna een overheidsonderneming geweest zijn die hoe dan ook de val van Alfonso XIII niet kon tegenhouden (Caparrós Lera, 1999, p. 26). Verder is de productie van *Careceleras* uit 1932 in de Orphea studio's vermeldenswaardig, aangezien het gaat om de eerste langspeelfilm met standaardgeluid, integraal gerealiseerd in Spanje, door een Spaans productiebedrijf. *El Niño de las Monjas*, uit 1935, eveneens volgens Torres, Laraz en Seguin een vertegenwoordiger van de klerikale cinema, wordt door Caparrós Lera en de España eerder als een kritische reflectie op de wereld van de stierengevechten bekeken. De film ontsluit volgens hen de verborgen commerciële doeleinden achter het nationale spektakel en onderwerpt het aan een kritische blik (Torres, 1986, p. 42) (Laraz, 1986, p. 59) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 28). Echter Buchs wordt door García

Fernández geclassificeerd als een regisseur in achteruitgang in de jaren '30. Zijn naam duikt dan ook niet meer op in de geschiedschrijving van de Spaanse cinematografie tijdens de burgeroorlog.

Een tweede bekende naam uit de stille Spaanse cinema die verder furore maakte was Florián Rey. Ook D'Lugo noemt hem, naast Benito Perojo, de tweede grote naam van de jaren '30 en classificeert hem als de minder gedurfde en uiteindelijk meer ideologisch conservatieve meester van de regionale, folkloristische en kostumbristische Spaanse cinema (D'Lugo, 1997, p. 8). Torres situeert zijn werk in het *españolada*-genre, waarvan hij Rey als belangrijkste vertegenwoordiger naar voren schuift (Torres, 1986, pp. 36-38). Merken we even op dat in paragraaf 2.5 werd gesteld dat Rey's persoonlijke aanpak van de lokale onderwerpen zijn producties weerhield te verglijden naar het sentimentele melodramatische *españolada*genre. In de jaren '30 worden Rey's producties wel degelijk nadrukkelijker lokalistisch gezind. Veel heeft mijns inziens te maken met de diametrale afzetting van Rey's kostumbristische cinema ten opzichte van de kosmopolitische cinema van Benito Perojo. Maar ik kan, na visie van *Morena Clara* en *Nobleza Batura*, niet akkoord gaan met Torres indien hij met zijn interpretatie van het begrip *españolada* op een sentimenteel melodramagenre doelt. Kijken we even naar de verdiensten van Florián Rey tijdens het vierde decennium van de 20^{ste} eeuw. Tussen 1930 en 1933 ging Rey als supervisor aan de slag in de Paramount studio's in Joinville-le-Pont. De crisis van de geluidscinema, het gebrek aan nationale investeringen en de afwezigheid van beschermende overheidsmaatregelen zorgden voor de emigratie van Florián Rey. In deze periode zette Rey zijn professionele samenwerking met Imperio Argentina verder en begon hij, hoewel getrouwd sinds 1925 met Pilar G. Torres, ook een persoonlijke relatie met zijn protagonist en muze (Sánchez Vidal, 1991, p. 143). Teruggeroepen door CIFESA uit de studio's van Joinville-le-Pont (Parijs) startte Rey in 1933 een nieuwe 'Spaanse' productieperiode en werkte hij tot 1936 voor CIFESA, gebruikmakend van de kennis opgedaan in de Paramount-studio's. De eerste Spaanse geluidsfilm van Rey na zijn regressie was *Sierra de Ronda*, een productie uit 1933 die het Andalusische rurale kostumbrisme weergaf en opgenomen werd in de Orpheia studio's. De mislukking ervan tengevolge van de povere geluidskwaliteit deed Rey van het dramatische en rurale overgaan naar het frivole en komische in *El Novio de Mamá*, eerste integraal geproduceerde film van E.C.E.S.A. en gedistribueerd door CIFESA.

De film markeerde niet alleen de consolidatie van het duo Rey-Argentina als het meest populaire en rendabele van de toenmalige Spaanse cinema (García Fernández, 2002, p. 37). Het bracht Rey eveneens in contact met Vicente Casanova, frontman van CIFESA en Rey moedigde hem aan zijn bedrijfsactiviteiten uit te breiden naar het productieveld (Sánchez Vidal, 1991, p. 171). *La Hermana San Sulpicio* werd de eerste productie van CIFESA uit 1934 (Laraz, 1986, p. 59). Herinner u dat *La Hermana San Sulpicio* reeds in stille versie bestond in 1927. Toen markeerde de film het debuut van Imperio Argentina (cf. supra). Deze laatste was ondertussen uitgegroeid tot een van de grootste Spaanse sterren. Terwijl de stille versie Rey deed kennismaken met Argentina, zouden de opnames van de geluidsversie in juli 1934 resulteren in een huwelijksverbintenis tussen beiden. De geluidsversie van *La Hermana San Sulpicio* was een berekend succes, bevatte een liefdesverhaal, een sterke christelijke aanwezigheid en een spel tussen de verschillende regionale tegenstellingen. Het succes liet CIFESA bovendien toe eveneens Benito Perojo te contracteren (Stone, 2002, p. 28). Een van de bekendste werken van Florían Rey is echter *Nobleza Baturra*⁴⁴, productie van CIFESA uit 1935, waarin zangeres, actrice en echtgenoot Imperio Argentina de hoofdrol van de boerendochter María del Pilar, vertolkte. Met deze productie confirmeerde Rey zich als grote regisseur van het kostumbristische genre (García Fernández, 2002, p. 37). De uiterst succesvolle film was volgens Torres een onbedoeld document over de gebruiken, de toestand van de vrouw en de conservatieve moraal van het agrarische Spanje (Torres, 1986, pp. 36-38). In deze film ontwaarde Rey wat later de pure of moderne musical zou genoemd worden (cf. infra). Een jaar later produceerde Rey, nog steeds voor CIFESA, zijn tweede kaskraker uit het geluidstijdperk; de folkloristische komedie *Morena Clara*⁴⁵, waarin eveneens Imperio Argentina de hoofdrol, dit keer van het zigeunermeisje Trini, voor haar rekening nam. De film toonde aan dat zelfs de *españolada* in zijn overdreven portret van Spanje behandeld kon worden met een zekere hoeveelheid talent en sensitiviteit. *Morena Clara* behandelde het thema van de klassenoverstijgende liefde, integreerde een raciaal obstakel en ook het thema van de vrouwelijke eer is erin terug te vinden (Torres, 1986, pp. 36-38). Het wel zeer optimistische beeld van het overeenkomen van mannen en vrouwen, arm en rijk,

⁴⁴ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

⁴⁵ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

blanken en zigeuners zorgde voor een overdonderend succes en de film bleef dan ook de cinemazalen tot drie maanden na zijn première vullen (Stone, 2002, p. 32). Caparrós Lera en de España echter, stellen dat de film het klimaat van de Frente Popular weerspiegelde. De film zou licht kritisch zijn ten aanzien van de autoriteiten en gerechtigheid ridiculiseren in het afwijzen van het gebrek aan sociaal bewustzijn van de industrieel en het racisme van de Spaanse samenleving ten aanzien van zigeuners. Het succes is volgens hen eerder het gevolg van Imperio Argentina die haar rol in de film zo schitterend neerzette (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 39). Hoe dan ook, zelfs na het uitbreken van de oorlog werd de film aan beide zijden geprojecteerd. De republikeinse zijde verbood nadien, in maart 1937 echter de verdere projectie omwille van de zogezegde pro-Franco-attitude van Florián Rey en het productiehuis CIFESA (cf. infra) (Torres, 1986, pp. 36-38). Na een rondreis door Miami, Mexico, Puerto Rico en Cuba gingen Rey en Argentina in op een aanbod van de Duitse producent Wilhelm Ther om voor het productiehuis Hispano-Film Produktion in de UFA-studio's te Berlijn te werken.

Benito Perojo (cf. supra), tegen 1930 een bekende Spaanse filmmaker in de hele wereld, behalve in Spanje en volgens Torres en D'Lugo dé vertegenwoordiger van de kosmopolitische cinema uit de jaren '30, was gedurende de jaren van de overgang actief in de studio's in Parijs, Berlijn en Hollywood, waar hij instond voor de Spaanse versies van Engelse originelen (Torres, 1986, p. 34). In 1930 produceerde hij nog in Parijs *La Bodega*, voor hij in 1931 naar Hollywood geroepen werd voor de productie van *Mamá*. Eén van de vele films, speciaal geschreven voor de Zuid-Amerikaanse markt. De opkomst van de geluidsfilmtechnologie in Spanje deed Perojo huiswaarts keren en bij zijn terugkomst bracht hij niet alleen ervaring en technologische innovaties mee, maar ook een uniek overkoepelend perspectief op zowel het industriële als artistieke aspect van de cinema (Stone, 2002, p. 29). Perojo bleef adaptaties van romans en theaterstukken verfilmen en wist de Spaanse productie een internationale dimensie te verschaffen met zijn grote technische kwaliteiten en zeldzame inventiviteit (Torres, 1986, p. 34). Hij behoorde volgens Gubern tot de categorie van functionele regisseurs en verhaalvertellers, eigen aan vele Amerikaanse regisseurs, denk maar aan William Wyler. Echter, hij wist evenzeer een persoonlijke stijl te creëren (cf. 3.6.1.) (Gubern, 1994, p. 123). Zijn eerste Spaanse geluidsfilm was *El Hombre que se Reía del Amor*, geproduceerd voor Orpheus en decisief voor het behoud van de studio op Spaanse grond (cf. infra).

Volgens Caparrós Lera en de España past deze productie in de reeks ‘committed films’. Het satirische portret van de verschillende segmenten van de Spaanse samenleving bereikte nieuwe hoogten in de tolerantie van erotiek in de nationale cinema. Het liberalisme van die tijd, de echtscheidingswet (cf. infra) werd in deze periode goedgekeurd, beïnvloedde duidelijk de films. De plotontwikkelingen bleven evenwel altijd moraliserend (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 33). In de periode ’33-’34 produceerde Perojo twee komedies waarvan de eerste *Susana Tiene un Secreto* heette. De komedie *Se ha Fugado un Preso* eveneens uit 1933, volgens Heinink en Caparrós Lera uit 1934, was gebaseerd op een idee van de humorist Enrique Jardiel Poncela en was de eerste Spaanse langspeelfilm die uitgenodigd werd op het filmfestival van Venetië in 1936. De sociale satire vertelde het verhaal van een ontsnapte op het moment dat in Spanje de gevangeniszellen meer dan vol zaten. Het succes van het melodrama *El Negro que Tenía el Alma Blanca* uit 1934, een adaptatie van de roman van Alberto Insúa voor E.C.E.S.A. en remake van de stille versie uit 1927 over de tragedie van een zwarte in een wereld vol blanken, opende de Argentijnse markt voor de Spaanse cinema. *Crisis Mundial*, Perojo’s sociale satire uit 1934, geproduceerd door C.E.A., wist de Cubaanse markt te openen (Seguin, 1994, p. 27) (Torres, 1986, p. 34). Zijn kennis en kunde van de technische en populaire aspecten van filmproductie maakten Perojo tot één van de hoofdspelers van het productiehuis CIFESA (cf. infra). De vruchtbaarheid van hun samenwerking bleek in 1935, toen drie kaskrakers na elkaar het beeldscherm bereikten; *Rumbo al Cairo*, *Es Mi Hombre* en zijn meesterwerk *La Verbena de la Paloma*⁴⁶ (Stone, 2002, p. 29). Zowel in *Es Mi Hombre* als in *La Verbena de la Paloma* staat Madrid centraal. In de eerste focust Perojo meer op de karakteristieken en het dagelijkse drama van de lagere klassen en het Castiliaanse personage wordt als onambitieuze geportretteerd. In *La Verbena de la Paloma* wordt een meer feestelijke visie op Madrid weergegeven (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 36). Het is deze film die in paragraaf 3.6. aan een grondige analyse volgens de methode van Bordwell en Thompson zal onderworpen worden en dit omwille van het belang van Benito Perojo als Spaanse cineast, het belang dat geschiedschrijvers aan de film hechten en tenslotte omwille van zijn thema, Madrid. Voor de burgeroorlog uitbrak, produceerde Perojo nog *Nuestra Natacha*, een adaptatie van Alejandro Casona en

⁴⁶ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

een film die het vooroorlogse klimaat reflecteerde. Deze kritiek op de bourgeois mentaliteit en het Spaanse onderwijssysteem zou later als pro-communistisch bestempeld worden en de film werd door de nationale censoren verboden (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 39). Tijdens de oorlogsjaren zou Perojo vooral werkzaam zijn in het Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) en Cinecittá-studio's in Berlijn en Rome in de productie van fictiefilms voor de rebellenzijde (cf. infra).

Ook Fernando Delgado zette zijn activiteiten verder in het geluidstijdperk. In 1934 produceerde hij voor Star Film *Doce Hombres y Una Mujer* en in 1935 volgde een geluidsversie van *Currito de la Cruz* (Gubern, 1991, p. 22) (Laraz, 1986, p. 59). Deze laatste behandelt, net als *El Niño de las Monjas* het thema van de stierengevechten. In 1936 volgde *El Genio Alegre* voor CIFESA, een film gebaseerd op een tekst van de Alvarez Quintero broers. De hoofdrol werd vertolkt door Rosita Díaz Gimeno, een goede vriendin van de socialistische politiker Juan Negrín (cf. infra). Toen de militaire rebellie in 1936 begon, werd de actrice gearresteerd, ter dood veroordeeld, maar op het laatste moment gered door de uitwisseling van gevangenen met een andere zone. De film werd later vervolledigd met verschillende shots die enkel de schouder van de dubbelganger van Díaz Gimeno in beeld brachten (Torres, 1986, p. 40). Zo ingrijpend kan de invloed van de politieke omstandigheden op de filmproductie zijn. Tijdens de burgeroorlog zouden Delgado's documentaires geproduceerd voor het Sevillaanse CIFESA een belangrijk deel van de cinema van de rebellen uitmaken (cf. infra).

Luis Buñuels activiteiten in de Spaanse republikeinse cinema werden over het algemeen steeds onderschat, hoewel ze zowel intens als multidimensioneel waren. Na de productie van *Un Chien Andalou* in 1928 (cf. hoofdstuk 2)



produceerde hij in 1930 *L'Âge d'Or*. Buñuel, die ondertussen kennismaat had met de vrije doctrine in de lectuur van Markies de Sade, ging verder in zijn surrealistische tred. De zonde werd gevierd en uitgeoefend als een essentie van vrijheid, een antidode tegen de eeuwen van katholieke onderdrukking en indoctrinatie. Zijn films werden dan ook een cinematografische belichaming van de Spaanse vloek 'me cago en Dios'⁴⁷ (Stone, 2002, p. 24).

Luis Buñuel (Bron: carteles de pelicules, z.d.)

Het is dan ook niet verwonderlijk dat deze eveneens Franse productie meteen verboden werd en pas opnieuw op het beeldscherm verscheen in 1981 (Seguin, 1994, p. 24). In 1932 produceerde Buñuel zijn eerste en belangrijkste Spaanse werk; de etnografische documentaire *Las Hurdes*⁴⁸ of *Tierra Sin Pan* (Torres, 1986, p. 43). Buñuel's interesse voor de Hurdes streek ontstond na lectuur van de doctoraatsthesis van Maurice Legendre, directeur van het Frans Instituut in Madrid. Vanaf april tot in mei 1932 bezette Buñuel en zijn technische staf als het ware de regio, samen met de poëet Pierre Unik, cameraman Eli Lotar en professor Sánchez Ventura (Gubern, 1996, p. 37). De film, gefinancierd door het loterijbiljetje van 20.000 peseta's of 121,21 euro van Ramón Acín, een anarchistische vriend van Buñuel, betreft een etnografische documentaire, gelegen in een surrealistische traditie en bestaande uit krachtige beelden, met een kritische ondertoon en een sociale reflectie. Het was een sterke aanval op het egoïsme van de samenleving en op de onmenselijkheid in het algemeen. Ze toonde de mogelijkheden van ideologische cinema met zijn scherp en communicatief karakter (García Fernández, 1992, p. 59). Buñuel filmde op een berekende, objectieve manier en gebruikte vaak het vogelperspectief alsof de personages werden bekeken door een microscoop. Ook de montage verzorgde Buñuel, zittend aan de keukentafel met een vergrootglas in de hand (Stone, 2002, p.

⁴⁷ 'I shit on God', eigen vertaling.

⁴⁸ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

27) *Tierra Sin Pan* werd geprojecteerd, zonder geluidsband, maar met muziek op een aparte drager en een commentaar ingelezen door Buñuel in de Cine-Studio Imagen. Stone beweert dat de eerste projectie in Madrid's Prensa cinema moet geweest zijn (Gubern, 1996, p. 39) (Stone, 2002, p. 27). Hoe dan ook, de presentatie van de film resulteerde in een clash tussen Buñuel en de voorzitter van de Las Hurdes Society; Doctor Gregorio Marañón (Torres, 1986, p. 43). De weergave van armoede, honger en sociale achterstand in de Spaanse landelijke regio werd als een aanval op de Spaanse natie geïnterpreteerd. Gegeven de zwenk naar rechts bij de algemene verkiezingen in 1933 (cf. supra), leek de kans zeer klein dat film of regisseur enige steun van de overheid konden verwachten. (D'Lugo, 1997, p. 6). De film werd dan ook door de Spaanse republikeinse regering onder leiding van Lerroux verbannen. Tijdens de burgeroorlog, onder de regering van het Popular Front, werd ze weer vrijgegeven (Cook, 1996, p. 644). In Parijs in 1937 zou Buñuel de film van geluid voorzien met behulp van een Franse off-screen commentaar en muziek van Brahms (Torres, 1986, p. 43). Buñuel was een filmproducent wiens obsessies, conflicten en vijandigheden hem in de richting van de auteurcinema dreven. Maar men mag niet vergeten dat hij ook een pragmatist was, die veel gedaan heeft voor de toekomst van de Spaanse filmindustrie (Stone, 2002, p. 27). Na zijn documentaire-experiment wijdde Buñuel zich onder andere toe aan het directeurschap van de cineclub Proa-Filmófono en vertolkte hij de functie van uitvoerend producent in het productiebedrijf Filmófono, waar hij tussenkwam in quasi alle producties van jonge filmregisseurs als Marquina, Sáenz de Heredia en Jean Gremillon (Santos Fontenla, 1966, p. 32) (cf. infra). Onder Buñuel's supervisie produceerde Filmófono een reeks lowbudget films met als doel nieuw schrijvers-, regisseurs-, en technisch talent te voeden. Buñuel produceerde op die manier in 1936 onder andere *¿Quién me Quiere a Mí?*, die de gevolgen van echtscheiding in de Spaanse gezinnen parodieerde. De film werd gesigeneerd door Sáenz de Heredia (cf. infra), één van de pupillen van Buñuel in Filmófono. Toen de Franquistische opstand in 1936 plaatsvond, startte Buñuel de productie van antifascistische propagandafilms aan de zijde van de communisten en produceerde hij eveneens in opdracht van het Ministerio de Propaganda van de republikeinse regering (Torres, 1986, p. 43). Naast Buñuel bleef de interesse van andere leden van de Generatie van 1927 voor de Spaanse cinema passief. Zij hielden angstvallig de boot af en bleven liever buiten de cinematografische productiewereld staan, zowel omwille van het

gebrek aan prestige als de lage lonen (cf. infra) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 32).

Eusebio Fernández Ardavín toonde een grote interesse voor de geluidsfilm. Hij participeerde mee in de creatie van en was productiedirecteur voor C.E.A. In die functie zorgde hij voor een intense productie van succesfilms (García Fernández, 1992, p. 67). Zijn naam blijft verbonden aan zijn productie *El Agua en el Suelo* uit 1934, een adaptatie van het drama van de broers Alvarez Quintero. De film, volgens Torres vertegenwoordiger van de klerikale cinema, vertelt het lasterverhaal van het leven in de kleinstad en de opofferingen van een priester, waardoor de film een zekere connectie heeft met de religieuze vraag en de intrede van de CEDA in de regering (cf. supra) (Laraz, 1986, p. 59) (Torres, 1986, p. 43) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 32). In 1935 produceerde Ardavín, beïnvloed door de liberale moraal en het iets vrijere klimaat tijdens de rechtse regeerperiode, *La Bien Pagada*. Deze hoogst populaire en controversiële film was gebaseerd op een roman van José María Carretero (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 37). Tijdens de burgeroorlog realiseerde E. Fernández Ardavín nog *En Busca de una Canción* (cf. 4.2.).

De naam van Francisco Camacho werd reeds kort in hoofdstuk twee vermeld, toen we het hadden over *Zalacain, el Aventurero*, de roman van Pío Baroja die Camacho in 1927 verfilmde en volgens Caparrós Lera en de España, naast *La Aldea Maldita* van F. Rey, een tweede belangrijke poging tot sociale cinema vormde in zijn behandeling van de problematiek van de 19^{de} eeuw. Deze poging tot 'kritische cinema' zette Camacho in het geluidstijdperk verder met de productie van *El Cura de Aldea* uit 1936, volgens Torres en Seguin vertegenwoordiger van de klerikale cinema. De film vertelt het verhaal van een 19^{de} eeuws incident in de bergen van Salamanca. Samen met de accurate setting, kan je in de film een milde kritiek terugvinden op het klassenbewustzijn van de periode en de corruptie, zowel bij overheid als politie (Torres, 1986, p. 42) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 38).

De jonge nieuwe filmmakers in het fictiegenre waren volgens Torres, Edgar Neville, José Luis Sáenz de Heredia en Eduardo García Maroto.

Edgar Neville, diplomaat, theaterauteur en scenarioschrijver debuteerde in de wereld van de cinema met een speelfilm van middelmatige duur en enkele komische



kortfilmpjes, waarvan het eerste *Yo Quiero que me Lleven a Hollywood* was. De film, geproduceerd in 1931 met behulp van cameraman José María Beltrán voor Star Film werd in Parijs van geluid voorzien (cf. supra) en werd, ondanks de slechte kritieken, goed ontvangen door het publiek. Neville bleef in de transitiejaren in buitenlandse studio's actief als supervisor van de double-versions in de studio's van Metro-Goldwyn-Mayer. Hij trachtte er de Hispano-Amerikaanse producties meer in overeenstemming te brengen met de smaak van het Spaanse publiek (Gubern, 1996, p. 54).

E. Neville (Bron: Rodríguez Merchán, 2003)

In 1935, volgens García Fernández 1934, produceerde Neville *El Malvado Carabel* en schreef hij de plot voor *La Traviesa Molinera* dat onder regie van Harry D'Abbadie D'Arrast kwam te staan (cf. infra). Een jaar later volgde een gevoelige adaptatie van *La Señorita de Trévez* (Torres, 1986, p. 45) (Laraz, 1986, p. 59). Deze laatste socio-psychologische film over het monotone leven van een oude vrouw in een provinciestadje is gebaseerd op Carlos Arniches' theaterstuk en reflecteerde de specifieke Spaanse provinciale samenleving. De stemming en vooroordelen, het eergevoel en de positie van de alleenstaande vrouw zoals weerspiegeld in de film, kwamen overeen met de traditionele Castiliaanse mentaliteit en ruimer met de mentaliteit van de hele natie (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 35). Hetzelfde thema zou Neville later ook als vertrekpunt gebruiken voor de verfilming van *Calle Mayor* (Santos Fontenla, 1966, p. 32). Tijdens de burgeroorlog zou Neville actief zijn aan de zijde van de rebellen. Hij produceerde documentaires, onder andere in opdracht van het Departamento Nacional de Cinematografía (cf. 4.4) en was werkzaam in de Cinecittá-studio's in Rome.

José Luis Sáenz de Heredia, aanvankelijk acteur en dramaturg, startte zijn filmcarrière als regisseur met *Patricio Miró a una Estrella*, een film over de avonturen van een dromerig personage dat hoopt op een ontmoeting met een filmster (Seguin, 1994, p. 28). De productie, voor kersvers productiehuis Ballesteros Tona Films, is volgens Torres een getuigenis van de frustratie van een groot aantal stadsemigranten en de onesthetische en geruststellende functie van de cinematografie, evenals de reflectie van het opkomende lokale star system in Spanje (cf. 3.) (Torres, 1986, p. 45). Ook voor Caparrós Lera en de España is deze film niet onbelangrijk. Zij noemen de productie, die een betekenisvol beeld over de arbeidsklassen en kleine bourgeoisie van Madrid biedt, het beste sociale portret van de conservatieve rechtse periode van de Spaanse republiek (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 35). In 1935 produceerde Sáenz de Heredia voor Filmófono en bijgevolg onder het toezien van Buñuel *La Hija de Juan Simón*. Het script van deze folkloristische romantische film werd geschreven door deze laatste, in samenwerking met Nemesio M. Sobrevilla (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 38).

Eduardo García Maroto, montageman voor de C.E.A. studio's, zette in 1933 zijn eerste stappen als regisseur met de productie van de kinderfictiedocumentaire *Cuento Oriental*. De film bleef echter onafgewerkt (Gubern, 1996, p. 53). García Maroto moet voornamelijk herinnerd worden voor zijn parodieën van de klassieke genres. In 1934 produceerde hij zijn kortfilmpjes *Una de Fieras*, een satire op de Afrikaanse avonturenseries, *Una de Miedo*, een satire op het horrorgenre en *Y ahora, Una de Ladrones*, een satire op de gangsterfilm (Torres, 1986, p. 45). *Una de Fieras*, de eerste van de reeks werd geproduceerd met een budget van 14.000 peseta's of 84,85 euro. De film bracht de moeilijkheden van de productie in beeld, evenals de selectie van de acteurs. *Una de Miedo*, geproduceerd voor 16.000 peseta's of 96,97 euro, was de meest uitgebreide en inventieve van de reeks. De film ontsluit de trucjes en special effects van het horrorgenre. *Y Ahora...Una de Ladrones*, de gangsterparodie tenslotte getuigt volgens Gubern van een extreme humor van originele, surrealistische aard (Gubern, 1996, p. 54). Tijdens de burgeroorlog vinden we Maroto terug aan de zijde van de rebellen als monteur van de propagandadocumentaires van CIFESA (cf. 4.4).

De beginjaren '30 kenden tevens het debuut van de eerste vrouwelijke regisseur van langspeelfilms in Spanje; Rosario Pi. Ze stichtte het productiebedrijf

Star Film, was scenarioschrijfster en uiteindelijk in 1935 regisseur van *El Gato Montés*, een film die het zigeunerthema behandelde. In 1937 produceerde ze *Molinos de Viento* (cf. infra) (Torres, 1986, p. 45) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 39).

Belangrijke nieuwkomers in het documentairegenre zijn onder andere het duo Carlos Velo en Fernando G. Mantilla. Carlos Velo was bioloog en zijn eerste contact met de cinematografische productie had dan ook een wetenschappelijk doel. Fernando G. Mantilla was een invloedrijke cine-criticus voor zowel pers als Unión Radio de Madrid en werkte onder andere in het bedrijf Actualidades Sonoras Españolas. Hij bezocht Velo terwijl deze bezig was met de productie van zijn wetenschappelijke documentaire. Aangestoken door de ervaring besloten de twee samen te werken. Verbonden aan de Federación Universitaria Escolar (F.U.E.), de belangrijkste republikeinse studentenvereniging, organiseerden Velo en Mantilla clandestiene cine-sessies in de cineclub van F.U.E. Vicente Casanova, voorman van CIFESA, was één van de frequente bezoekers van deze sessies (Gubern, 1996, p. 49). Didactisch, cultureel en sociaal gezind, trachtten Velo en Mantilla zorg te dragen voor de esthetische en creatieve aanpak van hun filmproducties; die dan ook getuigden van originaliteit en een sterke narratieve kracht (García Fernández, 1992, pp. 60-61) Volgens Velo was de eerste film die hij samen met Mantilla produceerde *Felipe II y el Escorial*. De film zou al voor 1931 gedraaid zijn, maar werd pas door CIFESA gedistribueerd in 1935. De originele commentaar, bestaande uit een harde demystificatie van het werk en de filosofie van de imperialistische monarchie ging verloren en werd aan het begin van de burgeroorlog vervangen door een meer conventionele commentaar. Ook *Castillos de Castilla*, productie uit 1935, werd opnieuw gemonteerd en van geluid voorzien door Arturo Ruiz-Castillo. *Almadrabas*, geproduceerd in 1934, is de enige film van Velo en Mantilla van deze periode die bewaard is gebleven zonder enige manipulatie en markeert volgens Seguin het hoogtepunt van hun kunstwerken. De film, waarvan het script gebaseerd is op een idee van de Belgische dramaturg Maurice Maeterlink, weerspiegelt de visvangst en het industriële proces dat erop volgt. Voor Gubern staat deze film op gelijke hoogte met *Tierra sin Pan* of *Las Hurdes* van Buñuel. Als deze laatste de weg naar de wrede en gruwelijk realistische sociale documentaire opende, initieerde *Almadrabas* de traditie van de sociale arbeidsdocumentaire. Een aparte plaats in hun repertoire verdient eveneens de verfilming van *La Ciudad y el Campo*, productie uit

1934 waarin J. María Beltrán de camera hanteerde en met de fotografie werd geëxperimenteerd (Gubern, 1996, pp. 49-51). Tenslotte zijn nog volgende producties uit 1935 vermeldenswaardig; *Tarraco Augusta*, *Galicia y Compostela*, *Finis Terrae* en *Infinitos* (García Fernández, 1992, pp. 60-61) (Gubern, 1996, p. 50). Zonder de samenwerking van Mantilla draaide Velo voor CIFESA in 1936 *Saudade*, een film die het thema van de zee en de visvangst behandelde en geselecteerd werd voor de Internationale Expositie in Parijs in 1937. Buñuel selecteerde voor het Spaanse paviljoen *Felipe II y el Escorial*, *Castillos de Catilla* en *Almadrabas*, met andere woorden, een antimonarchistisch manifest, een esthetische documentaire en een getuigenis over het rustige arbeidsleven gerelateerd met de zeevaart en visvangst. Mantilla zou tijdens de burgeroorlog als scenarist aan de zijde van de communisten meestrijden en de Cooperativa Obrera Cinematográfica (COC) oprichten (cf. 4.3.2.). Velo participeerde daarentegen, ondanks lid zijnde van de communistische partij, in de productie van *Romancero Marroquí* in de rebellenzone (cf. 4.4.).

Vergeeten we niet dat net zoals in de jaren '10 en '20 ook in de jaren '30 talrijke buitenlandse regisseurs opgenomen werden in de Spaanse productie van geluidsfilms. Men dacht nog steeds dat hun exotische namen op de plakborden en in de publicaties het publiek zouden aantrekken en buitenlandse regisseurs, met of zonder ervaring, kregen in Spanje kansen. Over het algemeen waren hun bijdragen zonder enige relevantie. Uitzonderingen zijn de cameramannen Jacques Monteray, Adolf Schlossy en Maurice Guillermin. Uit Duitsland kwam eveneens enig intellectueel kapitaal met Eugène Schüftan, Fred Mandel, die de fotografie voor *La Verbena de la Paloma* verzorgde en Heinrich Gaertner, drie Duitse cameramannen. Ook vermeldenswaardig in deze context is de Spaans-Amerikaanse coproductie van *La Travesía Molinera* uit 1934, onder regie van de Argentijn Harry D'Abbadie D'Arrast, geproduceerd door C.E.A. (García Fernández, 1992, pp. 52-53). Deze laatste komedie over Andalusië wordt volgens Torres door vele historici als beste film uit de periode bestempeld. Inderdaad, ook Heinink spreekt over de film als het meest gezochte juweel van de republikeinse cinema. De plot werd geschreven door Edgar Neville en was volgens Torres gebaseerd op de folkballade *The Miller from Arcos*, volgens Caparrós Lera en de España op het 19^{de} eeuwse verhaal van Pedro Antonio de Alarcón (Torres, 1986, p. 38). Gedraaid op locatie vond de film zijn inspiratie in de beste Spaanse traditie; hij bevatte invloeden van Goya en sporen van de moderne musical (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 36). De film werd zowel

in Engelse, Franse als Spaanse versie gedraaid en zou de perfecte drager geweest zijn voor de introductie van de Spaanse cinematografie in de eerste klasse buitenlandse markten. Echter, de niet al te sympathieke voorman van United Artists besliste anders. Vastberaden om d'Arrast's carrière te vernietigen, verhinderde hij de verdere distributie. Bovendien lag de mise-en-scène ver boven het waarnemingsvermogen van de modale kijker en kon de film dus naast enkele critici het algemene publiek niet bekoren (Heinink, 2000, p. 100).

3.4. Productie, distributie en exploitatie (1930-1936)

3.4.1. Productie

De productiesector was de sector die de langste periode van verlamming onderging. Onder andere ten gevolge van het absoluut ontbreken van enige bescherming van bovenaf, zag de productiesector zich quasi gewurgd toen de geluidsfilm zijn intrede deed (Cerdán, 2000, p. 90). Van de meer dan zeventig films die voordien jaarlijks gemaakt werden in Spanje, daalde het productienummer tussen 1929 en 1931 tot slechts vijf films. Het Western Electric geluidsmateriaal, dat al snel de markt veroverde na een initiële patentenoorlog was immers enorm duur. Aanvankelijk niet wetende of de geluidsfilm een voorbijgaande trend zou zijn, wilden of konden de Spaanse studio's niet in het dure materiaal investeren (Torres, 1986, p. 31). Bovendien waren een groot deel van de professionelen uit deze sector geëmigreerd naar het buitenland (cf. supra). Na een overgangperiode en een periode van consolidatie zou 1935 een sleuteljaar worden voor de Spaanse productie. Een periode van pracht en praal en belangrijker, van rentabiliteit brak aan. De artistieke interesses leken samen te vloeien met de commerciële en er ontstonden enorm populaire meesterwerken als *Nobleza Batura*, *Morena Clara*, *La Verbena de la Paloma*, *Currito de la Cruz*,... (cf. supra) (García Fernández, 1992, p. 53) (Heinink, 2000, p. 102). De Spaanse productie tussen 1932 en 1936 werd door Heinink als volgt omschreven: '31-'32 geluidsexperimenten, '32-'33 geboorte van de industrie voor geluidsfilms, '33-'34 ontwikkeling, '34-'35 consolidatie, '35-'36 volle glorie (Heinink, 2000, p. 94). Kwantitatief bekeken levert dit volgende tabel op.

2. Spaanse filmproductie tussen 1932 en 1936.

Auteur	1932	1933	1934	1935	1936 (tot juli)
Seguin/Torres	6	17	21	37	28
Gubern	6	14	26	36	10
García Fernández	3	18	19	33	30 (heel juli)
Navarrete Galiano	6	17	20		

Bron: Torres, 1986, p. 33, Gubern, 1996, p. 36, Seguin, 1994, p. 22, García Fernández, 2002, p. 123, Navarrete Galiano, 2002, p. 36.

De verschillen tussen de drie auteurs kunnen twee oorzaken hebben. Ten eerste is het mogelijk dat hun cijfers verschillen omwille van de definitie van film die ze gebruiken. Ten tweede kan het zijn dat tegen de tijd dat latere publicaties verschenen, het bestaan van meer films aan het licht gekomen is. Deze laatste verklaring geldt dan enkel voor het verschil in productieaantal in het jaar 1933 tussen Gubern enerzijds en García Fernández en Navarrete Galiano anderzijds en het verschil in productieaantal in 1934 tussen Seguin/Torres en Gubern. We merken hoe dan ook een duidelijke stijging van het aantal filmproducties op, met een hoogtepunt in 1935. In dit jaar voorzagen zo'n 3.000 cinemazalen, 11 productiestudio's, 18 filmlaboratoria en meer dan 20 functionerende productiebedrijven de bevolking van zo'n 24 miljoen Spanjaarden van cinematografisch entertainment, zo bleek uit de cijfers van de Consejo de Cinematografía (cf. infra) (Caparrós Lera & de España, 1987, pp. 31-32). Na de jaren van consolidatie van de geluidsfilm en de aanpassingen in de productie-, distributie- en exploitatiesector, intensifieerde de productie zich inderdaad zowel in kwantiteit als in kwaliteit. Veel Spaanse filmmakers keerden terug uit het buitenland en een aantal distributiebedrijven gingen ook actief meewerken in de productiesector (Stone, 2002, p. 27). Terwijl het productieaantal van Spanje tussen 1929 en 1933 inferieur was aan dat van andere landen, kon het zich vanaf 1934 op gelijke hoogte plaatsen. Deze situatie werd bruusk een halt toegeroepen toen de burgeroorlog in 1936 uitbrak (García Fernández, 2002, p. 131). Houden we echter in gedachte dat de algemene economische en ideologische context van de ontwikkeling naar de geluidsfilm de impact van cinema in Spanje limiteerde. Alle productie was beperkt tot twee steden; Barcelona en Madrid en de culturele modellen van de cinema bleven dezelfde als in de stille periode; folkloristische films, afkomstig uit conservatieve culturele modellen en producties van escapistische aard (D'Lugo, 1997, p. 7).

Kijken we eerst naar de productiehuizen die instonden voor deze productie en vervolgens naar de algemene kenmerken van hun werken.

3.4.1.1. De productiehuizen in Barcelona, Madrid en Valencia

De productiehuizen die de overgang naar de geluidsfilm mogelijk maakten komen in deze paragraaf als eerste aan bod. Daarna bestuderen we de belangrijkste studio's van de vier laatste jaren voorafgaande aan de burgeroorlog.

Opdat de productiesector zijn productieniveau van voordien zou kunnen hernemen in het geluidstijdperk was er nood aan geluidsstudio's. De studio's, die in de jaren '20 furore maakten, bleken zich echter niet te kunnen aanpassen aan de nieuwe eisen en verdwenen grotendeels. De geluidsstudio's droegen allen een nieuwe stempel en kan men onderverdelen in twee groepen; zij die met geluid opnamen en zij die achteraf de filmbanden van geluid voorzagen door middel van nasynchronisatie, hoewel zeker in de beginfase de studio's beide werkwijzen hanteerden. De eerste vaste geluidsstudio waarvan kennis is, is Trilla-La Riva (TRECE) die reeds in september 1931 pogingen ondernam met zijn geluidssysteem Rivatón (cf. infra). Het tweede productiebedrijf dat in werking trad en dat van enorm belang was voor de consolidatie van de geluidsfilm in Spanje was Estudios Orphea (Cerdán, 2000, pp. 90-91). In Barcelona richtten Francisco Elías en Camille Lemoine tussen januari en juli 1932, met de steun van de Catalaanse autonome regering, de volgens Seguin en García Fernández eerste, volgens Cerdán dus tweede, geluidsstudio in Spanje op. D'Lugo, Seguin en Navarrete Galiano voegen de naam van technisch ingenieur José María Guillén García toe. Hij zou de officiële vertegenwoordiger van de studio's worden. Met Orphea studio's kon Barcelona een deel van zijn grootheid terugwinnen, aangezien men er tussen 1932 en 1936 een 57-tal films produceerde, terwijl het aantal in Madrid een 48-tal bedroeg. García Fernández spreekt over een 40-tal tussen 1932 en 1936 (cf. infra) (Seguin, 1994, p. 25). We merken op dat Orphea als bedrijf reeds bestond in Parijs, waar het in 1930 voor de productie van *Cinópolis* opgericht was (cf. supra) (Navarrete Galiano, 2002, p. 33). Estudios Orphea, volledig uitgerust met Franse technologieën, zou aanvankelijk een tijdelijke studio zijn voor de productie van *Pax*, een film geregisseerd door stichter Elías (Torres, 1986, p. 33). De Barcelonese overheid

besliste het Palacio de la Química de la Exposición Universal 1929 in Montjuich voor een periode van één maand, verlengbaar tot zes maanden, aan de onderneming te verhuren. Maar de infrastructuur, opgebouwd in het Palacio de la Química, converteerde zich tijdens de zomer van 1932 van een tijdelijke in een stabiele studio en *Pax* markeerde het begin van de ontwikkeling van een betrouwbare technologische infrastructuur voor de productie van geluidsfilms in Spanje (D'Lugo, 1997, p. 6) (Cerdán, 2000, p. 91). Na *Pax* werden in de studio's de geluidsdelen van *Carceleras* gedraaid, productie van José Buchs uit 1932 en eerste langspeelfilm met standaardgeluid integraal gerealiseerd in Spanje door een Spaans productiebedrijf. (Heinink, J.B., 2000, p.95). Verder produceerde de studio nog *El Sabor de la Gloria* van Fernando Roldán en *Mercedes* van José María Castellví (García Fernández, 1992, p. 51) (Torres, 1986, p. 33). Bij zijn terugkeer uit Hollywood produceerde Benito Perojo voor Orphea zijn eerste Spaanse geluidsfilm; *El Hombre que se Reía del Amor*, en zette zo de beslissende stap in het behoud van de studio op Spaanse grond (Heinink, 2000, p. 95). Derde decisieve gebeurtenis in de overstap naar de geluidsfilm op productievlak was de oprichting van Cinearte in Madrid door Luis Linnartz. In deze studio, voordien Linnartz en Iberofilm genaamd, werden in 1933 de eerste Madrileense langspeelfilms voorzien van geluid geproduceerd; *Sol en la Nieve* en *Madrid se Divorcía*. Evenwel, tot aan het ontstaan van C.E.A. trok de meerderheid van de producenten naar Barcelona (Heinink, 2000, pp. 95,98).

Naast Estudios Orphea doken aan het begin van de jaren '30 nog twee belangrijke geluidsstudio's op: C.E.A. en E.C.E.S.A. Samen met nog een veertiental andere productiehuisen, waarvan nog enkele vermeld worden, produceerden deze drie 'majors' Spaanse geluidsfilms in Spanje, waarvan de meerderheid een escapistische functie hadden en dus weinig van de toenmalige realiteit weergaven. Twee productiehuisen, het Valenciaanse CIFESA en Madrileense Filmófono, doorbraken dit patroon en produceerden films van een te onderscheiden culturele kwaliteit met populaire aanhang. Bekijken we achtereenvolgens de productiehuisen in Barcelona, Madrid en Valencia.

In Barcelona bleven natuurlijk bovenvermelde Estudios Orphea een belangrijke rol spelen. Het bedrijf onderging een aantal hervormingen en uitbreidingen en wist op die manier niet enkel zijn verdere bestaan te verzekeren, maar ook zijn leiderspositie in Catalonië te consolideren (Heinink, 2000, p. 98). Bijna alle geluidsbanden die in

1932 en 1933 voor de Spaanse films werden geproduceerd in Spanje, werden in deze studio's opgenomen (Navarrete Galiano, 2002, p. 33). In 1933 zette het bedrijf de stap naar de distributiesector met de oprichting van Orpheo Films, wiens drie representatieve gedistribueerde films *Boliche*, *Susana Tiene un Secreto* en *Café de la Marina* waren. Het ontwikkelde eveneens een eigen geluidsregistratiesysteem (cf infra) (Torres, 1986, p. 33). Doel was een volledige verticale concentratie te realiseren en het cinematografische proces te controleren vanaf de lege filmband tot de projectie in de cinemazalen. Het bedrijf kende een serieuze tegenslag in 1936 toen een brand de gebouwen trof en werd tenslotte volledig vernield in 1962, eveneens ten gevolge van een brand (Navarrete Galiano, 2002, p. 34).

Ook Trilla-La Riva wist zijn verdere bestaan te verzekeren en draaide in mei 1935 zijn eerste langspeelfilm, na een periode van kortfilmproductie.

Daarnaast doken in 1933 nog drie andere studio's op, die zich aanvankelijk enkel bezig hielden met nasynchronisatieactiviteiten. Het gaat om Estudio Sonoro Abadal, Estudios Sonoros Ruta en Metro Goldwyn Mayer. Midden 1934 opende producent en distributeur Henri Huet de studio Enrique Huet. De activiteiten van deze studio zouden intenser worden tijdens het eerste semester van 1936, wanneer de Orpheo studio's door een brand getroffen werden. Een jaar later dook Acoustic, S.A. op en in 1936 werd Voz de España actief. Op gebied van ondertiteling was het Barcelonese Cinematiraje Riera sinds 1932 de belangrijkste speler (García Fernández, 2002, pp. 36, 123).

In Madrid werden in oktober 1933 de Estudios Cinematografía Española Americana of kortweg Estudios C.E.A. en Estudios Cinema Español S.A. of kortweg E.C.E.S.A. opgericht. Beide speelden, naast Estudios Orpheo in Barcelona, een cruciale rol in de stimulatie van de productie en het opliften van de sector naar meer stabiele bedrijfsstructuren. Het startkapitaal van C.E.A. bedroeg vier miljoen peseta's of 24.242,42 euro en werd verzameld dankzij de onderlinge overeenkomst tussen een groep auteurs en componisten, waaronder Jacinto Benavente en Eduardo Marquino, om de filmadaptatierechten van hun producties af te staan in ruil voor deelname in de uiteindelijke winsten (Stone, 2002, p. 28). Aan het hoofd van de efficiënte professionele werkgroep stonden Enrique Domínguez Rodiño als gedelegeerd raadsman, Eusebio Fernández Ardavín als productiedirecteur en Miguel Pereyra als technisch directeur. Zij leidden het ambitieuze project van C.E.A. in de

richting van onbetwistbare successen (Heinink, 2000, p. 98). De technische installaties werden ingewijd door Fernández Ardavín's musical-kortfilmje *Saete*. Later volgden geluidsfilms als *El Agua en el Suelo*, gedistribueerd door CIFESA, *La Traviesa Molinera*, *La Bien Pagada* en *Crisis Mundial*, alle vier uit 1934 (García Fernández, 1992, p. 52).

Estudios Cinema Español S.A. of kortweg E.C.E.S.A. werd opgericht met een startkapitaal van vijf miljoen peseta's of 30.303,03 euro en was gesitueerd in Arajuez, ten zuiden van Madrid. Deze studio zou later zijn naam veranderen in Estudios Aranjuez en initieerde zijn productie met Rey's *El Novio de Mamá* in 1933 (Sánchez Vidal, 1991, z.p.). Later volgden geluidsfilms als *Invasión* in 1933 en *El Negro que Tenía el Alma Blanca* in 1934 (Torres, 1986, p. 33) (García Fernández, 1992, p. 52). Nog even toevoegen dat García Fernández duidelijk twijfelt over de oprichtingsdata van bovenstaande studio's. In zijn *El Cine español entre 1896 y 1939* stelt hij op pagina 52 dat zowel C.E.A. als E.C.E.S.A. opgericht zijn in 1933, terwijl op pagina 122 hij al van mening is veranderd en de geboortedatum van beide studio's respectievelijk op 17 maart en 28 mei 1932 vastlegt. Bovendien startte E.C.E.S.A. volgens hem pas actief met productie in 1934. Hoe films als *El Novio de Mamá* en *Invasión* dan tot stand gekomen kunnen zijn blijft een raadsel (García Fernández, 2002, pp. 52, 122). Echter, in deze laatste bewering wordt hij wel bijgestaan door Cerdán en Heinink, want zij stellen dat zowel C.E.A. als E.C.E.S.A. opgericht in 1933 pas met productie begonnen in 1934 (Cerdán, 2000, p. 91). Heinink ziet de productie van E.C.E.S.A. bovendien slechts zeer beperkt in. In tegenstelling tot C.E.A. zou deze studio slechts enkele maanden overleven ten gevolge van financiële problemen en in totaal slechts een viertal films produceren (Heinink, 2000, p. 98).

Ballesteros Tona Films, opgericht in 1934 door Serafín Ballesteros gaf volgens *The Spanish Cinema* samen met E.C.E.S.A. en de C.E.A studio's de cinematografie een belangrijke impuls. De studio beschikte over een complete infrastructuur voor opname, montage, sonorisatie, trucage en ontwikkelingslaboratoria voor de totstandbrenging van gelijk welk type film (*The Spanish Cinema*, 1950, p. 31). Voor dit productiehuis regisseerde José Luis Sáenz de Heredia zijn eerste langspeelfilm; *Patricio Miró a una Estrella*.

Het nieuwe productiehuis Star Film zou echter, volgens Gubern, het meest interessante zijn, hoewel het niet over eigen studio's beschikte. Het huis werd

opgericht door Rosario Pí, die de bedrijfsleiding in handen had, en Pedro Ladrón de Guevara. Financiële steun kwam onder andere uit Mexicaanse hoek, van de rentenier Emilio Gutiérrez Burgas. Star Film debuteerde in 1931 met *Yo Quiero Que me Lleven a Hollywood* van Edgar Neville en droeg in 1932 bij tot de productie van *El Hombre que se Reía del Amor* van Benito Perojo. Verder stond het huis onder andere in voor de productie van *Doce Hombres y Una Mujer* van Fernando Delgado en *El Gato Montés* van stichtster Rosario Pí (Gubern, 1991, p. 22). Naast bovenstaande huizen vermelden we nog Chamartín de Industrias Cinematográficas, Roptence en Lepanto als nieuwe opnamestudio's, allen ontstaan in 1935 en Exclusivas Diana (García Fernández, 2002, p. 122). Volgens Heinink zou Roptence zich later ontwikkelen tot de meest directe concurrent van C.E.A. in de grotere producties. Hoewel bovenvernoemde studio's trachtten om eveneens andere taken naast de productie op zich te nemen, ontstonden in deze periode ook meer gespecialiseerde bedrijven. In Madrid kunnen we Fono España als belangrijkste reproductiebedrijf naar voor schuiven.

Filmófono, opgericht door Ricardo María de Urgoiti in Madrid, was een bedrijf met progressieve ingesteldheid en beperkte middelen maar met een cinematografische roeping (García Fernández, 1992, p. 54). De Urgoiti-familie bezat naast nieuwsbladen zoals *El Sol* en *La Voz* ook een publicatiebedrijf; Editorial Espasa-Calpe en Unión Radio in Madrid (cf. supra). Logischerwijze trok ook de geluidsfilm de aandacht van ingenieur Ricardo M. Urgoiti en hij vond een fonografisch geluidssysteem uit. Hij richtte de cineclub Proa-Filmófono op en liet de directie over aan zijn vriend Luis Buñuel om daar moeilijk geachte films van Pabst, René Clair, Renoir en Dreyer te vertonen, films die Urgoiti via zijn distributiebedrijf importeerde (Torres, 1986, p. 43). Urgoiti vervolledigde de cinematografische industriële cirkel door de stap naar productie te zetten en een aantal commerciële films te produceren die in zijn cinema's zouden vertoond worden. Op die manier ondernam het bedrijf met andere woorden zowel activiteiten in de import, distributie-, exploitatie- als productiesector. Filmófono stond in ideologische opzicht tegenover CIFESA en vertegenwoordigde de liberale, linkse en seculiere sectoren van de republikeinse cinema. Aan het hoofd van het productiebedrijf stond uitvoerend producent Luis Buñuel, die in het bedrijf zelf een persoonlijk kapitaal van 150.000 peseta's of 909,10 euro had geïnvesteerd. Hij verzamelde rond zich een vast team van medewerkers die volgens Hollywoodtraditie onder andere volgende

kaskrakers produceerden; *Don Quitín el Amargao*, waarin gefocust werd op het dagelijkse leven van een Madrileen zonder enige ambitie, *La Hija de Juan Simón* uit 1935 en *Quién me Quiere a Mí?* en *¡Centinela Alerta!*, beide uit 1936 (García Fernández, 1992, p. 54). Buñuel kwam altijd in mindere of meerdere mate tussen in de directie van de films. Zijn tussenkomst werd gerechtvaardigd door de geringe ervaring van de geselecteerde jonge regisseurs. In tegenstelling tot CIFESA dat vooral met gerenommeerde regisseurs werkte, werkte Buñuel met nieuwkomers als Luis Marquina, Jean Gremillon en José Luis Sáenz de Heredia. Algemeen werden de films van Filmófono gekenmerkt door een enorme variëteit aan genres waarin als constante steeds de traditionele, sentimentele sensatie in terug te vinden was (Torres, 1986, p. 43). Filmófono stopte zijn activiteiten bij het begin van de burgeroorlog en produceerde in de periode 1935-1936 in totaal slechts vier films (Seguin, 1994, p. 28). Maar, het bedrijf wordt vandaag herinnerd als een eervolle poging om in de Spaanse republiek films te produceren die de mogelijkheid bezaten een soort van harmonie met het gewone publiek tot stand te brengen. De liberale en progressieve neigingen van de meerderheid van de filmproducenten werd duidelijk toen deze na het verlies van de republikeinse krachten naar het buitenland vluchtten (García Fernández, 1992, p. 54).

In Valencia ontstond in 1932 CIFESA of Compañía Industrial del Film Española, opgericht door Vicente Casanova met een startkapitaal van drie miljoen peseta's of 18.182 euro en, in tegenstelling tot Filmófono, van conservatieve aard. Aanvankelijk opgericht als distributiebedrijf importeerde en distribueerde CIFESA voornamelijk Noord-Amerikaanse films, meer bepaald de producties van Columbia Pictures. Na de distributie in 1934 van *El Agua en el Suelo* en het immense commerciële succes van deze Spaanse film stelde Florián Rey voor om de bedrijfsactiviteiten uit te breiden naar het productieveld. Sánchez Vidal stelt echter dat *El Novio de Mamá*, eerste productie van E.C.E.S.A. en gedistribueerd door CIFESA, de productie was die Rey in contact bracht met Vicente Casanova en hem aanmoedigde om de stap naar het productieveld te maken (Sánchez Vidal, 1991, z.p.). CIFESA produceerde dan ook in de jaren '30 met klinkende namen als Rey, Perojo, Argentina, Ligeró en de Orduña enkele kaskrakers in zijn studio's in Madrid en Barcelona (Torres, 1986, p. 42). Als productiebedrijf werden de producties sterk beïnvloed door het sterke Spaanse, fervent katholieke en overtuigd antimarxistische karakter van zijn stichters.

De producties waren over het algemeen conservatief maar populair en CIFESA werd een label van kwaliteit en professionaliteit tot dan toe zelden bereikt (Seguin, 1994, p. 26). Naast de meer kosmopolische werken van Perojo, bood CIFESA vooral aandacht aan de commercieel verzekerde successen van Florián Rey en Imperio Argentina, die een meer conservatief oogmerk en escapistisch karakter bevatten (Stone, 2002, p. 31). *La Hermana San Sulpicio*, de eerste productie van CIFESA van Rey en *Rumbo a Cairo* van Perojo kwamen tot stand in 1934 (Torres, 1986, p. 42). Verder te vermelden zijn *La Verbena de la Paloma* van Perojo, *Nobleza Baturra* uit 1935 en *Morena Clara* uit 1936, beide van Florián Rey. De weg naar succes was voor CIFESA dus geplaveid met de verfilming van dezelfde klassieke genres als in het tijdperk van de stille film. Voor CIFESA hielden ook het duo Carlos Velo en Mantilla en Heinrich Gaertner zich bezig met de productie van documentaires. CIFESA produceerde hun documentaires omwille van de intellectuele bewondering van voorman Casanova voor het werk van Velo en Mantilla (cf. supra) en omdat deze aanvulling bij de commerciële langspeelfilms meer dan welkom was (Gubern, 1996, p. 50). Het bedrijf poogde de industriële methodes van belangrijke productiehuisen als het Duitse UFA te imiteren en wist een stabiele industriële infrastructuur uit te bouwen (García Fernández, 1992, p. 55) Verder creëerde en lanceerde het een aantal sterren; van Imperio Argentina tot Amparito Rivelles en Ana Mariscal in de jaren '30 (Santos Fontenla, 1966, p. 32). CIFESA constitueerde het industriële recht van de Spaanse cinema en werd zijn meest actieve bedrijf (Torres, 1986, p. 42). Tussen 1934 en juli 1936 produceerde het maar liefst 24 kortfilmpjes, fictie afwisselend met documentaires en vestigde zich als leider in de filmproductie van de Spaanse republiek. (Gubern, 1996, p. 41). Tijdens de burgeroorlog zou vooral de Sevillaanse afdeling van CIFESA in de rebellenzone zich op cinematografisch vlak in de kijker werken (cf. 4.3).

Nog veel meer namen kunnen vermeld worden als men weet dat in de loop van de jaren '30 102 productiehuisen actief waren, waarvan er een 20-tal enkel kortfilmpjes produceerden. Echter, enkel 12 bedrijven produceerden meer dan vier films, 27 realiseerden twee of drie producties en de resterende slechts één (García Fernández, 1992, p. 54).

Bekijken we in onderstaande tabel hoe de filmproductie verdeeld was over de bovenvermelde productiehuizen.

11. Productie van langspeelfilms van de belangrijkste productiehuizen uit de jaren '30.

Productiehuizen	Regio	1931	1932	1933	1934	1935	1936	Totaal volgens García Fernández	Totaal volgens Heinink
Orphea Film	Barcelona		2	13	7	11	7	40	6
C.E.A.	Madrid				6	7	2	15	3
CIFESA	Valencia				1	8	4	13	11
Roptence	Madrid					3	6	9	
Ballesteros Tonafilm	Madrid				2	3	4	9	
Exclusivas Diana	Madrid	1	1	1	1	2	1	7	7
Lepanto	Madrid				1	1	5	7	
E.C.E.S.A.	Madrid				3	1	2	6	
Star Films	Madrid		1	2	1	1		5	5
Selecciones Capitolio	?				1	1	3	5	5
Filmófono	Madrid					2	2	4	4

Bron: García Fernández, 2002, pp. 121-126, Heinink, 2000, p. 97; eigen verwerking.

Eerst en vooral merken we het grote verschil op dat beide auteurs weergeven in het productiegehalte van Orphea. Terwijl Heinink over een productie van slechts zes films spreekt, beweert García Fernández dat de studio's een 40-tal films produceerden tijdens de beginjaren '30. Echter, heel duidelijk is deze laatste niet aangezien hij het productieniveau van Orphea Films enkele pagina's verder terugschroeft tot slechts acht producties. Uit bovenstaande tabel blijkt bovendien duidelijk dat de penetratie aan studio's in Madrid groter was dan deze in Barcelona, wat García Fernández ook letterlijk neerpent. Echter, even later geeft hij dan weer aan dat het aantal productiehuizen in de loop van de jaren '30 in Barcelona 34 bedraagt, terwijl Madrid over 32 productiehuizen zou beschikken. De enige manier om dit gegeven in consistentie te brengen met bovenstaande tabel is te veronderstellen dat veel kortstondige, meer efemere productiehuizen hun vestiging

hadden in de Catalaanse hoofdstad. Hoe dan ook, Barcelona zou in de jaren '30 een grotere productie realiseren dan Madrid. Hierboven sprak Seguin al van een verhouding van 57 films in Barcelona ten opzichte van 48 in Madrid tussen 1932 en 1936. García Fernández geeft over deze verhouding geen concrete gegevens weer.

3.4.1.2. Algemene kenmerken van de Spaanse films tussen 1820 en 1930

De filmproductie tussen 1932 en 1936 kopieerde volgens Torres, D'Lugo, Gubern, Caparrós Lera en de España bijna volledig de culturele modellen van het stille tijdperk onder de dictatuur van Primo de Rivera. Nog steeds werden literatuur en theater als aanvaarde vormen van cultuur gezien, terwijl cinema als de traditioneel lagere vorm van cultuur en publieksentertainment werd beschouwd. De structuur van de Spaanse culturele markt betekende dat naast enerzijds de productie die de kosmopolitische genres imiteerde, trouw bleef aan de sociaal aanvaarde narratieve verhaallijnen uit romans en theater en deze volgens Hollywood-technieken trachtte te verfilmen, er anderzijds een hardnekkige lokale cinema bleef bestaan, gedomineerd door een plattelandsethiek, religieus conservatisme en esthetische autocratie (Torres, 1986, p. 34). Ook Stone deelt de productie in twee grote genres in, maar beschrijft de situatie met een net iets negatievere bijklank. Hij stelt dat bij de overgang naar de geluidsfilm, de Spaanse filmproducenten er niet in slaagden om de mogelijkheden van de nieuwe technologie te benutten, zich richtten tot de bestaande stille films, niet zelden zarzuela's, en deze van muziek voorzagen. Resultaat was een retro, simplistisch en inferieure nationale cinema. Toen de zarzuela's niet meer aansloegen, legden Spaanse filmproducenten zich toe op de productie van Amerikaanse films in het Spaans. Zo ontstonden Spaanse versies van Chaplin en Keaton, die echter vaak niet meer waren dan afkooksels van het origineel. De parallel tussen wat Torres de lokale cinema noemt en de retro, simplistische en ondergeschikte nationale cinema van Stone is duidelijk, evenals de parallel tussen de kosmopolitische cinema en de productie van Amerikaanse films in het Spaans (Stone, 2002, p. 26). Ik opteer hier toch voor Torres' begrippen, die van iets meer neutraliteit getuigen. De kosmopolitische cinema trachtte de grote Amerikaanse modellen van filmproductie te imiteren. Dit leidde bijna altijd tot povere resultaten, maar leverde af en toe toch een prachtresultaat op. Zo is

vermeldenswaardig in deze context *Una Mujer en Peligro*, een mysteriekomedie uit 1935 van José Santugini die alle elementen van het genre in zich opnam; een mysterieus bevend huis, een nachtelijke storm, de expressionistische effecten en zo verder. De grootste vertegenwoordiger van deze tak van filmproductie was Benito Perojo (cf. supra) en volgens Heinink ook de enige toenmalige Spaanse producent die wist te ontsnappen aan de alomtegenwoordige typische, folkloristische, regionale filmelementen van de lokale cinema in populaire culturele stijl, waaruit het merendeel van de productie bestond (Torres, 1986, pp. 34-42). Algemeen bekeken werden dus de literaire en visuele conventies van de stille cinema gewoon overgedragen naar de geluidsfilm. De kostumbristische film, de folklore, de sociale satire, het drama, racismethema's, intriges, romanticisme en humor, allen in een Spaanse context geplaatst, waren de genres en thema's die het Spaanse publiek van de jaren '30 konden behagen. Het gebrek aan originaliteit in de thema's en de conservatieve geest weergegeven in de vele films was niet zozeer het gevolg van ideologische redenen, wel van opportunisme en commerciële exploitatiedoelinden. De films volgden met andere woorden de gevestigde genres en behielden de Spaanse touch erin (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 32). Drie geprivilegieerde genres kan men volgens Torres in die lokale cinema onderscheiden; de *españolada*, de *zarzuela* en de klerikale cinema. Deze drie genres waren reeds in de stille Spaanse cinema terug te vinden en werden nu in hun kenmerken versterkt met geluidsbanden. Zo werden folk songs geïntegreerd in de *españolada*'s, waarvan de meeste hun setting kregen in Andalusië, de meest zuidelijke provincie van Spanje. Voorbeelden zijn onder andere Rey's *Nobleza Baturra* en *Morena Clara*. Gerelateerd aan de *españolada* spreekt Torres ook over de *comedia cortijera* of de boerenkomedie; een genre waarin de hoofdactiviteit zich afspeelde in de Andalusische plattelandstreek. De *zarzuela*'s bleken in het geluidstijdperk uiterst geschikt voor adaptaties en werden commercieel gebruikt als concurrent van de theater*zarzuela*. De klerikale cinema tenslotte werd gebruikt als ideologisch instrument van de rechtse krachten en de katholieke Kerk in hun strijd tegen de seculaire krachten (lees linkse krachten (cf. supra)) in de samenleving. Vooral in de periode '34-'35 bleken de problemen van zusters, priesters of monniken een sterke aantrekking uit te oefenen op het publiek. In dit genre zijn onder andere *La Hermana San Sulpicio* van Rey, *La Dolorosa* van Grémillon, *El Cura de Aldea* van Camacho en *El Niño de las Monjas* van Buchs onder te brengen (Torres, 1986, pp.

34-42) (Seguin, 1994, p. 26). Hoewel in deze Spaanse langspeelfilms quasi nooit expliciet de sociale en politieke omstandigheden en problemen van de republikeinse periode werden weergegeven (uitzonderingen cf. infra), bieden de films impliciet toch een breed portret aan van het land, zowel op individueel (sociale types en idiosyncrasie) als sociaal (regio's en nationaliteiten) niveau, in landelijke en stedelijke settings tijdens de Grote Depressie. Bovendien mogen we niet vergeten dat de filmproducenten van de jaren '30 getuigden van een grondige kennis van de cinematografische syntaxis en precies wisten hoe ze de filmtaal moesten gebruiken. Hun technologische expertise zorgde ervoor dat de mogelijkheid om in natuurlijke omgevingen te filmen groter werd en zodoende konden ze aan hun films een grotere mate van realisme en soliditeit geven (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 32) (Caparrós Lera, 1999, p. 54). Enkele esthetische en technologische innovaties zagen in de beginjaren '30 het licht in de Spaanse cinematografie. Naast de verdere ontwikkeling van het travelling shot en het expressieve gebruik van kleur, ontwikkelde met regisseurs als Rey, Perojo en D'Abbadie D'Arrast ook de moderne musical zich, waarin de muzikale scènes niet langer de dramatische actie onderbreken, maar deel vormen van de verhaallijn (Caparrós Lera, 1999, p. 54).

Een belangrijk deel van de productie in de beginjaren '30 was documentairecinema, die de kortfilm, een tot dan toe onbekend gegeven in Spanje, zou vestigen. Hoewel de kortfilm niet tot het onderwerp van deze thesis behoort, maak ik er hier toch vermelding van omwille van verschillende redenen. Ten eerste is het onderscheid niet altijd even duidelijk; een aantal belangrijke producties worden door bepaalde auteurs bij de kortfilm gerekend, terwijl andere het gewoon over een filmproductie hebben. Ten tweede lieten de kortfilms, naast dienst te doen als complement in de cinemaprogramma's, de regisseurs toe om vernieuwende voorstellen uit te werken, persoonlijke ideeën vorm te geven of simpelweg naambekendheid te verkrijgen. Bijna alle belangrijke regisseursnamen van langspeelfilms hebben bijgevolg eveneens activiteiten ondernomen in dit genre, dat op vele manieren dus de langspeelfilm beïnvloedde. Tenslotte waren de Spaanse nieuwsberichten, actualiteiten en reportages één van de eerste domeinen die het sterkst de sonorisering ondergingen (García Fernández, 1992, p. 59) (Heinink, 2000, p. 101). Terwijl Spanje vroeger afhankelijk was van buitenlandse nieuwsberichten van Movitone, Metrotone, Pathé News, UFA, British Gaumont en Luce, ontstond vanaf 1931 *el Noticario español* en het bedrijf Información Cinematográfica

Española. In 1932 ontstond Actualidades Sonoras Españolas in Madrid, het bedrijf dat volgens Gubern over de eerste geluidscamera in Spanje, Eclair, beschikte. Ik stel me daar dan wel vragen bij, gegeven het werk van namen als José Salvador Roperó en Francisco Elías zoals in punt 3.2. te lezen valt. De documentairecinema kunnen we indelen volgens thema. We onderscheiden kortfilmpjes met een sociale en politieke oriëntatie. Deze besteedden onder meer aandacht aan de agrarische polemieken en de revoluties in Asturië en Catalonië, provincies respectievelijk in het Noorden en Noordoosten van Spanje. Daarnaast kwam ook het thema van het Afrikaanse koloniale beleid aan bod. De meest emblematische en beroemdste documentaire in dit genre is zonder twijfel *Tierra sin Pan* of *Las Hurdes* van Luís Buñuel (cf. supra) (Gubern, 1996, pp. 35-41). Een tweede soort documentaires is deze met een toeristisch-cultureel karakter. De meest karakteristieke in deze soort zijn van de hand van de Oostenrijkse regisseur en cameraman Heinrich Gaertner, voornamelijk werkzaam voor CIFESA. Hij introduceerde in werken als *El Costa Brava*, *Granada* en *Guadalquivir, Vena Lírica del Cante Hondo*, allen uit 1935, verschillende belangrijke ontwikkelingen in de techniek van de fotografie en belichting en integreerde een pictoriële smaak in de langspeelfilms van CIFESA, onder andere in *Nobleza Baturra*. Het genre beïnvloedde eveneens enkele critici en cinemaschrijvers (Gubern, 1996, p. 43). Ten derde onderscheidt Gubern de esthetische documentaire, die getuigde van een artistieke voorkeur en culturele pretenties. Meer bepaald ging het om een pictoriële vormvoorkeur en een uitgesproken smaak voor de hoge cultuurvormen of inhouden gerelateerd aan literatuur en schilderkunst. Deze culturele oriëntatie was reeds in enkele Duitse kortfilmpjes, de ‘kultur films’, tot uiting gekomen en zijn invloed liet zich in verschillende landen, waaronder Spanje, voelen. Namen als Ramón Biadiu, Antonio Román (*Canto de Emigración* en *Ciudad Encantada*) en Arturo Ruiz-Castillo blonken uit in dit genre (Gubern, 1996, pp. 45-48). Verder vormden de kortfilmpjes van Carlos Velo, volgens Seguin de grootste documentarist uit de periode, en Fernando G. Mantilla een genre apart (cf. supra) en ook de promotiedocumentaires kunnen we volgens Gubern onderscheiden (Gubern, 1996, p. 36). Deze laatste categorie had als doel promotie te voeren voor bepaalde personen of instituten verbonden aan de spektakelwereld. Een eerste vermeldenswaardige in deze context is *Saete*, het musickortfilmpje van Eusebio Fernández Ardavín, waarmee hij de technische installaties van de nieuwe productiestudio C.E.A. in Madrid inwijdde.

Het kortfilmje werd gebruikt als presentatiekaartje van de studio voor de cinematografische wereld. Van een ander kaliber zijn promotiefilmjes als *Del Prado a la Arena* en *Partido Homenaje a Zamora* en *Ricardo Zamora*. Het eerste filmje, met fotografie van Enrique Blanco en geregisseerd en geïnterpreteerd door de stierenvechter Juan Belmonte uit 1933 bracht een ode aan de geboorte, het leven en de dood van de vechtstier. De twee volgende films, respectievelijk uit 1934 en 1936 plaatsten voetbalster Ricardo Zamora dan weer in het middelpunt van de belangstelling (Gubern, 1996, p. 52). Tenslotte werden ook fictieverhalen verteld in documentairevorm. Deze voornamelijk komedies en musicals, naast de traditionele series verteld door populaire komieken uit de stille cinema, vertoonden over het algemeen een hoge kwaliteit (García Fernández, 1992, p. 59). CIFESA adopteerde deze commerciële strategie sinds 1934 en voor het huis produceerde zijn regisseurs een aantal musicals. Florían Rey opende in 1934 met *Romanza Rusa* en *Soy un Señorito*. Perojo zou in 1935 de musical *Corre, Mulilla* gedraaid hebben, hoewel de acteur Ricardo Núñez Gubern in 1996 zou toevertrouwd hebben dat de musical eigenlijk van zijn hand is. Ook Fernando Delgado begaf zich op het terrein van de muzikale kortfilm met *Ir por Lana*, een productie eveneens uit 1935. De meest succesvolle fictiekortfilmjes van CIFESA waren echter niet de musicals, maar wel drie parodieën op de populaire genres van de Hollywoodcinema, geproduceerd door Eduardo García Maroto (cf. supra) (Gubern, 1996, p. 53).

De cinema tijdens de Tweede Republiek werd niet gekenmerkt door ideologische producties. Het ontbrak de republikeinse administratie immers aan economische middelen. Het kapitaal werd gemonopoliseerd door Rechts. Men zocht bijgevolg, zoals hierboven reeds vermeld, een commerciële, populaire cinema op en rendabiliteit aan de exploitatieloketten. Het zou tot aan de burgeroorlog duren vooraleer een werkelijke republikeinse cinema zou ontstaan (García Fernández, 1992, p. 55). Natuurlijk zijn er ook op deze regel uitzonderingen geweest en kan men enige sociale kritiek terugvinden in de Spaanse cinema, hoewel de hoeveelheid veel beperkter is dan in andere media zoals theater en literatuur. Een eerste voorbeeld van een film met puur sociaal thema is *Fermín Galán*, een productie uit 1932, geregisseerd door Fernando Roldán, waarin de militaire gebeurtenissen van Jaca worden weergegeven en het ontstaan van de republiek wordt verheerlijkt (D'Lugo, 1997, p. 7). De film is volgens García Fernández, Caparrós Lerra en de España de eerste openlijke politieke Spaanse film. Zowel biografisch als lyrisch

toonde de film de romantische en documentaire stijl van zijn regisseur en zijn wending naar een meer anarchistische dan republikeinse propaganda. Zijn première zorgde voor een enorm debat en de film werd doodgezwegen door de Spaanse pers. Ook *Sobre el Cien*, eveneens van Fernando Roldán, geproduceerd in 1933, hoort in deze rubriek thuis en weerspiegelde een behoorlijk wrede portrettering van de prostitutiescène in Madrid. De film, hoewel opportunistisch en oppervlakkig, weerspiegelde de miserabele realiteit waarin de Spaanse bevolking zich bevond (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 33). Niet enkel Roldán maakte ‘committed’ films, ook enkele van bovenvermelde regisseurs waagden zich af en toe aan producties van dit genre. *Las Hurdes/Tierra sin Pan* van Buñuel, *Pax* van Francisco Elías en *El Hombre que se Reía del Amor* van Benito Perojo, alle drie uit 1932 kunnen we alvast vermelden. Tijdens de radicaalrechtse regeringsperiode van Lerroux in de jaren 1933 - 1935 werden eveneens sociaal en politiek kritische producties gerealiseerd. In *Madrid se Divorcía* van Alfonso Benavides en Adelguín Miller werden de veranderingen in de stedelijke gewoonten van de burgerij geportretteerd, vooral ten aanzien van het echtscheidingsthema. Volgens Caparrós Lera en de España is deze productie uit 1934 waarschijnlijk de sterkste getuigenis van die tijd. Zelfs al was de film eerder opportunistisch, aangezien hij naliert enige kritiek of oplossingen aan te reiken, toch toonde hij klaar en duidelijk de tijdsgeest aan. Ook in deze periode gingen een aantal bekendere namen producties met een sociaal-kritische ondertoon produceren; de sociale satires *Crisis Mundial* en *Se Ha Fugado Un Preso*, beide producties uit 1934 van Perojo kunnen hierin ondergebracht worden. Daarnaast produceerden nog een reeks andere regisseurs in 1936 films die op één of andere manier het rechtstreeks vooroorlogse klimaat van Spanje reflecteerden. Ik som hier, in navolging van Caparrós Lera, enkele op: *Nuestra Natacha* en *Morena Clara* van Perojo, *El Bailarín y el Trabajador* van Marquina, *Agua en el Suelo* van Eusebio Fernández Ardavín, *¿Quién me Quiere a Mí?* van Buñuel en *La Señorita de Trévez* van Edgar Neville. Maar, de film die het best het sociale portret van de conservatieve rechtse periode uit de Spaanse republiek weergeeft is volgens Caparrós Lera *Patricio Miró a una Estrella* van José Luis Sáenz de Heredia (García Fernández, 1992, p. 56) (D’Lugo, 1997, p. 7) (Caparrós Lera & de España, 1987, pp. 33-34) (Caparrós Lera, 1999, pp. 57-58).

Aan de vooravond van de Spaanse burgeroorlog, tijdens de opkomst van El Frente Popular en de miniburgeroorlog na de verkiezingen van februari 1936, bleef

de Spaanse cinematografie groeien en in deze periode vinden we een aantal filmproducties terug die het dreigende gevaar aankondigden. *Nuevos Ideales* van Salvador de Alberich was een ideologisch statement dat trachtte de auteurs liberale ideeën te rechtvaardigen en de chaos van een mogelijke burgeroorlog te voorspellen. Eveneens relevant is Antonio Momplets pacifistische productie; *Hombres contra Hombres*. De film gebruikte newsreel footage van Wereldoorlog I om zijn pacifistische boodschap kracht bij te zetten, helaas zonder resultaat.

3.4.2. Exploitatie

De aankomst van de geluidsfilm zorgde ook in de exploitatiesector aanvankelijk voor een zekere verlamming, die vooral vast te stellen was in de rendabiliteitsniveaus van de moeilijke onderhandelingen met de distributeurs (cf. infra), de concentratie van bedrijven en de proliferatie van de verschillende geluidssystemen die de Spaanse markt probeerden te veroveren. Van in het begin doken ook in de exploitatiesector voor-, maar vooral tegenstanders op van de geluidsfilm (García Fernández, 2002, p. 229). De uitbaters van de cinemazalen weigerden te investeren in het dure materiaal en continueerden de projectie van stille films, projecteerden geluidsfilms in stille vorm of sloten hun deuren, in de hoop dat de geluidsfilm een voorbijgaande rage zou zijn. Kenmerkend is bijvoorbeeld de première van de eerste Amerikaanse geluidsfilm, *The Jazz Singer*, in juni 1929 in Madrid. De film werd zonder geluid weergegeven, aangezien er geen aangepaste cinemazalen te vinden waren. Ook de Amerikaanse talkie *Innocents of Paris* ging datzelfde jaar, op 19 of 29 september 1929, in première in Barcelona en markeerde de officiële intrede van de geluidscinema in Spanje. Maar enkel het gezongen gedeelte werd voorgesteld met geluid (cf. supra) (Torres, 1986, p. 31). Echter, volgens de auteur van een artikel uit het gespecialiseerde projectietijdschrift *Anuario del Cinematografista* uit 1930, was de geluidsfilm toen al een realiteit en hadden de cinema-uitbaters geen andere keuze dan hun zalen aan te passen. Bij de bouw van hun zalen moesten de toenmalige uitbaters niet alleen denken aan problemen in verband met zicht, distributie, luchtcirculatie en hygiëne, maar het probleem van de akoestiek, reeds bestaande in vroegere periodes, werd cruciaal (García Fernández, 2002, p. 233). Eén van de grootste problemen in de beginjaren

'30 was, naast de financiële kant van de zaak, het gebrek aan kennis. De cinematijdschriften vormden hierin een grote hulp; zij trachtten in verschillende artikels de exploitatiebedrijven voor te lichten. Meer dan belangrijk in dit opzicht was het werk van Apolo M. Ferty die in *Anuario del Cinematografista* een artikel neerpande met als titel '*El problema del cine sonoro*'⁴⁹. Hierin gaf Ferty een lijst met verschillende merken en soorten fonografische en optische geluidssystemen. Daarnaast trad hij meer in detail en gaf uitleg over de verschillende formules die zich aan het ontwikkelen waren en hun effectiviteit in de Spaanse markt. Zo had hij het over de gesynchroniseerde films, die hij definieerde als een film, achteraf voorzien van muziek, effecten, gesproken of gezongen woorden of een mix van deze elementen. Over de gesproken Spaanse film stelde Ferty dat deze Spanje quasi verplichtte om een tweede Noord-Amerika te worden op het vlak van cinematografische productie en te produceren voor de hele Spaanssprekende bevolking. Ondanks deze pogingen tot overtuiging en mobilisatie van de exploitatiesector verliep de implantatie van de nieuwe projectie-infrastructuur in de zalen traag en steeds eerst in de belangrijkste provinciesteden. Toen in 1930 reeds meer dan drie miljoen zalen in de Verenigde Staten voorzien waren van geluidsinfrastructuur, telde Spanje er drie in Madrid en twee in Barcelona (García Fernández, 2002, pp. 233-235). In de uitgave van 7 mei 1931 van *Popular Film* verschenen enkele data die de situatie duidelijker maken. De hele Spaanse markt werd volgens de auteur bediend door 6750 projectiezalen, waarvan er 628 uitgerust waren met de nodige infrastructuur voor de projectie van geluidsfilms. De auteur voegde er op ironische wijze aan toe dat de Spaanse cinematografische industrie, met een marktcapaciteit vier keer groter dan de eigen populatie blijkbaar aan de kant bleef staan, de armen gekruist, wachtend op de marktverdeling onder andere spelers of nog erger tot de Verenigde Staten de Spaanssprekende markt zou inpalmen (García Fernández, 2002, p. 246). Vele exploitatiebedrijven lieten dus in de beginfase na hun zalen aan de nieuwe eisen van de industrie en het publiek aan te passen en zouden pas tegen 1932-1933 de overstap maken, toen er geen andere uitweg meer mogelijk leek. De verhouding tussen cinemazalen voorzien van geluidsinfrastructuur en deze zonder in de jaren 1933, 1934 en 1935 werd in *Arte y Cinematografía* neergepend en kunnen we samenvatten in onderstaande tabel.

⁴⁹ 'Het probleem van de geluidscinema', eigen vertaling.

12. De verhouding tussen cinemazalen voorzien van geluidsinfrastructuur en deze zonder in het Spanje van 1933, 1934 en 1935

Cinemazalen	1933-1934	1935
voorzien van geluidsinfrastructuur	908 (28,20%)	1545 (46,70%)
zonder geluidsinfrastructuur	2311 (71,80%)	1763 (53,30%)
Totaal	3219	3308

Bron: García Fernández, 2002, p. 251

Terwijl in de jaren 1933, 1934 het overwicht aan cinemazalen zonder geluidsinfrastructuur frappant is, blijkt een jaar later een min of meer significant evenwicht merkbaar tussen beide typen cinemazalen. Cinemazalen, die trouwens vooral geconcentreerd bleken in de mediterrane zone's van Barcelona en Valencia, waar ook het grootste aantal productiehuzen en distributiebedrijven terug te vinden waren. Derde belangrijk centrum in de reeks was natuurlijk Madrid (García Fernández, 2002, p. 252). In de zoektocht naar redenen voor de trage implantatie botsen we na het gebrek aan informatie, zoals hierboven reeds aangehaald, voornamelijk op het financiële aspect. De prijs van bijvoorbeeld het Western-Electric systeem, één van de meest uitgebreide systemen in die periode, bedroeg tussen de 80.000 en 250.000 peseta's of tussen de 484,85 en 1.515,15 euro (García Fernández, 2002, p. 247). Bedragen die grote exploitatiebedrijven nog wel konden ophoesten, maar die kleinere bedrijven onmogelijk konden uitbesteden. Zij moesten dus, wilden ze actief blijven, andere oplossingen zoeken. Ook op dit vlak opperde Apolo M. Ferty in *Anuario del Cinematografista* enkele mogelijkheden gaande van de aanschaffing van synchronisatieapparatuur tot mechanische muziekapparatuur en elektrische geluidsversterkers (García Fernández, 2002, p. 237).

In de overgang van de stille naar de geluidsfilm poogde de exploitatiesector continu de meest geschikte geluidssystemen op te zoeken. Het is op dit vlak dat de achterstand van de Spaanse exploitatiebedrijven ten opzichte van de Amerikaanse enig voordeel opleverde. Het korte leven van de fonografische systemen in Hollywood, waarvan de bekendste en aanvankelijk meest verspreide wellicht het Vitaphone-systeem van Western Electric was, is een feit dat samengaat met de karige proliferatie van patenten voor deze soorten geluidssystemen in Spanje. Dankzij de achterstand in Spanje, had één van de eerste etappes in de overgang naar de geluidsfilm met andere woorden nauwelijks impact en dit betekende een belangrijke besparing voor cinemazalen die meteen al de betere optische systemen

installeerden. De geregistreerde patenten concentreerden zich tot 1931 op de projectiesystemen in de exploitatiesector. Daarna focusten ze zich meer op de registratiesystemen of met andere woorden op de productiesector (García Fernández, 2002, p. 238). Samen met de Spaanse systemen Filmófono van Ricardo Urgoiti, Melodión van Antonio Graciani en Orpheo-Sincronic van José Arquer, trachtten vanaf 1928 verscheidene buitenlandse en nationale bedrijven hun eigen systemen en merken in de sector te vestigen (García Fernández, 2002, p. 267). Filmófono en Melodión, beide fonografische synchronisatiesystemen, waren uitzonderlijke Spaanse initiatieven omwille van hun continuïteit. In 1929 creëerde Antonio Graciani in het distributiebedrijf Exclusivas Diana zijn Melodión systeem. De verspreiding die Melodión vanaf oktober 1929 in Spanje had, toonde de stabiliteit van het systeem in die periode aan. In juli 1930 waren reeds 40 cinemazalen voorzien van dit fonografisch geluidssysteem. Zijn lage kostprijs (8.000-30.000 peseta's of 48,48-181,82 euro in 1930), snelle installatie, verschillende betaalmogelijkheden, en snelle herstellingen maakte van Melodión een aantrekkelijk systeem voor middelmatig succesvolle zalen, die zich onmogelijk een systeem als Western Electric (cf. supra) konden veroorloven (García Fernández, 2002, p. 230). Slachtoffer van dit systeem, zo stelt de iets sceptischere Gubern, was *El Cantor de Jazz of The Jazz Singer*, dat met het Melodión-systeem werd voorgesteld in Barcelona en Madrid. In Madrid mislukte de inwijding grandioos en daarom kunnen we Torres en samen met hem vele andere geschiedschrijvers volgen die stellen dat de film stil geprojecteerd werd omwille van een gebrek aan uitgeruste cinemazalen. In Barcelona bleek het systeem wel te functioneren, maar gebrek aan financiële middelen en het fiasco in Madrid zorgden ervoor dat Exclusivas Diana zijn verwachtingen met Melodión opzij moest zetten. Filmófono werd eind 1929 door de ingenieur Ricardo M. Urgoiti gecommmercialiseerd. Het geluidssysteem maakte gebruik van synchronische grammofoonplaten en onder andere *Fútbol, Amor y Toros* van Florián Rey werd via dit systeem van geluid voorzien. Een derde was Orpheo Sincronic. Het bedrijf met dezelfde naam werd in 1931 opgericht door José Arquer met als doel projectiemateriaal te leveren aan filmploegen voor de opname van geluidsfilms met fonografische of fotografische geluidssystemen. Naast bovenvernoemde nationale systemen zijn ook nog Pergam en Rivatón vermeldenswaardig. Deze Spaanse systemen zorgden, met Orpheo Sincronic op kop, voor de snellere en meer democratische verspreiding van geluidsmateriaal dan

aanvankelijk gepland was door de buitenlandse multinationals waaronder Western Electric. Western Electric was natuurlijk niet het enige buitenlandse systeem. Verscheidene buitenlandse geluidsapparaten wisten op verschillende wijzen hun weg naar de Spaanse markt te vinden. Aan de top stonden de multinationals als Western Electric, Tobis Klangfilm en R.C.A. Photophone. Zij konden dankzij hun financiële slagkracht, distributienetwerken en relaties met de belangrijkste Europese en Noord-Amerikaanse productiebedrijven zonder al te veel problemen de Spaanse markt binnenwandelen (García Fernández, 2002, p. 243). De wijze waarop Western Electric de Spaanse markt veroverde was indrukwekkend. Reeds aan het einde van 1929 waren acht zalen uitgerust met het Western Electric systeem en drie anderen hadden een contract getekend. Tijdens '29-'30 was ongeveer enkel dit bedrijf werkzaam in Spanje, maar in de daaropvolgende periode veranderde de situatie grondig en was het aanbod aan geluidssystemen zeer uitgebreid (Cerdán, 2000, p. 88). Op de tweede plaats in de buitenlandse aanbidding van geluidssystemen stonden bedrijven als Gaumont en Picturetone die besloten afdelingen in Spanje op te richten en een voor hen vrij onbekende markt te betreden in de aanbidding van superieure technische diensten. Verder vermelden we de infrastructuren, geïmporteerd door bedrijven, gespecialiseerd in de verkoop van verschillende cinematografische onderdelen zoals Pacent, Erko en Syntok (García Fernández, 2002, p. 243). In onderstaande tabel vatten we de verspreiding van de belangrijkste geluidssystemen in de toen grootste Spaanse steden samen.

13. Verspreiding van de belangrijkste geluidssystemen tijdens de beginjaren '30 in de toen grootste Spaanse steden

Systemen	Madrid	Barcelona	Valencia	Sevilla	Zaragoza	Málaga	Bilbao	Totaal
Orpheo-Sincronic	7	30	1	15	1	2		56
Western-Electric	8	16	9	3	6	5	3	50
Erko	3	10	2	1			1	17
Tobis Klangfilm	8	2	3					13
R.C.A. Photophone	5	3	3					11
Zeiss-Ikon Marconi	6	1	1		1	1		10
Pergam	2	2						9
Pacent	4						1	5
Rivatón	1	3		1				5
Melodión		2	1			1		4

Bron: García Fernández, 2002, p. 245, eigen verwerking

De data tonen aan dat enkel Western Electric zich in alle belangrijke steden wist te installeren, hoewel het Spaanse Orpheo-Sincronic wel de bovenhand haalde in aantal. Merken we ook de fout in de tabel op ter hoogte van het systeem Pergam. Er zouden nog vijf van hun installaties verspreid moeten zijn, maar García Fernández laat na te vermelden waar. Naast de systemen opgenomen in bovenstaande tabel bestonden nog een hele reeks andere en de verscheidenheid in de leveranciersbedrijven van geluidssystemen bemoeilijkte vaak de consolidatie van de geluidsfilm in de exploitatiesector omwille van de niet-compatibiliteit van de systemen (García Fernández, 2002, p. 245).

Kijken we nu even naar de activiteiten die zich binnen de vernieuwde studio's afspeelden. Wat verdiende het personeel, hoe werden films gecontracteerd en programma's samengesteld en waaruit bestond het programma in de beginjaren '30.

De lonen van het cinemapersoneel varieerden naargelang hun functie binnen de cinemazaal, de klasse van de cinemazaal en het aantal sessies waarin ze assisteerden. Volgende tabel vat de lonen van de verschillende werkkrachten binnen het exploitatiebedrijf samen.

14. Lonen van cinemapersoneel volgens klasse cinemazaal en het aantal projectiesessies in peseta (euro)

Voor één projectiesessie				
Functie	Eerste klasse	Tweede klasse	Derde klasse	Vierde klasse
Eerste Dienstchef	4,25 (0,026)	3,50 (0,021)	3 (0,018)	2,50 (0,015)
Tweede Dienstchef	3,75 (0,023)	2,75 (0,017)	2,50 (0,015)	2 (0,012)
Ontvangstpersoneel	3,50 (0,021)	2 (0,012)	2 (0,012)	1,50 (0,009)
Bewaking en Portiers	3,50 (0,021)	2 (0,012)	2 (0,012)	1,50 (0,009)
Plaatsaanwijzers	2 (0,012)	1,50 (0,009)	1,25 (0,008)	1,25 (0,008)
Toiletpersoneel	1,50 (0,009)	1,25 (0,008)	1 (0,006)	1 (0,006)
Voor twee projectiesessies				
Eerste Dienstchef	8 (0,048)	6 (0,036)	4,50 (0,027)	4 (0,024)
Tweede Dienstchef	7 (0,042)	5,50 (0,033)	4 (0,024)	3,50 (0,021)
Ontvangstpersoneel	6 (0,036)	4 (0,024)	3,50 (0,021)	3 (0,018)
Bewaking en Portiers	6 (0,036)	4 (0,024)	3,50 (0,021)	3 (0,018)
Plaatsaanwijzers	3 (0,018)	2,50 (0,015)	2,25 (0,014)	2 (0,012)
Toiletpersoneel	2,50 (0,015)	1,75 (0,011)	1,50 (0,009)	1,25 (0,008)
Per dag				
Projectiechef	13 (0,079)	11 (0,067)	9,50 (0,058)	
Cameraman	8,50 (0,052)	7,50 (0,045)	5 (0,030)	
Projectiehulpje	4 (0,024)	4 (0,024)	2,50 (0,015)	

Bron: García Fernández, 2002, p. 249, eigen verwerking

Uit bovenstaande tabel blijkt dat over het algemeen de lonen van het cinemapersoneel vrij laag waren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de aandacht van de intellectuele wereld hoofdzakelijk passief bleef (cf. supra). Bovendien zien we dat de lonen nog daalden indien de cinemazaal van een lagere klasse was, wat afhankelijk was van de geografische ligging van de zaal en vastgelegd in de wetgeving. Eerste klasse cinemazalen waren onder andere deze in Madrid, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Santander, San Sebastián en Bilbao. In de tweede klasse hoorden onder andere deze uit Alicante, Burgos, Gijón, Córdoba, Oviedo, Pamplona en Valladolid thuis. Cinemazalen in de rest van de provinciehoofdsteden die tot de eerste noch tweede klasse behoorden en een aantal kleinere steden als Gandía, Mora de Toledo, Tetuán, San Fernando, Santiago de Compostela bevonden zich in de derde klasse. De vierde klasse bestond dan uit de rest van de dorpjes, niet vermeld in hogere klassen (García Fernández, 2002, p. 248).

Hoe films contracteren en hoe het programma samenstellen, ook over deze zaken kregen de eigenaars van de cinemazalen raad in gespecialiseerde vakbladen

als het reeds hierboven vermelde *Anuario del Cinematografista*. De raadgeving klinkt nu vrij evident en benadrukte het belang van zich op voorhand te informeren. Samengevat stelde de auteur van het artikel ‘no contrateís nunca un material a ciegas’⁵⁰. Als het mogelijk was, werd aangeraden om zelf de aangeboden film op voorhand te bekijken of anders de argumenten van de verkopers aan te horen en de fotogrammen die ze bij hadden te bekijken. Eveneens werd het doornemen van de propaganda, de professionele pers en de kritieken over de film, als hij al in een andere stad uitgebracht was, belangrijk geacht. Publiciteitspanelen werden, even terzijde gezegd, in de jaren ’30 enorm belangrijk en veel aandacht werd besteed aan het zo goed mogelijk aanprijzen van de hoofdfilm en de voorzieningen aanwezig in de cinemazaal. Maar, eveneens werd benadrukt dat men niet alleen naar het filmmateriaal moest kijken, maar ook naar de smaak van het eigen lokale publiek. Vandaar stelde de auteur dat de plaats van de cinema-eigenaar tussen zijn publiek was. Hij moest observeren welke zaken zijn publiek fascineerden, welke hen verveelden en welke acteurs en actrices ze prefereerden (García Fernández, 2002, p. 250). Cinema-eigenaars trachtten niet alleen hun publiek aan te trekken en aan zich te binden door het contracteren van de ‘juiste’ films, maar eveneens door het aanbieden van maandabonnementen, parkingfaciliteiten, gratis water, programmaatjes, waaiers, paraplu’s,... en dergelijke (García Fernández, 2002, p. 254). Het werk van de exploitant stopte natuurlijk niet bij het contracteren van de films. Een evenwichtig programma moest samengesteld worden en ook hierover werd vanuit de vakbladen raad gegeven. Nadruk werd gelegd op het feit dat de programma’s niet te lang mochten zijn, gevarieerd en onderling goed op elkaar afgestemd moesten zijn. In verband met de actualiteitsreportages die de hoofdfilm aanvulden, werd benadrukt dat de exploitanten beter een beetje op de actualiteit vooruitliepen en bijvoorbeeld kerstfilmpjes midden december en vakantie filmpjes in juni programmeerden. Het publiek was volgens de vakpers immers zeer ongeduldig en liep graag voor op evenementen en gebeurtenissen (García Fernández, 2002, p. 250). Bovendien mochten de pauzes tussen de verschillende onderdelen niet te lang zijn. Dit laatste gebeurde wel vaker wanneer de exploitant te weinig materiaal had om een volledig programma samen te stellen en veroorzaakte klachten en algemene frustratie bij het publiek (García Fernández, 2002, p. 255). De hoofdfilms bestonden gedurende een lange periode, ten gevolge van het gebrek aan Spaans gesproken

⁵⁰ ‘Contracteer nooit blind’, eigen vertaling.

films, uit buitenlandse (lees Amerikaanse) producties. Deze werden of in de vreemde (lees Engelse) taal geprojecteerd of van een Spaanse ondertiteling of een gedeeltelijke/volledige nasynchronisatie voorzien. De problemen die het Spaanse publiek met ondertitels had, werden in verschillende artikels naar voren geschoven. Herinner u de analfabetiseringsgraad die nog vrij hoog lag in deze periode. Voor diegenen die wel konden lezen werd het lezen van de ondertitels bemoeilijkt door de veel te snelle afwisseling van de titels of het projecteren ervan tegen een te witte achtergrond. Bovendien werden vaak niet alle dialogen ondertiteld, waardoor het publiek verplicht werd de film gedeeltelijk te volgen in een voor hen onbekende taal. Montagur is in zijn artikel *Habladas en español*, verschenen op 4 juni 1934 in *Cine Español* duidelijk voorstander van de nasynchronisatie van buitenlandse films. De technieken voor nasynchronisatie waren reeds van aanneembare kwaliteit en hij stelde dat wanneer nasynchronisatie van Engelse films in het Frans en Duits voor de respectievelijk Franse en Duitse markt mogelijk was, waarom zou de Spaanse markt dan een uitzondering moeten vormen (García Fernández, 2002, pp. 259-260). Dat Montagur in 1934 nog dergelijk artikel neerpande, duidt aan dat de projectie van anderstalige films in Spanje een veel voorkomend feit was. Eveneens bewijs hiervan is een voorbeeld van het programma voor de zomerperiode van een Madrileense cinemazaal, dat verscheen in hetzelfde juninummer van *Cine Español*. In deze periode zouden vijftien Engelse films, acht Duitse, vijf Franse en vier Spaanse films geprojecteerd worden. Met andere woorden, 87,5% van de projectie bestond uit anderstalige films, slechts 12,5% was Spaans (García Fernández, 2002, pp. 255-256). In de jaren 1935 en 1936 zou de situatie wel iets verbeteren, onder andere omwille van de impuls in de eigen productie (cf. supra) en de Spaanse cinema begon een zekere aanwezigheid in de eigen cinemazalen te vertonen.

De jaren '30 werden gekenmerkt door een stijgend aantal cineclubs. Oorzaak is het feit dat de gevestigde distributiebedrijven enkel aandacht schonken aan commerciële producten en dus een hele markt opzij lieten liggen voor het publiek van de cineclubs (García Fernández, 2002, p. 37). Naast de reeds in Hoofdstuk 2 vermelde Cineclub Español en de Mirador, zagen in de jaren '30 nieuwe gespecialiseerde entiteiten het daglicht. Deze gingen veel verder dan enkel en alleen het projecteren van avant-gardistische films. In 1981 telde Caparrós Lera er 29, waarvan er 18 gesitueerd waren in Madrid, twee in Barcelona en de overige verspreid over de rest van Spanje. Deze 29 konden opgedeeld worden in twee types.

De traditionele cineclubs zoals Proa-Filmófono of Cinestudio 33, beide uit Madrid. Zij worden de intellectuele of burgerlijke cineclubs genoemd. Aan de andere zijde stonden de meer populaire cineclubs, verbonden aan arbeidersorganisaties, bijvoorbeeld aan de syndicaten. Zij krijgen in de literatuur de naam proletarische cineclubs. Hun sessies waren eerder sporadisch omwille van de schaarste aan geschikte films en economische moeilijkheden en de toegang tot dit soort cineclub was een stuk gemakkelijker. Het belangrijkste verschil tussen de intellectuele cineclubs en de proletarische was echter het doel van de projecties. Terwijl de eerste een zuiver educatief-cultureel doel voor ogen hielden, namelijk de cinematografische kennis van de leden verhogen, hadden de proletarische cineclubs in de eerste plaats een utilitair doel. Zij wilden, vooral via de Sovjetcinema, hun leden een bepaalde ideologie bijbrengen en, zo je wil, indoctrineren. Socorro Rojo Internacional (cf. 4.3.2.), Cine-Teatro Club (de cineclub van de Partido Comunista), Cineclub del S.E.U. zijn drie voorbeelden van Madrileense cineclubs uit deze laatste categorie. De proliferatie en economische moeilijkheden van de proletarische cineclubs leidden tot het voorstel van het tijdschrift *Nuestro Cinema* in juli 1933 voor de oprichting van een Federación Española de Cine Clubs Proletarios. Deze federatie zou echter nooit tot stand komen, onder andere ten gevolge van de radicaalrechtse regering die in 1933 aan de macht kwam en het verdwijnen van het cinematijdschrift *Nuestro Cinema*. De proletarische cineclubs bleven gefrustreerd achter terwijl de intellectuele hun opmars voortzetten. In 1936 konden op die manier verschillende intellectuele cineclubs in verscheidene Spaanse steden publieke en commerciële vertoningen organiseren (García Fernández, 2002, p. 37) (Caparrós Lera, 1981, pp. 29-31).

3.4.3. Distributie

De belangrijke Spaanse distributieketens, ontstaan in de jaren '20, bleven een belangrijke rol spelen in de loop van de jaren '30. Zo kon men in vorig hoofdstuk lezen dat in 1929 S.A.G.E. werd opgenomen in het distributie- en productiebedrijf Julio César. Deze laatste zou tegen midden 1930 zijn eigen en gehuurde cinemazalen uitbreiden tot 32, bijna allemaal gesitueerd in het Noorden van het land. Tegen eind 1933 was S.A.G.E./Julio César een belangrijke producent en fundamentele

distributeur in zijn regio en de tweede grootste eigenaar van cinemazalen in Spanje. Ook CI.NA.ES, waarover in het voorgaande hoofdstuk sprak was, verstevigde tegen 1933 zijn distributienetwerk in het hele land en bezat 33 cinemazalen, voornamelijk in de regio van Catalonië (García Fernández, 2002, pp. 162-163). Maar het merendeel van de distributie lag net als in de jaren '20 in handen van buitenlandse distributiebedrijven. Toonaangevend is onderstaande tabel die de distributie samenvat van de distributiebedrijven die meer dan tien films verspreidden in Barcelona tussen september 1931 en augustus 1934.

1. Distributie in Barcelona tussen september 1931 en augustus 1934

Distributiebedrijf	Aantal titels verspreid
Paramount	130
M.G.M. Ibérica	124
Hispano Foxfilms	104
Artistas Asociados	75
Universal	61
Febrer y Blay	52
Warner-First National	49
U.F.A.	37
CI.NA.ES.	36
Almira	32
Cinnamond	30
S.I.C.E.	25
Filmófono	24
Huet	21
Art Films	20
Atlantic	17
Balart y Simó	15
Meyler Films	14
Ufilms	13
Cifesa	12
I.B.I.Films	12

Bron: García Fernández, 2002, pp. 165-166

Tussen 1931 en 1940 zou de Spaanse cinema gedistribueerd worden door 48 bedrijven werkzaam op nationaal niveau. Daarnaast bestonden natuurlijk een groot aantal bedrijven die eerder werkzaam waren op lokaal niveau.

De hegemonie van de grote Amerikaanse distributiebedrijven zorgde, zoals in Hoofdstuk 2 al vermeld, voor monsterlijke contractformules met de exploitatiesector en het huren van cinemazalen in de belangrijkste provinciesteden

om hun eigen films te projecteren. Bovendien zouden die distributiebedrijven van Amerikaans materiaal de eersten zijn om zich te wijden aan de verspreiding van de geluidsfilms. Op die manier verplichtten ze de Spaanse exploitatiesector hun zalen met haast en spoed aan te passen. Het feit dat in die vroege periode geluidsfilms quasi enkel in Amerika werden geproduceerd, naast Duitsland, betekende dat de distributeurs van Amerikaans materiaal de absolute controle bezaten over het relatief kleine aantal geluidsfilms, waardoor zij opnieuw hun eigen wetten konden opleggen aan de exploitatiebedrijven, die tegen een oneindige reeks misbruiken aankeken en hun winstpercentages in alarmerende vorm zagen slinken (Cerdán, 2000, p. 87). Iets later in de overgang van de stille film naar de geluidsfilm werd de relatie tussen de exploitatie- en distributiesector opnieuw verstoord, dit maal door de belastingen en taksen waarmee de overheid de distributiesector belastte. De nieuwe taks van 7,5% op het onderhandelingsvolume bracht een polemiek tot stand in de toenmalige vakpers en de distributiesector stelde dat het resultaat van dermate hoge taksen de noodzakelijke sluiting van alle Spaanse distributiebedrijven inhield, aangezien geen één over een voldoende onderhandelingsvolume beschikte om uit de kosten te komen (García Fernández, 2002, pp. 167-169). Antonio Armenta vat in zijn artikel met veelzeggende titel: *El espectáculo cinematográfico está a punto de desaparecer en España*⁵¹, verschenen op 5 juli 1933 in *ABC*, de minimumkosten van een Spaans distributiebedrijf in de beginjaren '30 samen.

2. Minimumkost van een Spaans distributiebedrijf in de beginjaren '30

	Kostprijs in peseta's	Kostprijs in euro
Aankoop Film	55000	333,33
Lanceringspropaganda in de pers	5000	30,30
Affiches, foto's, programmablaadjes, en andere complementaire propaganda	3000	18,18
Bedrijfshuis, licht, telefoon, belasting	18000	109,09
10 werknemers	40000	242,24
Reizen	10000	60,61
Een taks van 7,5% op de opbrengst		
Een commissie van 25% aan de agenten		

Bron: García Fernández, 2002, p. 170

⁵¹ 'Het cinematografisch spektakel staat op punt te verdwijnen in Spanje', eigen vertaling.

Wanneer we dergelijke uitgaven zien is het niet verwonderlijk dat de distributiebedrijven die wel het hoofd boven water wilden houden de extra kosten doorspeelden aan de exploitatiebedrijven, die op hun beurt, de kost zouden doorrekenen aan het publiek.

De geboorte van de geluidsfilm in de Spaanse taal had zo zijn invloeden op de grote Spaanssprekende markten; de Spaanse eilanden en een groot deel van Latijns-Amerika. Deze waren tot dan toe onderworpen aan de hegemonie van de Noord-Amerikaanse en dus Engelstalige producties en vroegen na verloop van tijd ook naar Spaanse geluidsfilms. Distributeurs van Spaanse producties zagen met andere woorden hun werkveld vergroten. Amerika trachtte hierop in te spelen via de Hispano-Amerikaanse coproducties en Spaanse versies (cf. supra) (Torres, 1986, p. 31). Hoe dan ook, zoals hierboven reeds bleek werden in de eerste jaren vooral anderstalige producties op de Spaanse schermen geprojecteerd, wat betekende dat de distributiesector, die deze producties aan de exploitatiesector leverde, nog steeds de voorkeur gaven aan niet-Spaanse producties. Aanvankelijk omdat er gewoon geen anderstalige geluidsfilms bestonden, denk aan de verlamming in de Spaanse productiesector. Zo bleef de vicieuze cirkel rond, want wanneer distributiebedrijven geen Spaanse producties verspreidden, en exploitatiebedrijven ze niet op de schermen brachten, kon de Spaanse productiesector zich evenmin ontwikkelen. De vraag naar bescherming van bovenuit werd vaker gesteld, maar bleef onbeantwoord (cf. infra). In de jaren '35 en '36 echter, verstevigde de productiesector zich en vonden meer Spaanse producties via de distributeur hun weg naar de cinemazalen.

3.5. De rol van de overheid, cinematijdschriften en een congres

Ook in de jaren '30 zette de overheid zijn bemoeienissen met de wereld van de cinematografie voort in de vorm van het uitvaardigen van, volgens García Fernández weinig coherente, normen en decreten (García Fernández, 1992, p. 58). Een besluit van 18 juni 1931 van het ministerie van de regering regelde de censuur. Het decreet van 29 mei 1931 vervolgens creëerde las Misiones Pedagógicas, een orgaan dat zich toewijdde aan het verspreiden van de Spaanse cultuur. In opdracht hiervoor werd ook een cinemasectie geproduceerd door Gonzalo Menéndez Pidal en José Val del Omar (Gubern, 1996, p. 37). Op 14 maart 1933 werd via een besluit de Consejo de

la Cinematografía opgericht. In navolging van het Congreso Hispano-Americano de Cinematografía (cf. infra) kreeg deze raad als doel protectionistische maatregelen voor de Spaanse cinema te ontwikkelen. Maar deze raad leverde geen effectieve resultaten op. Ze publiceerde enkel wat algemeen cijfermateriaal, reeds weergegeven in paragraaf 3.4.1. (García Fernández, 1992, p. 58). In 1933 volgden nog drie besluiten. Een eerste op 30 juni stelde dat een bepaalde filmcatalogus moest aangelegd worden, toebehorende aan el Servicio Central de Cinematografía Agrícola. Het tweede besluit van 3 oktober verplichtte de exploitatiebedrijven de projectie van de films, uitgekozen door el Organismo rector de la Sanidad Nacional. Een week later bepaalde een nieuw besluit de condities met betrekking tot de algemene gezondheid in de cinemazalen (García Fernández, 2002, p. 56). El Consejo de Cinematografía onderging nog twee reorganisaties volgens decreten van 1 oktober en 28 februari 1934. Verder zag de overheid de bloeiende situatie van de nationale cinema en besloot ze hun deel van de koek op te eisen; een taks van 7,5% werd ingevoerd. Deze regeling kon echter rekenen op algemene ontsteltenis en de taks werd verlaagd tot 3,75%. De censuurpraktijken bleven ambigue en een wet uit 1934 verplichtte de buitenlandse films in het Castiliaans te dubben (García Fernández, 2002, p. 7). Een besluit van 3 mei 1935 werd opgesteld voor de goedkeuring van het politiereglement betreffende publieke spektakels en de regeling van de constructie en reparatie van de gebouwen met dergelijke doeleinden. Een laatste regelgevende vooroorlogse tussenkomst dateert van 25 oktober 1935, waarin per decreet het verbod van films geautoriseerd werd (García Fernández, 2002, p. 7).

Maar, niet alle tussenkomsten van de overheid moeten als negatief geëvalueerd worden. In Catalonië zagen twee reële culturele initiatieven van de Tweede Republiek het licht. Met de eerste Curs Universitari de Cinema, tekende de cinematografie zijn ingang als kunstvorm in het Spaanse hoger onderwijs. De cursus werd gegeven van 27 februari tot 9 april 1932 door Guillermo Díaz-Playa op basis van zijn eigen boek uit 1930: *Una Cultura del Cinema. Introducció a una Estètica del Film*. Het tweede vermeldenswaardige initiatief is de oprichting van het Comitè de Cinema in september 1932 door Ventura Gassol, cultureel raadsman van de Generalitat de Catalunya. Het Comitè, dat bleef bestaan tot aan de burgeroorlog, had als doel het autonomiestatuut van Catalonië weer te geven en de Catalaanse cinematografie te stimuleren. Tijdens het academiejaar 1934-1935 was het Comitè

werkzaam in de Spaanse middelbare scholen en legde ze zo mee de basis voor de implantatie van het filmonderwijs in de scholen (Caparrós Lera, 1981, p. 33).

In de jaren '30 bleken de cinematijdschriften een steeds grotere rol te spelen, niet alleen in de voorlichting van de verschillende sectoren, maar ook in de vraag naar bescherming en de continue evaluatie van de situatie van de Spaanse cinematografie. Beroemd in dit opzicht is de tekst van criticus Miquel Joseph i Mayol, getiteld *En Defensa de la Cinematografía Española*⁵² (Caparrós Lera, 1981, p. 24). Belangrijke cinematijdschriften zijn onder meer *Films Selectos*, *Cinegramas* en *Popular Film*. Aan het hoofd van deze laatste stond Mateo Santos, belangrijke regisseur in de cinematografie van de anarchisten tijdens de burgeroorlog (cf. 4.3.1.). Antonio Román, eveneens producent van een aantal esthetische kortfilmpjes zoals hierboven vermeld, ontwikkelde de cinemajournalistiek in deze tijdschriften (Gubern, 1996, p. 47). Verder werden in voorgaande paragrafen *Cine Español*, *Anuario del Cinematografista*, *Arte y Cinematografía*, reeds opgericht in 1910 (cf. supra) en *ABC* vermeld. Ook *El Cine*, dat het licht zag in 1912, ging verder met publicaties en zou in industriële belangrijkheid *Arte y Cinematografía* voorbijsteken. In 1932 stichtte Juan Piqueras een nieuw cinematografisch tijdschrift *Nuestro Cinema*, dat echter al in 1933 zijn deuren moest sluiten (cf. supra) (García Fernández, 2002, p. 51). Vooral in het jaartal 1934 speelden de cinematijdschriften een belangrijke rol en verschenen talrijke artikels en nota's om het gebrek aan kennis in verband met de regulatie van de reproductie van films te verhelpen. Eveneens gebruikte het publiek deze kanalen om oplossingen betreffende het frauduleuze gedrag van de projectie van zogenaamde geluidsfilms te eisen. In 1935 publiceerde La Confederación Católica de Padres de Familia *Filmor*. In dit tijdschrift werden technologische en morele evaluaties over de geprojecteerde films neergepend (García Fernández, 2002, p. 52).

Over het Congreso Hispano-Americano de Cinematografía werd in hoofdstuk 2 al vermelding gemaakt. Dit congres, dat in Madrid plaatsvond tussen 2 en 12 oktober 1931, doelde op de bescherming van de verschillende cinematografische sectoren tegen de buitenlandse invasie en kolonisatie. De basisvoorstellen bestonden uit een bescherming van de regeringen voor hun respectievelijke cinematografische industrieën, het bemoeilijken van de toenemende Spaanse geluidsproducties in buitenlandse studio's en bevorderen van de in Spanje

⁵² 'Ter verdediging van de Spaanse cinematografie', eigen vertaling.

geproduceerde Spaanse geluidsfilms, de verplichting voor de exploitatiesector een bepaald percentage nationale films op te nemen in hun programma, de standaardisatie van de douanerechten tussen de Hispano-Amerikaanse landen, de creatie van nationale filmarchieven, de creatie van een culturele en vormende cinema en het benadrukken van het belang van een zuiver Spaans taalgebruik in de cinema, op fonetisch en literair vlak. De conclusies waren met andere woorden veelvoudig, maar geen enkel ervan leidde tot effectieve maatregelen (cf. supra) (García Fernandez, 1992, p. 57) (Caparrós Lera, 1999, p. 52). Naast zijn praktische onbruikbaarheid beweert Heinink dat het Congreso Hispano-Americano de Cinematografía toch een verdienste had, namelijk in het overtuigen van de laatste ongelovigen dat de stille cinema aan zijn einde gekomen was en dat het hoognodig was om infrastructuren uit te bouwen, aangepast aan de opnameprocessen voor geluidsfilms (Heinink, 2000, p. 94). (D'Lugo, 1997, p. 5) (Caparrós Lera, 1981, p. 23).

Caparrós Lera en de España vullen aan dat volgens sommige historieschrijvers, de Spaanse filmmakers de republikeinse regering niet enthousiast omarmden omwille van het gebrek aan protectionistische maatregelen en de taksheffing. Desondanks bleek dat zelfs in deze moeilijke situatie de basis van de eerste Spaanse filmindustrie werd gelegd, die het hoofd kon bieden aan de Amerikaanse cinema van de jaren '30, vooral tijdens de periode 1934-1935 en 1935-1936, in het midden van de zogenaamde twee zwarte jaren en de Frente Popular (cf. supra). Dus concluderen Caparrós Lera en de España dat de socio-politieke veranderingen tijdens de jaren '30 voorzagen in een vernieuwende geest en een nieuwe creatieve drive die een andere wijze van tot stand brengen van een echte, nationale filmindustrie inspireerden en een helpende hand boden om de voordien onbestaande Spaanse cinema de moeilijke overgang van stille naar geluidsfilm te laten maken (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 31). Persoonlijk vind ik deze redenering niet helemaal correct. Alsof een vader die nooit iets voor zijn nu succesvolle zoon heeft gedaan, later zou zeggen dat zijn 'harde' opvoeding de oorzaak is van het succes van de zoon, want hij leerde wat 'doorzetten' is.

3.6. Filmanalyse *La Verbena de la Paloma*.

3.6.1. Inleiding

Benito Perojo was zoals reeds bleek uit paragrafen 2.2. en 3.3 een vernieuwer voor de Spaanse cinema en één van de belangrijkste cineasten van de jaren '20 en '30. Hij importeerde de narratieve modellen en de stijlvormen die circuleerden in de Europese, meer ontwikkelde cinema's, evenals de opnametechnieken die hij geleerd had in Frankrijk, Duitsland en Hollywood en de strategische promotie van een eigen star-system. Hij was, zoals reeds vermeld, de meest internationale, kosmopolische en bijgevolg controversiële regisseur van de stille Spaanse cinema. Zijn residentie in Parijs tussen 1916 en 1923 en zijn gewoonte om zich voortdurend te engageren in voornamelijk Franse coproducties leidde tot heel wat kritieken. Extreem rechts beschuldigde hem van a-patriotisme, terwijl linkse krachten in zijn internationalisme, burgerlijke en elitaire connotaties zagen, wat tegengesteld was aan de deugden van het internationale proletarisme. Deze situatie werd alleen maar erger toen Perojo gedurende de jaren van de overgang van de stille cinema naar de geluidscinema vooral actief was in de studio's in Parijs, Berlijn en Hollywood, waar hij instond voor de Spaanse versies van Engelse originelen. Het meest vijandige tijdschrift ten opzichte van Perojo was *Popular Film* en zij verweten de regisseur opportunisme, landverraad en een totaal gebrek aan een persoonlijke stijl in zijn 'imitaties' van de internationale stijlen (Gubern, 1994, pp. 118-119).

Dat Perojo wel degelijk over een persoonlijke, perfect identificeerbare stijl beschikte, werd door Gubern in een aantal punten achtereenvolgens gestaafd. Zonder enige twijfel valt in zijn werk als algemene karakteristiek de compromis tussen Spaanse thema's (theaterstukken, zarzuela's, romans en lokale onderwerpen) en een internationale cinematografische stijl op te merken. Zijn films *lijken* geen Spaanse producties te zijn. Vanaf de introductie van de geluidscinema zou deze stijl vooral op te merken zijn in het musicalgenre. Perojo ging verder dan de zuivere adaptatie van zarzuela's en produceerde ook musicals op basis van theaterstukken en romans die aanvankelijk geen muzikale componenten bevatten. Wat betreft de thema's van zijn films kunnen we enkele steeds terugkerende onderwerpen aanhalen. Bijna de helft van Perojo's producties bevat het thema van de identiteitsverwarring of –verzwijging als verhalend uitgangspunt. Hiermee

verbonden is het thema van de buitenechtelijke kinderen, geadopteerden of wezen. Een derde steeds terugkerend onderwerp is dat van de intriges tussen families, vooral verbonden aan economische, financiële belangen. In vele gevallen leiden deze intriges naar een gevaar voor of een verslechterde economische toestand van het hoofdpersonage. Een vierde thema is dat van de overwinning in het buitenland of de roemrijke intrede van de overwinnaar in eigen land en een laatste thema aangehaald door Gubern is de weergave van de spektakelwereld, een fascinatie voor Perojo (Gubern, 1994, pp. 463-464). Bovenstaande thema's werden aangehaald in een variëteit aan filmgenres, gaande van komedie, naar melodrama en tragedie, adaptaties van romans en theaterstukken en de omvorming van deze laatste tot moderne musicals. Vanaf *Malvaloca* (1926) doorbrak Perojo in zijn films regelmatig de lineaire narratieve structuur (nochtans de standaardvorm in verhaalvertelling in de klassieke Hollywoodstijl) door gebruik te maken van flashbacks. Perojo vertoonde vanaf de productie van *La Condesa María* (1927) een behendigheid in het gebruik van ellipsen en een hoge mate van elegantie in het maken van zijn verbindingen die altijd of figuurlijk of thematisch gemotiveerd werden. Deze strategie bereikte zijn perfectie in de productie van *La Verbena de la Paloma*, dat volgens Gubern een continuïteitswonder genoemd kan worden omdat de verbindingen bovendien nog eens worden versterkt door gemotiveerde camerabewegingen. In de 'Perojaanse' stijl bleek de scenografie eveneens van immens belang. Perojo hechtte een immens belang aan zijn decors en bespaarde op dit vlak kosten noch moeite. Hij maakte op scenografisch vlak opvallend veel gebruik van spiegels, wat volgens de psychoanalyse duidt op persoonlijkheidsconflicten, één van de vaak gebruikte thema's van Perojo in zijn films zoals hierboven reeds vermeld. Verder merken we een veelvuldig gebruik van dynamische circulaire bewegingen van draaimolens en spinnewielen op, zoals bijvoorbeeld in *La Condesa María* en *La Verbena de la Paloma* (Gubern, 1994, pp. 464-465). En zo hebben we de film die hier ter analyse voorligt, *La Verbena de la Paloma*, al twee maal vernoemd.

La Verbena de la Paloma, zarzuela van Ricardo de la Vega en Tomás Bretón kende voor Perojo al twee verfilmingen. In 1915 produceerde Julio Roeset voor Patria Films *De los Cuarenta Para Arriba*, een illegale adaptatie van de zarzuela. In 1921 volgde Buchs legale versie (Gubern, 1994, pp. 268-269). De derde versie werd deze van Perojo en later, in 1963 volgde een vierde versie van José Luis Sáenz de

Heredia (Torres, 1997, pp. 31-35). *La Verbena de la Paloma* vormt een belangrijk knooppunt in Perojo's professionele carrière. De toch wel verrassende kostumbristische themakeuze werd door verschillende toenmalige en hedendaagse critici opgemerkt. Zo stelt Heinink dat Perojo, zonder zijn kosmopolitische instelling te verliezen, een verrassende wending naar het 'casticismo'⁵³ maakte, wat zijn hoogtepunt bereikte in de magistrale adaptatie van *La Verbena de La Paloma* (Heinink, 2000, p. 102). Argumenten voor deze wending vinden we terug in een poging tot zelfverdediging of repliek van Perojo tegen de snijdende kritieken op zijn kosmopolisme en veronderstelde culturele ontworteling. Kijken we even ruimer, dan zien we dat *La Verbena de la Paloma* geproduceerd werd voor CIFESA, productiehuis met een uitgesproken voorkeur voor 'nationalistische' thema's, zoals deze vooral voorkwamen in de producties van het duo Rey-Argentina. Zich focussend op de congruentie tussen *La Verbena de la Paloma* en de productiepolitiek van CIFESA, merkte Gubern in navolging van Fèlix Fanés de centraliteit van het liefdesverhaal op. Maar, het gaat om een minder devoot en religieus getint en eerder wat pikanter verhaal dan wat normaal door het productiehuis werd gerealiseerd. Deze ietwat liberale wind die door de productie van CIFESA waaide, moet men eveneens zien in de context van de rechtse regering van de Spaanse republiek ten tijde. Het is op dit vlak dat de vergelijking met de wijze waarop Florián Rey, onder andere in *La Aldea Maldita*, zijn thema's van eer en godsdienstijver behandelt zeer scherp verschilt (Gubern, 1994, p. 277). Bovendien leidde deze, toch wel uit de reeks springende, themakeuze van Perojo niet tot het verlaten van zijn persoonlijke artistieke stijl. Perojo antwoordde in een interview uit 1966 als volgt op de vraag vanuit welke cinematografische richtlijn hij aan de productie van *La Verbena de la Paloma* was begonnen: 'Partiendo de que lo local es universal, que el problema planteado sea universal, y el espíritu, clima y mentalidad sean españoles'⁵⁴ (Gubern, 1994, p. 267).

Net zoals *La Aldea Maldita* gezien wordt als Rey's meesterwerk, schuiven vele critici *La Verbena de la Paloma* als Perojo's grootste verdienste naar voren. Zo stelt Stone dat *La Verbena de la Paloma* Perojo's meesterwerk was. Het goed bedoelde kluchtige leven van Madrid in 1893 barst van de hartverwarmende karikaturen en geestige vertolkingen van klassieke liedjes, zo stelde hij (Stone, 2002,

⁵³ Casticismo = het rasechte Spaanse (Van Dale, z.p.).

⁵⁴ 'Ik vertrok van het idee dat het lokale het universele is; dat enerzijds het aangekaarte probleem universeel is en anderzijds de geest, het klimaat en de mentaliteit Spaans.', eigen vertaling.

p. 29). Ook Torres vindt Perojo's productie een vermeldenswaardige film uit het zarzuelagenre en hij duidt op de sterke beeldgelijkenissen van Perojo's schets van het typische Madrid met de weergave van René Clair's typische Parijs in *Quatorze de Juillet* uit 1932 (cf. infra) (Torres, 1986, p. 40). Verder bevat de film volgens hem een hoop sociale informatie, onder andere in de metaforische montage van de vormen van entertainment van de verschillende sociale klassen (Torres, 1986, p. 41). Van de drie filmversies van *La Verbena de la Paloma* vindt hij deze van Perojo de beste omwille van zijn goed bereikte 'casticismo', zijn sterke interpretatie en de handige mengeling tussen een eerste, meer gesproken deel en een tweede, meer gezongen deel (Torres, 1997, pp. 31-35). De vergelijkingen met andere films doortrekkend, ziet Stone *La Verbena de la Paloma* in zijn genderpolitiek op gelijke hoogte staan met Capra's *It Happened One Night*, alhoewel de ultieme kus duidelijk wordt vermeden, in overeenstemming met de censuur (Stone, 2002, p. 30). García Fernández op zijn beurt noemt *La Verbena de la Paloma* misschien wel Perojo's meest spectaculaire succes van het decennium (García Fernández, 2002, p. 38). Voor Caparrós Lera en de España is Perojo's productie een trouwe reflectie van het Madrid van gisteren en van altijd (Caparrós Lera, 1981, p. 280) (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 36) (Caparrós Lera, 1999, pp. 59-60). Ook Seguin noemt *La Verbena de La Paloma* een reële reconstructie waarin de vrijheid van toon zijn gelijke kent in de grote perfectie van de realisatie en in de acteursregie. Maar hij vindt echter dat niet deze film, maar wel *El Negro que Tenía el Alma Blanca* de grootste aandacht verdient (Seguin, 1994, p. 27). Niet alleen door hedendaagse geschiedschrijvers werd *La Verbena de la Paloma* als een meesterwerk bestempeld, ook vlak na de première werd Perojo's productie door verschillende critici positief onthaald, zelfs door deze die traditioneel negatief stonden tegenover het werk van Perojo. Zo schreef een criticus in *El Debate* van 24 december 1935 dat met *La Verbena de la Paloma* 'España puede presentar al mundo un film que rivaliza con los más aventajados de las grandes naciones'⁵⁵. Over het werk van Perojo stelt dezelfde criticus: 'Su labor de dirección, sin hipérbole de ningún género, es aquí magistral.'⁵⁶. Ook Antonio Barbero sprak in *ABC* van 24 december 1935 lovend over Perojo's productie en stelde dat CIFESA met *La Verbena de la Paloma* erin slaagde de grootste retrospectieve film uit de Spaanse cinemageschiedenis te

⁵⁵ 'Spanje kan aan de wereld een film tonen die kan concurreren met de meest uitstekende producties van de grote buitenlandse productiehuisen.', eigen vertaling.

⁵⁶ 'Zijn regie is hier, zonder enige overdrijving, magistraal.', eigen vertaling.

produceren. Antonio Guzmán Merino sprak in *Cinegramas* van 29 december 1935 simpelweg over de beste Spaanse film tot dan toe geproduceerd (Gubern, 1994, pp. 277-278). Zelfs *Popular Film*, hierboven bestempeld als de grootste rivaal van Perojo's producties, bezegelde haar verzoening met Perojo en schreef 'Nos encontramos, seguramente, ante la mejor producción española del año e, indudablemente, ante el mejor film de Perojo.'⁵⁷ Verder richtte het tijdschrift zich rechtstreeks tot Perojo en schreef: '¿ Ve usted, señor Perojo, cómo cuando tenemos motivo no le escatimamos algún elogio?'⁵⁸ (Gubern, 1994, p. 279). *La Verbena de la Paloma* zou één van Perojo's lievelingsproducties worden, zo blijkt uit minstens drie getuigenissen voor verschillende cinematografische tijdschriften (Gubern, 1994, p. 277).

Net als in paragraaf 2.5. beginnen we ook deze filmanalyse met een paragraaf die de productie, distributie en exploitatie onder handen neemt. In een tweede stap analyseren we achtereenvolgens het verhaal, de enscenering, de montage, het cameragebruik en het geluid van deze film. We trachten bij elke paragraaf te onderzoeken wat de functionaliteit is van de gebruikte vormen en hoe ze bijdragen tot de referentiële, expliciete, impliciete en symptomatische betekenis van *La Verbena de la Paloma*, die we uit de doeken doen in een samenvattend besluit. Doorheen de paragrafen wordt *La Verbena de la Paloma* eveneens temporeel en geografisch ingekaderd. De evolutie binnen de Spaanse cinema volgen we illustratief aan de hand van een vergelijking met *La Aldea Maldita*. Het geografische kader komt tot stand door een vergelijking met de Franse cinema van de jaren '30 en de klassieke Hollywoodfilm, die de filmstijl uit de jaren '20 met het primaat van het narratieve en de continuïteitsmontage voortzette. De toevoeging van diegetic sound vormde immers een krachtige aanvulling voor dit klassieke montagesysteem.

⁵⁷ 'We zien ons hier met zekerheid geconfronteerd met de beste Spaanse productie van het jaar en ongetwijfeld met de beste film van Perojo', eigen vertaling.

⁵⁸ 'Ziet U, meneer Perojo, hoe we wanneer daar reden toe is, we u geen enkele lof ontnemen?', eigen vertaling.

3.6.2. Productie, distributie, exploitatie

La Verbena de la Paloma, de zarzuela met libretto van Ricardo de la Vega en muziek van Tomás Bretón, ging op 17 februari 1894 in première in het Teatro Apolo te Madrid. In datzelfde jaar werd Benito Perojo geboren, maar zijn vroegtijdige emigratie verhinderde waarschijnlijk een grondige kennis van het zarzuelagenre. Tussen 1900 en 1936 beleefde de zarzuela een heropleving en in 1934 behaalden 21 zarzuela's grote successen in de Madrileense zalen. Tussen deze 21 was *La Verbena de la Paloma* niet terug te vinden en de keuze van Perojo voor deze zarzuela kan misschien in deze afwezigheid geplaatst worden (Gubern, 1994, pp. 267, 268). Bovendien had Perojo in het verleden al de kleurrijke en drukke sfeer van een volksfeest weergegeven in *La Condesa María* en *Rumbo al Cairo*. De keuze om een musicaladaptatie te maken moet men situeren in de context van de bloei van de musicalcinema in Hollywood, Berlijn en Parijs tijdens de beginjaren van de geluidsfilm. Tegen 1935 was de musicalfilm al een bevoorrecht Noord-Amerikaans genre en Benito Perojo kon profiteren van deze ontwikkeling voor de productie van *La Verbena de la Paloma*. De aankondiging van het project verscheen reeds in februari 1935 in de cinematografische pers, maar de moeizame opbouw van de decors zorgde ervoor dat de opnames pas eind september van start gingen (Gubern, 1994, p. 269). Doel van Perojo was van de zarzuela een absoluut cinematografisch kunstwerk te maken en om dit te bereiken, verzamelde hij rond zich een uitgebreide ploeg deskundigen. De schrijver Pedro de Répide moest instaan voor de sfeercreatie en bijgevoegde dialogen. In opdracht van hem moesten alle acteurs zich grondig documenteren over hun personage. Van Fernando Mignoni, die instond voor de decors, werd een absolute nauwgezetheid geëist in de sferige creatie van de decors, die gebouwd werden door Raimundo Torres. Als kostuumontwerpster koos Perojo voor Santiago Ontañón, die zorgde voor een sterke waarheidsgetrouwe kostumering. De verder crew kan men terugvinden in Bijlage 4. Terwijl *La Aldea Maldita* geproduceerd werd met een opnamebudget van 22.000 peseta's of 130 euro, bij elkaar gesprokkeld door Rey en Larrañaga, kostte *La Verbena de la Paloma* uiteindelijk meer dan het 40-voud, zo'n 940.000 peseta's of 5697 euro. Van dit, voor die tijd, enorme productiebudget ging bijna één vijfde naar decors en één tiende naar figuratie (Gubern, 1994, p. 270). De opnames vonden integraal plaats in de recent opgerichte C.E.A.-studio's in Madrid in opdracht van CIFESA en verliepen

moeizaam, onder andere omwille van het grote aantal figuranten en de uitgebreide camerabewegingen (Torres, 1997, p. 33) (Gubern, 1994, p. 271).

La Verbena de la Paloma ging op 23 december 1935 in première in het Palacio de la Música voor een beperkt publiek, ten voordele van de Asociación de la Prensa, waarvan Perojo's vader stichter was. Het programma bestond uit een live-presentatie van de protagonisten van de film door Francisco Ramos de Castro. Vervolgens hield de vice-president van de Asociación José L. Mayral een lezing, waarna de projectie van de film volgde. Volgens verschillende tijdschriften werd de projectie op meerdere plaatsen onderbroken door ovaties en werd ze bekroond met een overdonderend eindapplaus. Het succes was enorm en de film bleef tegelijkertijd in verschillende Madrileense zalen geprojecteerd tot het begin van de burgeroorlog (Gubern, 1994, p. 277).

CIFESA stond niet alleen in voor de productie, maar het huis maakte ook ten volle gebruik van zijn nationale netwerk van distributeurs en wereldwijde vertegenwoordigers om voor de verdere commerciële triomf van de film te zorgen. (Stone, 2002, p. 31). *La Verbena de la Paloma* werd geëxporteerd naar verschillende landen en kende ook daar succes.

3.6.3. Het verhaal

3.6.3.1. Julián als actieve, doelgerichte protagonist

In *La Verbena de la Paloma* zijn, net als in de meeste films, de oorzaken van de gebeurtenissen waaruit het verhaal is opgebouwd terug te vinden in de personages en hun karaktertrekken. Deze worden niet zo expliciet als in *La Aldea Maldita* omschreven, maar blijken eerder uit het gedrag van de personages en wat ze over zichzelf en elkaar zeggen. Zo verklaart de liefde van Don Hilarión voor vrouwen (iets wat hij letterlijk zelf zegt in het lied in de apotheek) waarom hij met beide zussen naar la Verbena wil. Zijn lafheid veroorzaakt het kabaal in de kast, wat op zijn beurt de achterdocht van Julián aanwakkert. Eveneens verklaart het waarom hij telkens van Julián wegvlucht, in plaats van zich als een man te verdedigen. Julián's jaloersheid op zijn beurt verklaart de aanval op Don Hilarión in de koets, op de paardenmolen en later in het huis van Don Sebastián. Tante Antonia wordt

afgebeeld als een bemoeizieke koppelaarster en in haar gedrag, kledij en stem vertoont ze meer gelijkenissen met het mannelijke dan met het vrouwelijke geslacht. Op die manier vormt ze na Don Hilarión de tweede komische figuur in de film. In tegenstelling tot *La Aldea Maldita*, vormen in Perojo's film de natuurelementen geen katalysators van gebeurtenissen.

Als kijker zoeken we de hierboven beschreven causale motivatie op en ontwikkelen we verwachtingen op basis van de kennis van de karakters. Dankzij een parallelmontage weten we bijvoorbeeld enerzijds dat Julián zich op straat bevindt, jaloers is en onraad ruikt en anderzijds dat tegelijkertijd Don Hilarión met de twee zussen zal buitenkomen. We verwachten ons dan ook aan een hevige confrontatie. Deze wordt echter uitgesteld, beiden begroeten elkaar beleefd, maar het bloed wordt Julián vanonder de nagels gehaald wanneer Susana ontkent hem te kennen. De verwachte confrontatie volgt kort erna. Er wordt omwille van de quasi allesomvattende verhaalvertelling (cf. infra) weinig gespeeld met het achterhouden van informatie of het enkel tonen van effecten of gevolgen.

We weten reeds dat in de klassieke Hollywoodfilm de actieve doelgerichte protagonist centraal staat. Uit het bovenstaande blijkt dat *La Verbena de la Paloma* hierin deze filmstijl volgt. Het obstakel dat traditioneel in de klassieke Hollywoodfilm tussen de wens van het hoofdpersonage en de realisatie ervan staat, is in *La Verbena de la Paloma* heel duidelijk. Julián wil bij Susana zijn, maar wordt hierin op een basaal niveau tegengewerkt door tante Antonia en Don Hilarión. Op meer diepgaand niveau staat de zucht van de kleinburgerij naar sociale mobiliteit tussen Julián en Susana (cf. de impliciete betekenis). Maken we even op dit vlak de vergelijking met *La Aldea Maldita*, dan zien we dat in *La Verbena de la Paloma* de actieve doelgericht protagonist duidelijker aanwezig is, omdat in *La Aldea Maldita* Juan zelf nog aan het doel dat wij hem als kijker voorstellen, twijfelt. In die zin staat *La Verbena de la Paloma* dichter bij de klassieke Hollywoodfilm.

3.6.3.2. Efficiëntie troef in de tijdsindeling

Het causaliteitsprincipe is van fundamenteel belang voor het verhaal, dat plaatsvindt in een bepaalde tijd. Benito Perojo situeerde de verhaalvertelling op 15 augustus, feest van La Virgen de la Paloma, in 1893, zoals in het originele werk (Torres, 1997,

p. 33). De tijdsordening in *La Verbena de la Paloma* is chronologisch. Geen flashbacks of flashforwards werden teruggevonden en de verhaalorde is dus gelijk aan de plotorde. Wel worden op twee momenten non-diegetic elementen geïntegreerd, die zowel plot- als verhaalorde doorbreken (cf. 3.6.6.3.). De verhaaltijd beslaat één dag en één nacht en nergens wordt gerefereerd naar vroegere of komende tijdsperiodes. Het verhaal begint om zeven uur 's morgens, aangegeven door één van de vier situeringshots (cf. infra) en eindigt diezelfde nacht. Enkele tijdsaanduidingen maken het ons mogelijk om ons grofweg in de tijd te kunnen blijven situeren. Zo zegt Casta voor ze aan het werk gaan: 'Hoy es fiesta y no trabajamos más que mediodía'⁵⁹. Op die manier weten we dat wanneer de zussen het werk verlaten het twee à drie uur moet zijn. Uit deze verhaaltijd werden een aantal uren geselecteerd, maar er wordt niet expliciet aangegeven welke momenten. Alles wordt in beeld gebracht in een schermtijd van 67 min. Net zoals in de analyse van *La Aldea Maldita* komt de wijze waarop de tijd (in zijn orde-, duur- en frequentieaspect) als vormelement wordt gebruikt uitgebreid aan bod in paragraaf 3.6.5.1., waar over de temporele relaties tussen de shots wordt gesproken. Op die manier trachten we aan te tonen dat schermduur in belangrijke mate afhankelijk is, niet alleen van het narratieve dat in beeld moet worden gebracht, maar eveneens van de gebruikte filmtechnieken.

In *La Verbena de la Paloma* is, net zoals in de klassieke Hollywoodfilm, de tijdsindeling onderworpen aan het causaliteitsprincipe. Er wordt zo efficiënt mogelijk met schermduur omgegaan en enkel dingen die een causaal belang hebben, worden getoond. Specifieke temporele ontwikkelingspatronen zoals de afspraak en de deadline zorgen voor de afhankelijkheid van de plottijd aan de causaliteitsketting van het verhaal (cf. infra). Dat zelfs een musical erin kan slagen om de motivatie zo duidelijk en volledig mogelijk te laten zijn, in overeenstemming met de klassieke Hollywoodfilm, blijkt duidelijk uit *La Verbena de la Paloma*. Elk nummer is immers gemotiveerd, of in de emoties van de personages (vb. Julián's solo) of in een stage show (flamenconummer). We zien aanvullend, dat in *La Verbena de la Paloma* enkele liederen bovendien ook een zuivere narratieve functie hebben en verklaringen bieden voor eerdere of latere acties van de personages (Don Hilarión's dialoog met Don Sebastián).

3.6.3.3. Vier initiërende shots, een dynamische ontwikkeling en een happy-end

⁵⁹ 'Vandaag is het een feestdag en we werken niet langer dan de middag', eigen vertaling.

De segmentatie biedt ons wederom een algemene kijk op het model van de film. Echter, een algemeen model op basis van de ruimtes zoals we duidelijk konden terugvinden in *La Aldea Maldita* is moeilijker terug te vinden, aangezien enorm veel gevarieerd wordt tussen de verschillende ruimtes. Alles speelt zich af in Madrid en de meeste beelden zijn genomen in het huis van tante Antonia, de apotheek van Don Hilarión, de taverne van Señá Rita, de zo nauwgezet gereconstrueerde 19^{de} eeuwse Madrileense straat en de kermissite. Verhaalruimte en plotruimte komen overeen in *La Verbena de la Paloma*, nergens wordt gerefereerd naar andere plaatsen die niet expliciet worden weergegeven. De schermruimte wordt meer uitgebreid behandeld in de paragraaf 3.6.5 die het over framing heeft.

De expositie van *La Verbena de la Paloma* wordt ingezet door vier shots, aan elkaar gelinkt door dissolves die voor een duidelijke situering en verhaalinitiatie zorgen. Achtereenvolgens toont een eerste shot het jaartal 1893. Via een dissolve verschijnt het kalenderblad dat dinsdag 15 augustus aanduidt. Een tweede dissolve brengt ons bij een beeld van de Maagd van La Paloma en een vierde laatste shot toont een wandklok die 7u aangeeft. Gubern ziet in deze montage van vier shots een voorbeeld van de klassieke Sovjetcinema terug. De montage structureert de informatie van het algemene naar het particuliere (jaar, dag, uur) en integreert een beeld die de religieuze betekenis van de sequentie aanduidt. De Spaanse cinema zou volgens Gubern voordien nooit dergelijke vakkundigheid ten toon gespreid hebben in de logica van de zuivere montage (Gubern, 1994, pp. 271-272).

In navolging van Torres onderscheid ook ik twee delen in de film. Een eerste meer gesproken deel wordt opgevolgd door een tweede meer gezongen deel. De scheiding ligt mijns inziens in het op scherm brengen van een volledig zwart beeld als indicatie van de overgang tussen vooravond en nacht. Het eerste deel bevat een drietal liederen, terwijl er in het tweede deel vijf te onderscheiden zijn, exclusief de non-diegetic achtergrondmuziek (cf. infra). Ook in *La Verbena de la Paloma* zijn de ontwikkelingspatronen voornamelijk gebaseerd op het causaliteitsprincipe. Een eerste oorzaak is de verandering van kennis van de personages. Wanneer Julián Susana's sjaal ziet klaarliggen, weet hij dat ze wel naar het volksfeest gaat, maar zonder hem. Zijn droefheid slaat om in boosheid en jaloezie. We verwachten ons aan een confrontatie. Don Sebastián die te weten komt dat Julián op het politiekantoor is, verklaart waarom hij naar daar gaat en Julián, Señá Rita en de twee

zussen vrij weet te praten. Via hem komen deze laatste ook weer terecht bij Don Hilarión voor een ultieme confrontatie. Een tweede oorzaak die ontwikkelingspatronen initiëren zijn de wensen en verlangens van de personages. Tante Antonia's wens dat één van haar nichtjes rijk trouwt, zorgt voor haar wil hen te koppelen aan Don Hilarión. Het materialisme en de ijdelheid van Susana doet haar aanvankelijk kiezen voor Don Hilarión, Julián achterlatend. De wens van deze laatste om bij Susana te zijn verklaart zijn achtervolgingen en woede-uitbarstingen. Ook tijdspatronen kunnen ontwikkelingspatronen vormen. We doelen hier onder andere op de afspraak tussen Don Hilarión en de beide zusjes voor La Verbena. Geen enkele deadline wordt geëxpliciteerd in *La Verbena de la Paloma*, maar impliciet geven wij, als kijker, Julián enkel die dag en nacht van het volksfeest om zijn geliefde voor hem te winnen. De ritjes in de paardenkoets en de scène op de paardenmolen zijn op hun beurt voorbeelden van hoe de ruimte de verhaalontwikkeling beïnvloedt. De langetermijnverwachting die via deze ontwikkelingspatronen wordt gecreëerd, is de reünie van Julián en Susana en hun samenzijn op La Verbena. Telkens als ze elkaar ontmoeten, hopen we op consolidatie. Maar keer op keer wordt de vervulling van onze verwachting uitgesteld. Na de confrontatie in de paardenkar lijkt de afstand tussen hen groter dan ooit, Susana blijft in de weggrijdende koets 'Adios Julián, adios' herhalen. Echter, zoals in een klassieke Hollywoodfilm, wordt ons ook in deze zarzuelaverfilming een happy-end voorgeschoteld. Bovendien wordt het einde, in overeenstemming met de klassieke Hollywoodfilm, gekenmerkt door een sluiting van alle verhaallijnen. Tante Antonia zal een nachtje in de cel blijven en hoewel de consolidatie tussen Julián en Susana al duidelijk was in het politiekantoor, loopt het verhaal nog verder om ook de definitieve klap toe te brengen aan Don Hilarión en zo zijn verhaallijn te sluiten.

3.6.3.4. Een allesomvattende verhaalvertelling met objectieve basis

De verhaalvertelling in *La Verbena de la Paloma* is allesomvattend. Als publiek weten we op elk moment meer dan elk van de personages afzonderlijk. Er wordt continu geswitcht tussen verschillende verhaalvertellers, informatieverschaffers, die hun visies geven op wat gaande is. Hier zien we een duidelijk verschil met *La Aldea Maldita*, waar de informatiemededeling eerder beperkt bleef en vooral verliep via

protagonist Juan. Een duidelijk andere focus dus: In *La Aldea Maldita* ligt ze op de persoon binnen de rigide Castiliaanse traditie, terwijl *La Verbena de la Paloma* bovenal een schets creëert van de sociale situatie en daarbinnen een personage in het vizier neemt. De allesomvattende verhaalvertelling van *La Verbena de la Paloma* vindt zijn functie in het creëren van meer spanning en inlevingsvermogen bij de toeschouwer. De toeschouwer kan dankzij de meegedeelde informatie gebeurtenissen anticiperen en wil bijgevolg continu de personages verwittigen. Wij weten bijvoorbeeld dat Don Hilarión in de kast verstopt zit wanneer Julián op bezoek is en verwachten ons dan ook aan zijn ontdekking wanneer hij zoveel lawaai maakt. Echter, deze verwachting wordt niet ingelost, de confrontatie tussen beide heren wordt uitgesteld. Dat een allesomvattende verhaalvertelling niet automatisch minder diepte inhoudt, wordt duidelijk in *La Verbena de la Paloma*. Zoals in de meeste films, is de basis van de verhaalvertelling objectief, maar af en toe wordt hiervan afgeweken en bevatten de sequenties een grotere subjectiviteit. Een duidelijk voorbeeld is de sequentie van Julián's klaagzang in de drukkerij. We zien een werkende Julián in mediumshot en in superimpositie in close-up het gezicht van Julián een klaaglied zingend. De superimpositie zorgt voor een presentatie van zijn gedachten en visualiseert het feit dat hij lichamelijk en geestelijk op twee verschillende plaatsen is. Het doel is duidelijk, Perojo wilde een grotere identificatie met Julián's zorgen en verdriet mogelijk maken. We steunen hem als toeschouwer in zijn underdogpositie en hopen samen met hem op de liefde van Susana.

In zijn allesomvattende verhaalvertelling met objectieve basis sluit *La Verbena de la Paloma* zich perfect aan bij de klassieke Hollywoodfilm.

3.6.4. De encenering

3.6.4.1. Een verbluffend authentieke setting

La Verbena de la Paloma is een zuivere studio-opname. Alle decors die het late 19^{de} eeuwse centrum van Madrid weergeven, werden opgebouwd in de C.E.A-studio's door Raimundo Torres, onder het toezicht van Fernando Mignoni (cf. supra). Zoals in paragraaf 6.3.2. al vermeld, werd er enorm veel aandacht besteed aan de authenticiteit van de setting en het detail. Zo werd bijvoorbeeld een hele

Madrielse straat in open lucht gereconstrueerd, inclusief een tram, dat over een lengte van 500 à 600 meter werd voortgetrokken door paarden. Voor Stone is vooral de reconstructie van de kermis met reuzenrad, draaimolens en carrousels het spectaculairst (Stone, 2002, p. 31). De scenografie bereikte in *La Verbena de la Paloma* dan ook ongekennde hoogtes, in die mate dat vanuit enkele hoeken het idee kwam aan het bestuur van Madrid te vragen enkele van de decors op te nemen in het stedelijk museum (Gubern, 1994, p. 270). Op het gebruik van foto's in de presentatie van de credits aan het begin van de film na, werden alle beelden opgenomen in reële decors.

Over het algemeen zijn de composities in *La Verbena de la Paloma* opgebouwd rond de protagonisten en in evenwicht. Zelfs wanneer een aanvankelijke leegte in de setting zou gecreëerd worden door het uit frame gaan van één van de personages zorgt een reframing van de camera voor het herstellen van het evenwicht. Ik denk hier aan de specifieke scène waarin Don Sebastián de apotheek van Don Hilarión verlaat. Een opvallend kenmerk van Perojo's setting is het veelvuldige gebruik van diagonaallijnen en de op die manier gecreëerde driedimensionaliteit. Een van de meest opvallende voorbeelden is de diagonaallijn die getrokken wordt in de weergave van de tafel in de chocoladebar van Señá Rita waar het huwelijkskoppel het typische Madrielse ontbijt: chocolate con churros⁶⁰, nuttigt. De settingcontrasten tussen de salon van tante Antonia, de dansende mensen op straat en de balzaal van de hoge burgerij duiden op de impliciete betekenis van de film (cf. infra).

Net zoals in *La Aldea Maldita* vinden we ook in *La Verbena de la Paloma* betekenisvolle elementen in de setting terug. Een voorbeeld is de fietser, waar Julián tegenop botst in zijn achtervolging van de koets van Don Hilarión en zijn geliefde. Ook de rat die op de hand van Don Hilarión kruipt, wanneer deze in de achterkamer verstopt zit, heeft een belangrijke narratieve functie. Het beestje doet Don Hilarión gillen en het kabaal uit de achterkamer doet het onraad en de jaloezie bij Julián toenemen. Naast settingprops vinden we ook enkele motieven terug. Zoals in de inleiding al vermeld, maakt Perojo opvallend veel gebruik van spiegels. Ook in *La Verbena de la Paloma* vormen spiegels een motief doorheen de film, die hier duiden op de ijdelheid van de personages of zorgen voor bijzondere beelden. We denken

⁶⁰ Chocolate con churros bestaat uit een tas warme chocoladesaus waarin de churros, gefrituurd deeg in de vorm van lange vingers, gedopt worden.

aan de scène in het pandjeshuis waar Don Hilarión de twee zussen een halsketting en sjaals koopt. Beide zussen bewonderen zich constant, zij het niet in de spiegels, dan wel in de vitrinekasten. Verder vinden we spiegels terug in de chocoladebar, het Café de Melilla, die zangeres en danseres reflecteren, in de apotheek van Don Hilarión en in het huis van tante Antonia, onder andere wanneer Don Hilarión en tante Antonia samen dansen op de vooravond van La Verbena. Verder merken we een veelvuldig gebruik op van voorwerpen die dynamische circulaire bewegingen maken. Denk maar aan de alledaagse voorwerpen zoals karrenwielen, het wiel van Julián's printmachine, het wiel van Susana's naaimachine. La Verbena vormt de ideale gelegenheid om hier de draaimolens en het reuzenrad aan toe te voegen en via dit motief wordt de dynamiek in de mise-en-scène nog opgedreven. Een laatste vermeldenswaardig motief vinden we terug in de hoed van Don Hilarión. De functie ervan komt meer uitgebreid aan bod in paragraaf 3.6.6.

3.6.4.2. Authenticiteit en feestelijkheid in kostumering en maquillage

Net als in de setting eiste Perojo, dit keer van Santiago Ontañón, een hoge mate van authenticiteit in de kostumering. De meest in het oog springende overeenkomst in de relatie tussen kostumering en setting vinden we nu juist terug in deze authenticiteit. Zowel kostumering als setting lijken verzadigd van detail, wat voor een vrij druk beeld zorgt. Algemeen kunnen we stellen dat vooral het contrast tussen de kledij van de mannen en die van de vrouwen opvalt. Het maatpak contrasteert hevig met de weelderige jurken van de vrouwen, die dan ook in het algemeen vaker in synchronie zijn met de zo detailléus uitgewerkte setting. Ik denk bijvoorbeeld aan de synchronisatie van de jurken van Susana en Casta met de gordijnen in sequentie 35. Een tweede sterk voorbeeld van synchronisatie vinden we terug in sequentie 33, waarin in één shot zowel de kostumering van Señá Rita als deze van Julián overeenkomt met hun respectievelijke achtergrond en bijgevolg zorgt voor een duidelijke scheiding in het midden van het beeld. De lichte klederdracht en het veelvuldig gebruik van de waaiers vinden in de eerste plaats hun functie in het aanduiden dat het om een zwoele zomerdag en –nacht gaat. Ze moeten met andere woorden de geloofwaardigheid van het verhaal en het inlevingsvermogen van de toeschouwer versterken. Bovendien vinden we nog een specifieke functie van de

waaiers terug, in die zin dat ze eveneens gebruikt worden om de mond te bedekken wanneer er een ietwat gedurfdere taal wordt gehanteerd. Ook in de kostumering zijn, net zoals in de settings, enkele props terug te vinden. De sjaal die Susana van Don Hilarión kreeg bijvoorbeeld, is een prop. Wanneer Julián de sjaal in het oog krijgt, vallen voor hem de puzzelstukjes ineen. In diezelfde sequentie vormt ook de hoed van Don Hilarión een prop in de zin dat het voorwerp op zijn aanwezigheid in het huis duidt. Tante Antonia gaat er dan ook snel op zitten.

Dezelfde authenticiteit in de decors en kostuums vinden we terug in de maquillage. De vrouwen zijn opgemaakt volgens de mode van het einde van de 19^{de} eeuw, terwijl het lijkt of de mannen geen make-up dragen. De ijdelheid van beide zussen leidt er niet alleen toe dat ze in de hele film er verzorgd zullen uitzien, verlangen naar mooie kleren en juwelen, maar deze karaktertrek zorgt ook voor hun aanvankelijke keuze aan de zijde van Don Hilarión. Bovendien wordt op die manier een mooi contrast gecreëerd met tante Antonia, die er doorheen de hele film, vooral dankzij de maquillage, slordig en onverzorgd uitziet.

3.6.4.3. Three-point-lightning en high-key illumination: een Amerikaans geïnspireerde belichting in functie van het verhaal

De analyse van de belichting verliep niet van een leien dakje. Vrij veel scènes lijken overbelicht en of dit werkelijk zo bedoeld was of het gevolg is van de ouderdom van de filmband is niet meteen duidelijk. In het algemeen zou ik kunnen stellen dat de belichting in *La Verbena de la Paloma* in de eerste plaats gericht is op het duidelijk weergeven van de verhaalelementen. Ze staat in vergelijking met *La Aldea Maldita* in mindere mate in voor de compositiecreatie. Echter, een functie van de belichting die evenzeer in *La Verbena de la Paloma* als in *La Aldea Maldita* voorkomt is het overbrengen van de ruimtelijkheid van de scène. Ik denk dan bijvoorbeeld aan het shot waarin Don Hilarión de trap afdaalt en in de apotheek komt. Het is hierin dat Gubern de enige toegeving van *La Verbena de la Paloma* aan het formalisme plaatst, namelijk in het gebruik van de gigantische cast shadow in de scène waarin de paardenkoets de apotheker passeert en de enorme cast schaduw van de draaimolen op de muur van de kermisite in beeld komt (Gubern, 1994, p. 276). Hij ziet hierin de invloed terug van cameraman Fred Mandel, die afkomstig was van de

Duitse school. Dat het Duitse expressionisme inzake belichting wel vaker een invloed had op de Spaanse producties bleek ook, en duidelijker, uit de analyse van *La Aldea Maldita* (cf. supra). De belichting in *La Verbena de la Paloma* is over het algemeen hard en zorgt bijgevolg voor scherpe contouren en duidelijk afgetekende schaduwen. In de binnenshots wordt voornamelijk gewerkt met frontale en laterale belichting. Minstens op twee plaatsen is er sprake van onderbelichting, namelijk wanneer Don Hilarión zich klaarmaakt en wanneer hij met de twee zussen de trap afdaald. In beide scènes wordt de onderbelichting gemotiveerd door een on-screen lichtbron. De on-screen lichtbronnen worden ook in *La Verbena de la Paloma* aangevuld met off-screen lichtbronnen. Dit wordt zeer duidelijk in de scène waarin tante Antonia het flamencolied meezingt. Het fill light correspondeert met het licht in het huis en zorgt voor een backlighting, maar de principiële lichtbron, het key light, komt frontaal van buiten het frame.

Wanneer we *La Verbena de la Paloma* op het vlak van belichting willen vergelijken met de klassieke Hollywoodcinema, dan stellen we ons de vraag of ze het systeem van de three-point-lightning volgt. Ook de high-key illumination werd in de klassieke Hollywoodfilm toegepast, voornamelijk dan om situaties helder te verlichten, bijvoorbeeld in een balzaal of op een zonnige namiddag. Fill en backlight worden in dit systeem gebruikt om een klein contrast te creëren tussen de lichtere en donkere gebieden. Meestal is de lichtkwaliteit zwak. Over het algemeen volgt *La Verbena de la Paloma* het principe van het three-point-lightning en de high-key illumination; de meerderheid van de scènes getuigt immers van een algemeen lichtontwerp. De kwaliteit van de drie lichtbronnen verschilt nu sterk van scène tot scène. Zoals hierboven reeds vermeld wordt voornamelijk gebruik gemaakt van harde key lights, in overeenstemming met de karakteristieke techniek van de Amerikaanse musical (cf. infra). In de meerderheid van de gevallen zijn nu ook het fill light en backlight vrij hard, zodat door compensatie de schaduwen wel duidelijk omljnd zijn, maar niet zeer donker. Op enkele plaatsen, voornamelijk in de panoramische beelden, wordt hierop een uitzondering gemaakt. De low-key illumination zorgt in die gevallen voor een sterker contrast en scherpere, donkere schaduwen. Op bepaalde momenten volgen de lichten de wandelende personages, zoals bij het buitenkomen uit de chocoladebar. Op andere momenten wandelen de personages door licht- en schaduwbanken, zoals de wandeling van Julián, Susana en Casta en deze van Julián en Señá Rita.

3.6.4.4. Een natuurlijk, uitbundige acteerstijl

De gehele mise-en-scène laat, zoals reeds vermeld, de personages toe gevoelens en gedachten te uiten en het kan hen aanzetten tot bepaalde acties en lichamelijke bewegingen. Deze acties moesten van Perojo, in zijn authentieke settings, realistisch zijn. Acteurs werden bijgevolg verplicht zich te documenteren over hun personage, met als doel een authentieke acteerprestatie te kunnen neerzetten. Caparrós Lera en de España vinden alleszins dat ze erin geslaagd zijn: De personages zijn, net als de settings, realistisch: de chulapas⁶¹, de arbeiders, de winkelmeisjes, de Madrileense middenklasse,... zelfs de verschillende vrijetijdsbestedingen van de arbeiders en de middenklasse, zo stellen ze (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 36). Identificatie met de personages kon voor het toenmalige Madrileense publiek niet moeilijk zijn volgens Caparrós Lera (Caparrós Lera, 1981, p. 280). In een aantal bewegingen en gestes van de personages, zien we duidelijk de invloed van de liberale regering. Het laten voorgaan van de vrouwen bij het instappen van de koets bleek voor mannen niet alleen een beleefdheidsgeste te zijn, maar eveneens een plezier, zo blijkt. Ook één van de laatste shots waarin Julián en Susana wel heel dicht bij elkaar komen, getuigt van een iets tolerantere aanpak van de censuurvoorschriften en geeft ons informatie omtrent de symptomatische betekenis van de film (cf. infra). Echter, de liberale wind waaide nog net niet hard genoeg om een kus on-screen toe te laten.

In de evaluatie van de acteerprestatie kijken we naar de functie van het personage en de motivaties van zijn bewegingen in de film. We zien dat in *La Verbena de la Paloma*, net als in *La Aldea Maldita* de personages gestileerd zijn; de tante-koppelaarster, de jonge meisjes op zoek naar een man, de oude snoeper, de arme underdog met oprechte gevoelens, en zo verder. In deze stilering van personages sluit *La Verbena de la Paloma* zich aan bij het klassieke Hollywoodverhaal, dat gebouwd is op ideologisch gestereotypeerde rollen (Bordwell & Thompson, 2001, p. 172). Niet alleen de personages zijn gestileerd, ook de acteerwijze vertoont een lichte, wel zuiver cinematografische, stilering. In *La*

⁶¹ Een chulapa is iemand uit de Madrileense volksbuurt, zo schrijft Van Dale. Navraag bij een Madrileense stadsbewoonster leidde tot een specifiekere betekenis. De term wordt vooral gebruikt om een ietwat snobistisch Madrileens stadspersoon met een hoge eigendunk, aan te duiden.

Verbena de la Paloma wordt deze bereikt door overdrijving, gemotiveerd in de uitbundige feeststemming veroorzaakt door het dorpsfeest.

De acteerwijze staat ook in *La Verbena de la Paloma* niet los van andere cinematografische technieken zoals het grafisch gebruik van shots, de montage en het cameragebruik. Analyseren we als voorbeeld de scène waarin Julián tegen de paardenkoets van Don Hilarión aanbotst en vervolgens in de achtervolging een fietser omverloopt. Wanneer Julián tegen de paardenkoets opbotst, toont een kikvorsperspectief zijn aanvaring met het paard en een daaropvolgende close-up toont de geschrokken en tegelijk woedende expressionistische blik van Julián in vogelperspectief. Julián ziet Susana in de koets zitten en zet de achtervolging in. De camera neemt hem in een eerste medium shot frontaal in beeld, vervolgens volgt een laterale medium close-up, om te eindigen in een tail-shot waarin Julián zich verder van de camera verwijderd tot we bij een long shot terechtkomen. Op die manier laat de frameruimte toe om de volgende botsing van Julián met de fietser in groteske bewegingen op scherm te brengen. De camera blijft quasi stil en alle dynamiek zit in de bewegingen van de acteurs. De korte sequentie deed in het frontale shot van Julián denken aan de filmtechniek van D.W. Griffith, terwijl het shot van de benen van naderende ramptoeristen deed denken aan Eisenstein's *Potemkin*. Meer algemeen kunnen we stellen dat, hoe belangrijk de camerabewegingen ook zijn in het tot stand brengen van de dynamiek in *La Verbena de la Paloma*, op cruciale momenten blijft ze vaak stil of heeft ze enkel een volgende functie en wordt de dynamiek voornamelijk gecreëerd door de bewegingen van de personages in de mise-en-scène en door de montage.

Ook in deze analyse kunnen we op basis van de mise-en-scène de Spaanse productie in een Europese context zetten. Inderdaad, inzake de scenografie volgen we Torres die stelde dat ze getuigt van de invloed van Lazare Meerson (Torres, 1986, p. 41). Deze invloed is begrijpbaar wanneer we weten dat Perojo in Parijs samenwerkte met scenaristen van de Russische school zoals onder andere Pierre Schildknecht en Lazare Meerson (Gubern, 1994, p. 270). Tussen 1927 en 1932 werkte deze laatste samen met René Clair, die sinds 1925 afscheid had genomen van de avant-garde cinema. Als art director was hij verantwoordelijk voor de in de studio gecreëerde Parijse volkswijken van onder andere Clair's *Sous les Toits de Paris* (1929), *Le Million* (1931) en *Quatorze de Juillet* (1932). In zijn decors bewoog Meerson zich

weg van het expressionisme, impressionisme en naturalisme en trachtte hij een tegelijkertijd realistische en poëtische omgeving te creëren. Hij wordt dan ook als vader van het poëtisch realisme bestempeld en in de eerste, optimistische, fase van deze Franse stijl uit de jaren '30 zou *La Verbena de la Paloma* gecatalogiseerd kunnen worden. De film getuigt immers van een harmonieuze relatie tussen het realisme en de poëtische weergave ervan. Caparrós Lera gaat akkoord en stelt dat de gecreëerde sfeer authentiek is. Het taalgebruik, de gebruiken, de mentaliteit, het klimaat, de sfeer in de weergave van de straten, de taverne, tot de sociale weergave van de vrijetijdsbestedingen en het vieren van het volksfeest van de proletarische en burgerlijke klassen zijn een trouwe reflectie van het Madrid van gisteren en van altijd (Caparrós Lera, 1981, p. 280).

In de vrolijke kostumering en fel verlichte settings volgt *La Verbena de la Paloma* eveneens de karakteristieke technieken van de Hollywoodmusical uit de jaren '30 (Bordwell & Thompson, 2001, p. 107).

3.6.5. Camera

3.6.5.1. Een vernieuwende fotografie dankzij Technicolor, deep focus photography en de superimpositie

De camera brengt het fotografische beeld op scherm. Het beeld kan een hardere of zachtere tonaliteit bevatten, kan in slow motion of fast forward weergegeven worden en met verschillende lenzen gefilmd zijn. In *La Verbena de la Paloma* moeten we inzake tonaliteit duiden op de sequentie waarin Susana en haar zus samen dansen in een bescheiden flat, terwijl in een luxueus hotel de hoge bourgeoisie en de legerofficieren een galabal houden in een scène, origineel in Technicolor gefilmd en geprojecteerd (Torres, 1986, p. 41). *La Verbena de la Paloma* volgde ook hierin de klassieke Amerikaanse musical, waarin kleursequenties al vroeg voorkwamen om de felverlichte vrolijke kostuums en setting te verrijken. Echter, deze versie bleef jammer genoeg niet bewaard (Bordwell & Thompson, 2001, p. 107) (Gubern, 1994, p. 274). Slow motion of fast forward komen niet voor in *La Verbena de la Paloma*. De film volgde in het weergeven van close-ups met selectieve focus, scherpe gezichten en een wazige voor- en achtergrond, de trend van de Hollywoodfilm van

voor de jaren '40. Een voorbeeld vinden we terug in sequentie 18 waarin in close-up het gezicht van Don Hilarión helder verschijnt, terwijl de voorgrond (gedeeltelijk gevuld door het gezicht van tante Antonia) en de achtergrond vaag blijven. Maar we kunnen argumenteren dat *La Verbena de la Paloma* ook voorliep op de ontwikkelingen van de Hollywoodfilm in het gebruik van een combinatie van shorter-focal-length lenses, een snellere filmband en een meer intensieve belichting om op die manier een diepere focus te creëren. Op minstens drie momenten in de film zijn zowel voor-, midden-, als achtergrond scherp in focus. Ik verwijs hier naar het buitenkomen van het pasgetrouwd koppel, de ruzie van Julián met de fietser en de shots die het publiek weergeven in het Café de Melilla. Deep focus photography werd een trend in de jaren '40-'50 in Hollywood.

In de weergave van het fotografisch beeld heeft de producent de mogelijkheid om special effects te integreren. Het special effect van de superimpositie, geïntroduceerd door de Chomón in de Spaanse cinema wordt vakkundig overgenomen door Perojo in de scène in de drukkerij waar het beeld van de zingende Julián over het beeld van de werkende Julián, werd gelegd (cf. supra). Het lied evolueert naar een duet in het frame dat in superimpositie links het verrassende gezicht van Julián en rechts het profiel van Susana weergeeft. Gubern vult aan dat deze laatste scène doet denken aan een scène uit *La Dolorosa*, een zarzuela door Jean Grémillon in 1934 in beeld gebracht, dat een gelijkaardige scène tussen een jonge heer en de vrouwelijke protagonist bevat (Gubern, 1994, p. 272). Een tweede voorbeeld van superimpositie vinden we terug aan het einde van de film, wanneer de twee profielen van Julián en Susana samen worden geprojecteerd met algemene beelden van de kermis. Een ander special effect, het projection process work, dat zeer populair werd in de klassieke Hollywoodfilm van de jaren '20 werd door Perojo niet overgenomen. In tegenstelling, in plaats van de setting te projecteren op het scherm en de acteurs ervoor te laten acteren, besteedde Perojo enorme budgetten aan studio-reconstructies (cf. supra).

De framing van de filmbeelden bevat vele componenten; de grootte en vorm van het beeld, de on- en offscreen ruimte, het cameraperspectief, -niveau, -hoogte, en –afstand en tenslotte het mobiele frame of de camerabewegingen.

3.6.5.2. Grootte en vorm van het filmbeeld

La Verbena de la Paloma werd vermoedelijk opgenomen en geprojecteerd in het standaardformaat van de vroege jaren '30, het Academy ratio 1.33:1. In tegenstelling tot *La Aldea Maldita*, werden geen andere beeldvormen waargenomen.

3.6.5.3. De off-screenruimte als garantie voor de verhaallogica

Alle zes de zijdes van off-screenruimte zoals gedefinieerd in de analyse van *La Aldea Maldita* komen in *La Verbena de la Paloma* aan bod. Wanneer bijvoorbeeld de genodigden de chocoladebar binnentreden, doen zij dit niet alleen van de rechterzijde, maar komen ze ook van achter de camera, zo suggererend dat er twee ingangen aan de bar zijn. De off-screen zone kan in het verhaal betrokken worden door blikken van de personages of via het geluid. Het eerste blijkt duidelijk uit de vele eyeline matches over de shots heen, terug te vinden in *La Verbena de la Paloma*. Hoe de off-screen ruimte via geluid deel uitmaakt van het verhaal komt uitgebreider aan bod in paragraaf 3.6.7.4.. Over het algemeen wordt, in *La Verbena de la Paloma* de off-screen ruimte niet als verrassingselement gebruikt. Eén scène kunnen we aanhalen, namelijk deze waarin, terwijl Susana en Julián praten, Casta naar de camera toeloopt en vanuit de linker zijde, tante Antonia als het ware in beeld springt, met de vraag waar ze Don Hilarión verstopt hebben. Algemeen dient de off-screen ruimte eerder om de continuïteit en logica van wat gaande is te garanderen. De hand die tassen chocolade en churros aanreikt in de beginconversatie van Señá Rita en Julián in de taverne moeten we dan ook vanuit dit doeleinde begrijpen.

3.6.5.4. Gevarieerd en verrassend gebruik van cameraperspectief, -niveau, -hoogte en -afstand

Perojo gebruikt quasi het hele repertoire aan mogelijke perspectieven. Op verschillende plaatsen wisselen kikvors- en vogelperspectieven elkaar af. Vaak wordt dit gemotiveerd in subjective point-of-views van de personages en af en toe zit er ook een metaforische betekenis achter. In de hierboven beschreven aanvaring van Julián met de koets van Don Hilarión werden al de gebruikte perspectieven vermeld. Een specialer perspectief vinden we terug wanneer Julián na de

achtervolging onderaan de trappenhal naar boven, bijna recht in de camera kijkt, voor hij de trappen bestijgt. Het shot werd dus genomen met een vaste camera, bijna verticaal naar beneden gericht. Zijn financieel ondergeschikte positie ten opzichte van Don Hilarión wordt op die manier nog eens extra in de verf gezet. Wanneer Julián aan de deur belt, en daar ongeduldig wacht, wordt dit in kikvorsperspectief in beeld gebracht, duidend op het dreigende van de situatie.

Van een zuiver geïnclineerd frame is niet echt sprake. Wel kan ik duiden op het shot waarin Don Hilarión zich voor de spiegel optut om de drie dames op te pikken. Het shot werd gefilmd over de schouder van Don Hilarión heen in de spiegel en door de positie van deze laatste aan de wand, resulteert de reflectie lichtjes geïnclineerd.

In *La Verbena de la Paloma* wordt op verschillende momenten gebruik gemaakt van buitengewone camerahoogtes. Zo worden de shots van de wielen van de paardenkoets en het daaropvolgende shot van Julián's voetstappen gefilmd door een camera horizontaal gepositioneerd, op ongeveer één meter van de grond. Beide bewegingen worden lateraal via een tracking shot gevolgd. Functie van deze camerapositie is het tot stand brengen van een grafische continuïteit (cf. infra) tussen beide shots en het benadrukken van het contrast tussen beide sociale klassen. Een tweede voorbeeld vinden we terug in de chocoladebar na het huwelijk. De genodigden staan recht en heffen het glas. De camera is gepositioneerd ter hoogte van de tafel en via een crane shot wordt het heffen van het glas gevolgd.

Ook in de afstand van de camera integreert Perojo een grote variëteit. De shots gaan van long shots tot close-ups. De eerste zijn prominent aanwezig in het weergeven van de kermissite. De close-ups worden vrij vaak gebruikt als middel tot situering. De eerste vier shots zoals hierboven reeds vermeld, bestaan uit close-ups die ons situeren in de tijd en de betekenis van de situatie duidelijk maken. Verder gebeurt de situering in de modewinkel aan de hand van het draaiende wiel van de naaimachine van Susana en plaatst een close-up van een glazen bol, gevolgd door het gezicht van Don Hilarión ons in de apotheker. Later duidt een close-up van een nachtlantaarn aan dat de vooravond is gevallen en het shot van Don Hilarión's hoed situeert ons weer bij hem in de apotheker. Perojo gebruikt de close-up nog voor een tweede emotie-expressieve functie, namelijk in de scène waarin de gespannen gezichten van Susana en Casta en de verwonderde gezichten van Don Hilarión en tante Antonia worden weergegeven, als reactie op de deurbel.

3.6.5.5. Een dynamische camera

De camerabewegingen in *La Verbena de la Paloma* zijn te complex en te veelvoudig om ze, zoals in *La Aldea Maldita*, allemaal te catalogiseren. Op dit vlak kan het contrast met *La Aldea Maldita* niet groter zijn. In deze laatste beweegt de camera nauwelijks en als het voorvalt dan zeer traag. Werken we als illustratie van de dynamische camera van Perojo een voorbeeld uit waarin Torres de in de inleiding reeds vermelde beeldgelijkenis tussen *La Verbena de la Paloma* en *Quatorze de Juillet* het sterkst terugziet, namelijk in het travelling shot over de daken van Madrid, waarin de modale Madrileen wordt getoond, gezien vanuit ramen en daken (Torres, 1986, p. 40). Een dergelijk travellingshot over de Parijse daken kwam trouwens al vroeger voor in Clair's *Sous les Toits de Paris* en *Le Million*, eveneens romantische musicals met een proletarisch liefdesthema (Grunes, 18/04/2004). De sequentie wordt ook door Stone als de film's meest fantastische scène aangeduid. Hier, zoals in Julián's laatste, Marx Brothers' gelijkende jacht op Don Hilarión, is Perojo's filmproductie volgens Stone levendig en vernieuwend en bevat ze cranes en energieke travelling shots, wipes, fades, dissolves en een vaak energieke beweging van de camera langs de performers (Stone, 2002, p. 30). De camera initieert de vooravond met een voorwaartse travelling naar een open raam waarin een man een baby in zijn armen wiegt. Vervolgens brengt een linkse tracking van de camera ons bij een raam waar twee kinderen het korset van een vrouw dichtdoen. Een cut initieert de tweede camerabewegingssequentie waarin een pan naar rechts ons achtereenvolgens nog een uit het venster hangend personage en balkon toont. De daaropvolgende tilt brengt ons bij een volgend balkon met personages. Twee korte shots volgen vooraleer de meest besproken voorwaartse tracking van de hele film ingezet wordt met een initieel beeld van Café de Melilla, waarna de camera traag naar voren beweegt, binnentreedt in de bar, naar links zwenkt en blijft doorgaan tot ze het podium met de flamencodanseres en –zangeres bereikt. Een cut brengt ons nog dichterbij en de zangeres zet haar lied in. Voortgaande travellings tonen de vensterbanken en balkons van de buurtbewoners die participeren in het lied.

Algemeen kan men stellen dat de camerabewegingen in *La Verbena de la Paloma* het narratieve dienen, het ondersteunen en er dynamiek aan toekennen. Dit

blijkt duidelijk uit het grote aantal following shots. Bijvoorbeeld, de vele sequenties waarin de personages in de paardenkoets gevolgd worden. Al merk ik op dat vermoedelijk de personages in de koets in bepaalde sequenties stilstaand gefilmd werden en via een in-matting voor een bewegende achtergrond werd gezorgd, in navolging van Edwin S. Porter in *The Great Train Robbery* (Bordwell & Thompson, 2001, p. 27). Een ander voorbeeld van een following shot is de sequentie waarin het duet van Señá Rita en Julián vervat zit. Een travelling shot van bijna één minuut lang volgt hen, kuierend door de straten tot ze zich neerzetten op een terrasje. Maar zeker zo belangrijk zijn de camerabewegingen onafhankelijk van de personages voor de interpretatie van de actie, de creatie van spanning en het meedelen van informatie. Een sterk en betekenisvol voorbeeld vinden we terug aan het einde van sequentie 40. De camera verlaat de conversatie van Don Sebastián en Don Hilarión om via een zij- en voorwaartse tracking Don Hilarión's omgevallen hoed in beeld te brengen. Voor hem is La Verbena voorbij. Bovendien initieert dit shot een mooie grafische link naar het volgende shot, waarin de hoeden ons situeren in het politiebureau.

Zoals in de voorgaande aspecten van de analyse kunnen we ook in de camerabewegingen motieven terugvinden. Een duidelijk naar voorkomend camerabewegingspatroon in *La Verbena de la Paloma* is de whip pan. De overgangen tussen twee scènes, tussen twee locaties worden vaak tot stand gebracht door whip pans, ondersteund door een nauwelijks waarneembare cut. De whip pans worden bijna altijd narratief gemotiveerd en ze ondersteunen op hun beurt de narratie. Wanneer bijvoorbeeld in de bar, tijdens het huwelijksontbijt, Julián over Susana praat, brengt een whip pan ons tot bij Susana in het huis van tante Antonia.

De schermduur kan op verschillende wijzen gemanipuleerd worden, ook binnen één shot. In de Amerikaanse films was de standaardshotlengte na de komst van de geluidsfilms een tien seconden. Echter, de lange trackings in de following shots in *La Verbena de la Paloma* maken long takes evidentier. In het musicalgenre wordt vaak gebruik gemaakt van de snelheid van de camerabewegingen om de kwaliteit van de liederen te onderlijnen. In *La Verbena de la Paloma* echter, wordt de kwaliteit van de liederen vooral onderlijnd door een ritmische montage (cf. 3.6.7.2.).

Algemeen kunnen we in navolging van Bordwell en Thompson stellen dat in de ongewoon mobiele camera, *La Verbena de la Paloma*, ook de vierde

karacteristiek van de techniek van de Amerikaanse musicalfilm van de jaren '30 volgt (Bordwell & Thompson, 2001, p. 107).

3.6.6. De montage

In de montage van verschillende frames wordt gebruik gemaakt van de cuts, fade-ins, fade-outs, dissolves en wipes. In *La Verbena de la Paloma* merken we nu op dat de bewegende camera hierin een deel van de montagefunctie heeft overgenomen. Over het algemeen worden, zoals hierboven reeds vermeld en zoals ook blijkt uit de segmentatie, de verschillende sequenties op verschillende momenten aan elkaar gelinkt door een whip pan, ondersteund door nauwelijks waarneembare cuts. Ook binnen de scène sequenties gebruikt Perojo vaak de whip pan waar een andere regisseur misschien voor een shot-reverse shot met eyeline match zou kiezen. Zo blijkt tussen sequentie 7 en 8 van de segmentatie dat de whip pan van Julián op straat naar het balkon van Susana geïnitieerd wordt door de opwaartse blik van Julián en gevolgd wordt door een shot die Susana neerwaarts naar de straat laat kijken en glimlachen, als respons op de aankomende Julián. Natuurlijk worden niet alle montagefuncties overgenomen door de dynamische camera van Perojo. De wipe wordt gebruikt voor een zestal overgangen en ook de dissolves linken shots aan elkaar (Gubern, 1994, p. 275). Merken we, in aanvulling op Gubern op, dat in de wipes twee soorten gebruikt werden; drie keer schuift het tweede beeld over het eerste en drie keer splitst het eerste beeld vanuit het midden open, om het tweede beeld te voorschijn te laten komen (zoals het openschuiven van een theaterdoek). We vinden volgens Torres een sterk montagespel terug. Hij stelt dat in de vergelijking van Clair's Parijs we Perojo's Madrid moeten laten primeren in zijn beschrijvend en zinspelend gebruik van de montage in de kernissequentie. Torres denkt vooral aan het shot waarin de schaduw van de draaimolens wordt geprojecteerd op de façade van het huis, een beschrijving die een kundige montage vereist, en die culmineert in het contrasteren van de vrijetijdsbestedingen van de verschillende sociale klassen. Met perfecte muzikale continuïteit wordt na de danspasjes van Casta en Susana en Don Hilarión en tante Antonia een aristocratische dans in een paleis getoond, met opgetutte dames, elegante heren en officieren in uniform. Op deze wijze wordt door de montage een contrast gecreëerd en, stelt

Torres, meer sociale informatie kan men niet op dergelijk stilistisch laconieke wijze overbrengen (cf. impliciete betekenis) (Torres, 1986, p. 41). Een tweede voorbeeld van een contrast gecreëerd door de montage zijn de scènes die het koppel in de fotostudio weergeeft en een groot deel van de sequentie in het pandjeshuis, gedraaid quasi zonder dialogen, met een expressiviteit die doet denken aan de stille cinema. Deze twee sequenties staan in schril contrast met de levendigheid en luidruchtigheid van de rest van de film (Gubern, 1994, p. 275). Maar de montage creëert niet alleen contrasten. Een sterk spel in de creatie van parallellen is terug te vinden. Dezelfde dynamische sequenties die de verticale en horizontale draaibewegingen van de kermisattracties weergeven, komen zowel aan het begin van *La Verbena* als aan het einde van de film voor. Andere voorbeelden van parallellen zijn de verschillende momenten waarop de vermelding van iemand in de éne scène gevolgd wordt door een shot van de vermelde persoon in een volgende scène. Dit komt het sterkst naar voren in de combinatie van drie mediumclose-ups. Een eerste toont Don Hilarión die zegt dat Susana hem gek maakt. Hierop volgt het shot van Susana die mijmert over Julián, die op zijn beurt in het daaropvolgende shot wordt getoond. Op die manier versterkt de montage de narratieve continuïteit. Een meer subtiel spel vinden we terug in de twee close-ups van de hoed van Don Hilarión. Het eerste shot indiceert het begin van *la Verbena* voor Don Hilarión, het tweede shot het einde (Gubern, 1994, p. 275).

Bekijken we in onderstaande paragrafen de verschillende montagedimensies. In elke paragraaf wordt, net zoals in voorgaande analyse, een vergelijking ingebouwd met de dominante montagestijl van de klassieke Hollywoodstijl, de continuity editing. In deze montagestijl moet een vloeiende overgang tussen de verschillende shots de verdere, ongestoorde ontwikkeling van het narratieve verzekeren.

3.6.6.1. Grafische continuïteit in dienst van de verhaalontwikkeling

De grafische relaties in *La Verbena de la Paloma* zijn in de meerderheid van de gevallen continu. Een voorbeeld van een grafisch continue relatie tussen twee shots werd hierboven, in paragraaf 3.6.5.4. reeds vermeld. De shots van de draaiende karrenwielen en Juan's voetstappen vertonen een overeenkomst in camerahoogte, beweging van de camera; tracking shot, Ook de overgang tussen de drukkerij waar Julián werkt en de modewinkel waar Susana werkt, wordt tot stand gebracht door een grafisch continue opeenvolging van een shots van een draaiend printwiel en een shot van een draaiend wiel van de naaimachine van Susana. Echter, niet alle shots zijn grafisch continu. Een veel voorkomend voorbeeld van grafisch discontinu montage is het shot-reverse shot. Zoals in vele films worden ook in *La Verbena de la Paloma* een groot deel van de conversaties in shot-reverse shot gefilmd. Ik denk bijvoorbeeld aan de conversatie van Julián met Señá Rita in haar taverne, nadat hij een nogal teleurstellend bezoek bracht aan Susana. Maar, een zeker evenredig deel van de dialogen wordt gefilmd met een quasi vaste camera die beide sprekende personages tegelijkertijd in beeld brengt. Op grafisch vlak kan ook sterker gezorgd worden voor discontinuïteit door het creëren van een ware clash tussen beelden, bijvoorbeeld door het contrasteren van beweging. Op het eerste zicht valt in *La Verbena de la Paloma* het contrast op tussen de shots van het getrouwd koppel in de bar en de scène bij de fotograaf. Terwijl de eerste scène door luidruchtigheid en veel beweging gekenmerkt wordt is de daaropvolgende scène bijna zonder geluid gedraaid en zeer statisch. Er is geen muziek en de fotograaf zegt enkel 'quietos', wat stilstaan betekent. Het statische wordt nog eens extra in de verf gezet door de collocatie van de personages door de fotograaf. Door toevoeging van deze scène worden we als toeschouwer even uit het drukke van de feeststemming gerukt. Maar de opeenvolging getuigt niet helemaal van discontinuïteit. Een grafische continuïteit met het vorige shot is terug te vinden in de poses en de framing in mediumclose-up van de pas gehuwden.

In de continuity editing stijl van de klassieke Hollywoodfilm wordt het primaat van het narratieve op dit vlak duidelijk door het gebruik van voornamelijk grafisch continue relaties (cf. 2.5.6.1.). Aangezien in *La Verbena de la Paloma* de meeste relaties tussen de shots grafisch continu zijn kunnen we stellen dat in deze zin de film de klassieke Hollywoodfilm volgt.

3.6.6.2. Een dynamisch ritme

De dynamiek in *La Verbena de la Paloma*, al tot stand gebracht door de bewegingen van de personages in de mise-en-scène, de cameraposities en de bewegingen en het ritme van de liederen wordt nog versterkt door de dynamische montage. Terwijl in *La Aldea Maldita* het algemene ritme min of meer stabiel is omwille van de opeenvolging van shots van ongeveer dezelfde lengte, is de beat in *La Verbena de la Paloma* eerder dynamisch. Shots die langere tijd in beeld blijven en een trager tempo genereren worden afgewisseld met shots die kortere tijd in beeld blijven en een sneller tempo genereren. In sequentie 2 bijvoorbeeld, varieert de shotlengte tussen één seconde en dertig seconden.

In de klassieke Hollywoodfilm is het ritme van de montage afhankelijk van de camera-afstand; long shots blijven langer in beeld, close-ups korter. Hierin volgt *La Verbena de la Paloma* niet meteen deze filmstijl. Het ritme van de montage is eerder gelieerd aan de geluidsband dan aan de camera-afstand (cf. 6.7.2.). Daarnaast was ook de versnellende montage een kenmerk van de klassieke Hollywoodfilm (Bordwell & Thompson, 2001, p. 262). In *La Verbena de la Paloma* is de sequentie waarin afwisselend in een steeds sneller tempo de parallelmontage shots van de terrassen en de flamencozangeres weergeven, een sterk voorbeeld van dergelijke versnellende montage. Op die manier gaat de auditieve climax van het lied gepaard met een visuele.

3.6.6.3. De parallelmontage en een ambigue houding ten aanzien van ruimtelijke continuïteit

Perojo gebruikt in de creatie van ruimtelijke relaties tussen de shots vaak het Kuleshov-effect. Hiermee bedoelen we dat de kijker zelf een ingebeeld geheel moet creëren uitgaande van de getoonde delen van dit geheel. In *La Verbena de la Paloma* worden de meeste ruimtes opgebouwd, of aan de hand van afzonderlijke shots van de elementen van de ruimte of aan de hand van een bewegende camera. In beide gevallen worden per frame slechts bepaalde delen informatie opgenomen. Maar, de montage kan ook de gelijktijdige actie op verschillende plaatsen benadrukken via de parallelmontage van opeenvolgende shots, waardoor spanningen

en parallellen gecreëerd worden. Deze montagevorm komt vaak voor in *La Verbena de la Paloma* en maakt de allesomvattende verhaalvertelling (cf. supra) mogelijk. Een zeer duidelijk voorbeeld van een parallelmontage die zowel een parallel en spanning creëert is de opeenvolging van de shots van de draaiende karrenwielen en Juan's voetstappen. De parallelmontage creëert een contrast tussen de twee sociale klassen, vertegenwoordigd door Don Hilarión en Julián en creëert tegelijkertijd een spanning. Omwille van de algemene kennis die de parallelmontage aan een toeschouwer geeft, verwacht deze zich aan een confrontatie van beide, een verwachting die wanneer Julián tegen de koets opbotst, wordt ingevuld.

Ook de ruimtelijke relaties tussen de shots zijn in de klassieke Hollywoodfilm ondergeschikt aan de verhaalvertelling en de montage is gericht op consistentie in de relatieve posities van de personages, de eyelines en de schermrichting. Dergelijke ruimtelijke continuïteit wordt grotendeels bekomen door middel van het 180 graden system. Binnen dit 180 graden systeem wordt veelvuldig gebruik gemaakt van shot-reverse shot, de eyeline match en de match-on-action (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 263-265). In *La Verbena de la Paloma* zien we een veelvuldig voorkomen van deze laatste drie vernoemde technieken. Het shot-reverse shot karakteriseert als montagevorm een groot deel van de dialoogsequenties zoals hierboven reeds vermeld. Eyeline-matches brengen vaak off-screen elementen in een volgend shot on-screen en ook de match-on-action vinden we op verschillende momenten terug. Ik denk maar aan het flamenconummer waarin, na de tracking die het podium met zangeres en danseres toont, een match-on-action gepaard gaat met een cut die ons dichterbij brengt. Een ander voorbeeld vinden we terug in de speech van de tavernebeheerder van de chocoladebar en de toast die ter ere van het pas getrouwde koppel wordt uitgebracht. Verrassend echter, en zeker tegen het klassieke Hollywoodmodel ingaand, is de frequente crossing van de 180 graden lijn. In de sequentie waarin de paardenkoets het koppel en de genodigden naar de chocoladebar brengt, volgt na een vogelperspectief op de drie paarden een tracking shot van rechts naar links de koets. Afwisselend verschijnt de rijdende koets van links naar rechts en van rechts naar links. Een tweede voorbeeld vinden we terug wanneer de twee zussen met Julián over straat lopen, een scène integraal gefilmd door een tracking shot. In het eerste deel bewegen de personages zich van rechts naar links. Wanneer de sfeer grimmiger wordt, zorgt een cut voor een ander standpunt en de personages bewegen zich binnen het frame van links naar rechts.

Een laatste voorbeeld toont de paardenkoets van Don Hilarión en de twee zussen. Heel de rit rijdt de koets in beeld van links naar rechts, maar bij de aankomst aan het pandjeshuis, verschijnt de koets eerst rechts in beeld. In alle drie de voorbeelden wordt de continuïteit, zo belangrijk in de klassieke Hollywoodfilm, niet gegarandeerd door het 180 graden systeem, maar wel door de continuïteit in de geluidsband. Het lied in het eerste voorbeeld en de dialogen in het tweede en derde voorbeeld trekken de aandacht van de kijker, die waarschijnlijk de ruimtelijke discontinuïteiten niet eens opmerkt. Het filmen op de 180 graden lijn in de opeenvolging van head-on shot en tail-on shot zoals we als motief terugvonden in *La Aldea Maldita* kwam hier niet aan bod. Een meer drastische wijze van het doorbreken van de ruimtelijke continuïteit gebeurt onder andere door het tussenvoegen van non-diegetic materiaal en ook daarvan vonden we twee voorbeelden terug in *La Verbena de la Paloma*. In de apotheek worden tijdens de conversatie van Don Hilarión en Don Sebastián twee close-ups van hun lachende gezichten op een ongedefinieerde plaats geïntegreerd. De continuïteit met wat gaande is in de apotheek wordt opnieuw door de geluidsband tot stand gebracht. Een tweede voorbeeld vinden we terug in de taverne van Señá Rita, wanneer zij eindelijk de zeurende kaarters hun drankjes brengt. Een tussenshot toont een applaudisserend publiek. Het inpassen van dit non-diegetic element kan door Perojo gemotiveerd zijn in de ironie van de kaarters die zo lang op hun drankjes hebben moeten wachten. Samenvattend kunnen we dus stellen dat op het vlak van de creatie van ruimtelijke relaties tussen de shots door de montage, *La Verbena de la Paloma* zich wat ambigue positioneert ten opzichte van de klassieke Hollywoodfilm.

3.6.6.4. Klassiek temporele relaties

De wijze waarop de plottijd in zijn drie aspecten: orde, frequentie en duur, wordt gebruikt als vormelement in de narratie is in sterke mate afhankelijk van de montage. Kijken we in de eerste plaats naar de orde van de shots.

De tijdsordening in *La Verbena de la Paloma* is, zoals in paragraaf 3.6.3.2. reeds vermeld, chronologisch. Geen flashbacks of flashforwards werden teruggevonden en de verhaalorde is dus gelijk aan de plotorde. De hierboven vermelde twee non-diegetic inserts doorbreken evenwel zowel plot- als verhaalorde.

Door de hele film primeert het klassieke one-for-one shot. Echter, we kunnen argumenteren dat de shots van de kermissite aan het begin van *La Verbena* en aan het einde van de film wel heel gelijkend zijn. Ik zou durven spreken van een hergebruik van de opgenomen beelden en dus van een exacte herhaling. Maar het gaat hier om het geven van panoramische beelden en niet over echte verhaalacties, dus in die zin wordt de temporele continuïteit door deze herhaling van shots niet doorbroken. Ten derde biedt de montage ook de mogelijkheid om de lengte van de narratieve gebeurtenissen in het plot te variëren. We spreken van een montage ellips, wanneer een actie minder tijd gebruikt op het beeldscherm dan in het verhaal. Deze moeten voorkomen in *La Verbena de la Paloma* aangezien uit de verhaaltijd, de intrigetijd werd geselecteerd en in 67 minuten op het scherm werd gebracht. Echter, de meeste ellipsen zijn onbelangrijk voor de continuering van het narratieve en worden dus verborgen, ze zijn impliciet. De elementen die standaard gebruikt worden om montage-ellipsen klaar en duidelijk over te brengen op het publiek, dissolves, fades en wipes, worden in *La Verbena de la Paloma* eerder gebruikt om sprongen te maken in de geografische dan in de temporele ruimte. De plotduur kan ook langer zijn dan de verhaalduur, door het langer dan realistisch vasthouden van de shots in beeld of door overlappende montage. Het eerste, zo symptomatisch gebruikt in *La Aldea Maldita*, komt hier nergens voor. Ook een overlappende montage, frequent gebruikt in de Russische filmproductie van de jaren '20, komt niet aan bod in *La Verbena de la Paloma*.

In het klassieke continuïteitssysteem is de tijd, zoals de ruimte, georganiseerd met het oog op de ontwikkeling van het narratieve. Lineaire orde en one-for-one frequentie zijn dan ook de standaardmethodes van de continue montagesstijl. De plottijd kan in de klassieke Hollywoodfilm nooit langer zijn dan de verhaaltijd. Wanneer de scène continu is wordt dit meestal aangegeven door een afwezigheid van ellipsen in de verhaalactie, door diegetic sound of door matching-on-action. Zoals uit het bovenstaande blijkt volgt *La Verbena de la Paloma* in al deze kenmerken bijna letterlijk de klassieke Hollywoodfilm.

3.6.7. Het geluid

Eén van de sterkste troeven van deze versie van *La Verbena de la Paloma* is volgens Torres, de wijze waarop de vele muzikale nummers geïntegreerd zijn in het verhaal. Ze houden de actie niet vast, integendeel, ze zorgen voor de verdere ontwikkeling ervan (Torres, 1997, pp. 33-34). Antonio Guzmán Merino schreef in *Cinegramas* van 29 december 1935 dat de muziek in *La Verbena de la Paloma* de actie versterkt en met een lyrische kracht een impuls geeft aan de continue verblinding van mooie, komische of grappige beelden, alsof elke noot, naast een klank, ook een grafische expressie vormde (Gubern, 1994, p. 278).

Bekijken we achtereenvolgens welke soorten geluid voorkomen in *La Verbena de la Paloma*, wat hun kenmerken zijn en hoe ze onze filmervaring vormen. Vervolgens kijken we naar de vier dimensies van filmgeluid: ritme, trouw, ruimte en tijd.

3.6.7.1. Een dichte, gevarieerde en betekenisvolle geluidsmix

In *La Verbena de la Paloma* komen, in tegenstelling tot in *La Aldea Maldita*, zowel muziek, geluidseffecten als spraak voor. Opvallend in de luidheid, de toonhoogte en het ritme van de spraak zijn de verschillen tussen de vrouwelijke en mannelijke stemmen in de film. De vrouwenstemmen lijken te luid, te hoog en te schril voor ons, als niet-Spaans publiek. Echter, in de Spaanse samenleving spreken de vrouwen over het algemeen met een scherpere en luidere stem. Wat voor ons, niet-Spanjaarden dus als niet-realistisch stemgebruik overkomt, zal voor de toenmalige Spanjaard niet eens de aandacht getrokken hebben. Perojo bereikte, door het contrasteren van de stemmen van mannen en vrouwen alvast in de spraak een gevarieerd patroon in toonhoogte en timbre. Stone merkt nog op, en ik beaam hem daar in, dat de spraak zeer informeel is, tot op het onverstaanbare af (Stone, 2002, p. 30). Ook in de geluidseffecten en de muziek komt bijvoorbeeld op het vlak van luidheid het hele repertoire aan bod. Dit ten gevolge van het gebruik van fade-ins en fade-outs in de selectie en combinatie van de geluidsbanden en door het realistisch

toepassen van het geluidsperspectief⁶². Een duidelijk voorbeeld hiervan vinden we terug in sequentie 3 in de chocoladebar.

Filmgeluiden worden geselecteerd en gecombineerd. Terwijl Perojo niet veel speling had in de selectie van de spraak, werd de speling een stuk groter voor de integratie van de muzikale nummers, aangezien ze allemaal in play-back werden opgenomen (Torres, 1997, pp. 33-34). Ook hierin sluit *La Verbena de la Paloma* zich aan bij de klassieke Amerikaanse musical uit de jaren '30. Door het op voorhand opnemen van de liederen, konden de acteurs zich vrijer bewegen in de settings en zich concentreren op hun acteerwerk (Bordwell & Thompson, 2001, p. 107). De selectie in de weer te geven geluiden zorgt in *La Verbena de la Paloma*, net als in quasi alle films, voor onrealistische situaties. In de sequentie in de drukkerij bijvoorbeeld, verschijnen en verdwijnen de achtergrondgeluiden van de machines die echter continu verder draaien, afhankelijk van de dialoog en zang van de personages. Hetzelfde doet zich voor in de chocoladebar. Echter, de soundtrack werd georganiseerd met als doel het belangrijkste materiaal naar voren te laten komen en op die manier de aandacht van de kijker over het scherm te leiden. Hiërarchisch bekeken staat gewoonlijk de dialoog als informatieverschaffer bovenaan. Maar, *La Verbena de la Paloma* duidt aan dat het anders kan. In de moderne musical, die *La Verbena de la Paloma* zeker is, worden de liederen immers geïntegreerd in het verhaal en nemen ze dan ook op bepaalde momenten het primaat van de dialoog over. Zoals Torres reeds zei, de liederen houden de actie niet vast, integendeel, ze zorgen voor de verdere ontwikkeling ervan (cf. supra). Eens geselecteerd moeten de geluiden gecombineerd worden. In die combinatie ontstaat een continue stroom van geluidsinformatie. Alhoewel in de meeste dialoogsequenties in shot-reverse shot de spraak diegetic is, vond ik toch ook een dialogue overlap in de scène in de modewinkel. Wanneer een naaister Susana vraagt of ze met haar vriend naar La Verbena gaat, antwoordt zij negatief. Het beeld blijft hangen op Susana, terwijl de naaister al terug aan het woord is. Een seconde later draait ook de camera naar de spreekster toe. Door de continuïteit in de geluidsband wordt de visuele overgang tussen beide shots verzacht. Maar de geluidstrack is niet opgebouwd uit het zuiver linken van verschillende geluidssporen na elkaar, geluidssporen worden ook over elkaar gelegd en bepalen zo de dichtheid van de

⁶² Dit kenmerk van diegetic sound duidt erop dat door volume en timbre informatie kan gegeven worden over de ruimtelijke afstand en locatie van de geluidsbron (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 309-310).

geluidsmix. De geluidsmix in *La Verbena de la Paloma* is relatief dicht. Op verschillende tijdstippen horen we zowel spraak als geluidseffecten, en in de kermissequenties wordt hier zelfs nog een zachte achtergrondmuziek aan toegevoegd.

Uit het hierboven vermelde voorbeeld uit de drukkerij blijkt dat *La Verbena de la Paloma* aansluit bij de klassieke Hollywoodfilm van de jaren '30 waarin de muzikale band prominent kon worden op momenten waar geen dialoog was. Begonnen de personages te converseren dan onderging de muzikale band een onopgemerkte fade-out. Hetzelfde fenomeen doet zich voor in het pandjeshuis waar Don Hilarión de twee zussen mee naartoe neemt. De scène is bijna in volledige stilte opgenomen. Het lied van *La Verbena* stopt wanneer Don Hilarión zegt 'Vuestro son'⁶³. Vervolgens wordt het liedje zachtjes hervat, tot het opnieuw stopt wanneer Don Hilarión de mantels bovenhaalt en opnieuw een conversatie van start gaat.

De luidheid, toonhoogte en het timbre bepalen de algemene geluidstextuur van de film. Ze laten ons toe personages te onderscheiden en te contrasteren. Op basis van het bovenvermelde worden zo in *La Verbena de la Paloma* de mannen en vrouwen duidelijk onderscheiden. Tante Antonia versterkt door haar stemtimbre haar niet-vrouwelijkheid en haar aansluiting bij het mannelijke geslacht. Bovendien vormt het geluid onze filmervaring in zijn geheel in het voorkomen van geluidsmotieven en het zorgen van continuïteit in geluid wanneer het plot springt tussen tijd en plaats. Het hierboven reeds op verschillende plaatsen vermelde voorbeeld van grafische continuïteit tussen het draaiend wiel in de drukkerij en het draaiend wiel in de modewinkel wordt ondersteund door continuïteit in het geluidseffect en omgekeerd. Ook het flamencolied in de volgens Torres beste scène uit de hele film, zorgt voor een temporele continuïteit wanneer de shots ons van het ene dak naar het andere, over balkons en naar het interieur van Café de Melilla leiden. Verschillende geluidsmotieven zijn terug te vinden. Enkele zijn gemotiveerd in hun realisme. Zo gaan de straatscènes consequent gepaard met rumoer van pratende mensen. Het meest duidelijke motief vinden we terug in de kermismuziek. Als achtergrondmuziek doet ze in zijn geheel of gedeeltelijk op minstens drie momenten dienst; als tussenstukje in Don Hilarión's lied in de apotheek, als achtergrondmuziek in de pandjeswinkel en opnieuw, als achtergrondmuziek wanneer Don Hilarión zich klaarmaakt voor *La Verbena*. Als diegetic muziekje

⁶³ 'van jullie zijn ze', eigen vertaling.

komt het voor eens we op de kermis site zelf zijn, en na enkele seconden de bron van de muziek, het draaiorgeltje en de fanfare in beeld te zien krijgen. Het motief loopt verder, ook in de balzaal van de hoge burgerij, alleen met een iets pompeuzere klankkleur. Op die manier wordt een associatie teweeggebracht en gesuggereerd dat zowel lage als hoge burgerij zich weten te amuseren, au fond op dezelfde wijze, maar met een kleurrijker jasje. De eindshots van de kermis tenslotte gaan eveneens gepaard met hetzelfde melodietje. Een tweede betekenisvolle associatie vinden we terug bij Don Hilarión. Op verschillende plaatsen worden zijn bewegingen ondersteund door achtergrondmuziek met een kort, snel ritme, om op die manier zijn ridicule stapbewegingen te accentueren. Bekijken we tenslotte de begin- en eindgeneriek. De begingeneriek enerzijds is opgebouwd uit een compilatie van de verschillende liederen, voorkomend in de film, terwijl de eindgeneriek het eerste lied, La Virgen de la Paloma, herhaalt.

3.6.7.2. Gevarieerde relaties tussen geluid, mise-en-scène en montage inzake ritme

In deze paragraaf trachten we een antwoord te geven op de vraag of het geluid ritmisch gelinkt is aan het beeld. Anders gesteld vragen we ons af of het ritme in de mise-en-scène, de montage en de geluidsband overeenkomt. Een voorbeeld van overeenkomst tussen ritme in de muziek en de montage vinden we terug in sequentie 3, waarin volgens de tekst van het lied geknipt wordt tussen verschillende koppels op de koets. Een voorbeeld van overeenkomst tussen het ritme van de mise-en-scène en de muziek vinden we terug in sequentie 28, waarin de non-diegetic achtergrondmuziek perfect wordt gevolgd door het ritme van de ridicule, kleine pasjes van Don Hilarión (cf. supra). Het uitblazen van de kaars gaat gepaard met de laatste noot van de muziek. Een sterk voorbeeld tenslotte van een overeenkomst van het ritme in de mise-en-scène, de muziek en de montage werd reeds aangehaald in paragraaf 3.6.6.2., waar de ritmedimensie in de montage uiteengezet werd. Hier werd de sequentie van Café de Melilla aangehaald waarin zowel in de mise-en-scène, als in de montage, als in de muziek een steeds sneller ritme de toon slaat. Terwijl de muziek naar een auditieve climax gaat, neemt ook de activiteit binnen het scherm toe, in een steeds harder gezang, gedans en geklap van toeschouwers en

performers. Dit alles wordt weergegeven in een parallelmontage die shots van steeds kortere duur aan elkaar koppelen. De auditieve climax van het lied gaat dus gepaard met een visuele, in de mise-en-scène en de montage. Het is niet zo dat elke auditieve climax van de liederen ook in een climax van de montage eindigt. Zo wordt na het eerste lied, bij de aankomst van de paardenkoets aan de chocoladebar, eerder de nadruk gelegd op de overgang naar het daaropvolgende gesproken gedeelte door een fade-out van de muziek en een fade-in van de geluidseffecten. De overgang gaat gepaard met een long take van een twintigtal seconden die contrasteert met de korte shots tijdens het lied. Dat het ritme in mise-en-scène, montage en geluid niet altijd op elkaar afgestemd moet zijn, blijkt ook uit sequentie 11. Tijdens de klaagzang van Julián is de montage namelijk niet gelieerd aan het ritme van het lied. Dit zou te maken kunnen hebben met het feit dat het hier gaat om een on-screen, maar interne geluidsbron.

3.6.7.3. Een waarheidsgetrouw gebruik van geluid

Als de kijker het geluid kan toekennen aan de diegetic wereld van de film, dan is het geluid 'trouw' (Bordwell & Thompson, 2001, p. 304). In deze zin zijn in *La Verbena de la Paloma* alle geluiden trouw aan de waargenomen bron. Nergens is er sprake van een verteller die geen personage is. Alle geluidseffecten (klokslagen, klappende handen, rumoer van mensen, draaiende machines) vinden hun oorsprong in het verhaal en ook de diegetic muziek tenslotte is trouw aan de waargenomen bronnen (zingende mensen, fanfare, orgeltje,...). Nergens wordt van dit principe afgeweken om bijvoorbeeld een humoristisch effect te creëren. Merken we op dat in sommige gevallen de trouw gemanipuleerd kan worden door een verandering in volume. Dit komt in *La Verbena de la Paloma*, zoals in de meerderheid van de films, voor ten gevolge van de combinatie van de geluidsbanden (cf. supra).

3.6.7.4. Primaat van on-screen diegetic sound

Wanneer we een antwoord zoeken op de vraag of het geluid diegetic of non-diegetic is, moeten we opnieuw een onderscheid maken tussen spraak, geluidseffecten en muziek. In *La Verbena de la Paloma* zijn alle geluidseffecten en spraak diegetic. Op het vlak van de muziek echter, wordt nogal eens gespeeld met het onderscheid tussen diegetic en non-diegetic sound. De meest voorkomende vorm van non-diegetic sound is achtergrondmuziek, wat zeker voorkomt in *La Verbena de la Paloma*. Vaak echter, lijkt het geluid eerst een non-diegetic achtergrondmuziekje te zijn tot, enkele shots later, de bron van de muziek in beeld wordt gebracht. Ik denk hier concreet aan sequentie 29, waarin uiteindelijk een orgeltje bron van de muziek blijkt te zijn en dus de aanvankelijk gedachte non-diegetic sound tot diegetic sound herleidt. We merken trouwens op dat, eens de bron gelokaliseerd, ze nadrukkelijk aanwezig blijft in de daaropvolgende shots, zij het direct, zij het via een schaduwreflectie. In de liederen is zoals algemeen in musicals de muziek non-diegetic en wordt ze meegezongen door de personages.

Spitsen we ons hier even verder toe op diegetic sound. Dit geluid, inherent aan de verhaalactie kan on-screen of off-screen, intern (mentale bron) of extern (fysieke bron) zijn. Ook hier maken we opnieuw een onderscheid tussen spraak, geluidseffecten en muziek. Op het gebied van spraak zien we dat deze in de meerderheid van de gevallen on-screen is. In dialogen wordt voornamelijk geknipt wanneer het personage in beeld gedaan heeft met spreken. Indien hiervan wordt afgeweken, wordt dit met een bewust doel gedaan. Zo zien we in sequentie 4 aanvankelijk enkel Susana aan de ontbijttafel zien. Off-screen speech duidt aan dat ze niet alleen is, en een tracking achterwaarts toont enkele seconden nadien tante Antonia, bron van de spraak. Ook de geluidseffecten zijn in de meerderheid van de gevallen on-screen gemotiveerd en het integreren van off-screen geluidseffecten heeft dezelfde functie als het integreren van off-screen spraak, namelijk het informeren over de off-screen ruimte. Zo wijzen de gillende stemmen van de kinderen (trouwens punt van discussie over verschil tussen spraak of geluidseffect) op hun aanwezigheid bij het buitenkomen van het huwelijkspaar en het getrappel van de hoefijzers in sequentie 23 herinnert ons aan de positie van Don Hilarión en de twee zussen in de koets. De spraak en geluidseffecten zijn steeds extern

gemotiveerd, terwijl we in de zang één moment terugvonden, de klaagzang van Julián, waarin het geluid intern gemotiveerd was (cf. supra).

3.6.7.5. Een synchrone en simultane geluidsband

In *La Verbena de la Paloma* zien we duidelijk dat het geluid gesynchroniseerd is met het beeld in projectie. Omwille van de nasynchronisatie van de liederen kunnen we hierin wel kleine synchronisatiefoutjes opmerken. De synchronisatie van geluid verhoudt zich tot de schermtijd, maar we kunnen het geluid ook analyseren ten opzichte van de plottijd en verhaaltijd. Het geluid kan bij beide verschillen. Wanneer ze gelijklopen spreken we van simultaan geluid. Komt het geluid vroeger of later in het verhaal dan in beeld, dan spreken we van niet-simultaan geluid (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 311-312). In *La Verbena de la Paloma* is alle diegetic geluid simultaan. Nergens werden geluidsbruggen of sonic flash backs waargenomen. De vraag voor nondiegetic geluid is, zoals bleek uit de analyse van *La Aldea Maldita*, irrelevant.

3.6.8. Conclusie

Op basis van bovenstaande analyse kunnen we nu, net als in voorgaande analyse, op vier niveaus een antwoord geven op de vraag: ‘Waarover gaat *La Verbena de la Paloma*?’. De referentiële betekenis is als volgt te omschrijven: Julián wil zijn geliefde, Susana, naar het volksfeest ter gelegenheid van de Maagd Paloma meenemen. Zij kiest echter, samen met haar zus en onder invloed van tante Antonia, voor de oudere en rijkere apotheker Don Hilarión als partner voor het feest. Na enkele confrontaties tussen Don Hilarión en Julián vinden Julián en Susana elkaar terug. Deze referentiële betekenis duidt het onderwerp van de film aan, de proletarische liefde van Julián en Susana in het Madrid aan het einde van de 19^{de} eeuw, en functioneert binnen de hele filmvorm. Zo motiveert ze bijvoorbeeld de parallelmontages tussen de bezigheden van Julián en Susana en uit Julián de ontwikkeling van de romance, zijn angsten, verlangens en gedachten via de musicallieder, geïntegreerd in het verhaal. De expliciete betekenis of openlijk

bedoelde mening valt als volgt samen te vatten: Susana kiest, in haar zucht naar materialisme en onder invloed van haar zus en tante, om met Don Hilarión naar La Verbena te gaan. Deze beslissing valt Julián, haar minder kapitaalkrachtige geliefde, zwaar. Pas na een laatste confrontatie tussen Julián en Don Hilarión, waarin deze laatste opnieuw als lafaard naar voren komt, kiest Susana toch voor Julián. ‘Liefde is sterker dan geld’ zou hier de expliciete betekenis kunnen samenvatten maar de volledige betekenis kunnen we maar vatten in relatie met andere elementen in de causale verhaalontwikkeling, de wensen van tante Antonia, de karaktertrekken van beide heren (cf. supra), de voorgaande, minder succesvolle confrontaties tussen Julián en Susana, waarin hij telkens het deksel op de neus kreeg. *La Verbena de la Paloma* is echter meer dan een romantische musicalkomedie. De impliciete betekenis die Bordwell en Thompson onderscheiden is een meer abstracte betekenis en vergt interpretatie. Op een abstracter niveau gaat ook deze film, weliswaar met een luchtigere ondertoon dan in *La Aldea Maldita*, over de kracht van sociale conventies en tradities. Een belangrijke hoeveelheid sociale informatie is terug te vinden in de film, al was het maar in het contrasteren van de vrijetijdsbestedingen van de verschillende sociale klassen. *La Verbena de la Paloma* gaat mijn inziens eveneens over de wil van de kleinburgerij om een opwaartse sociale mobiliteit te realiseren, door om te gaan met hoger geplaatsten, zich te kleden en te gedragen als de hogere klassen, rijk te trouwen,... . Vandaar de keuze van Susana en Casta voor Don Hilarión en meer symbolisch, het bezoek aan het pandjeshuis, waar de symbolen van de hoge burgerij tegen een prijsje op de kop getikt kunnen worden. Een laatste abstracte en algemene betekenis, de symptomatische betekenis, situeert de film binnen de algemene denktrend van die tijd. Omwille van het feit dat het hier gaat om een zarzuela-adaptatie van een operette uit 1894 moeten we rekening houden met twee contexten, die beide een invloed hebben op het weergeven van het verhaal. De prekapitalistische solidariteit was bijvoorbeeld eigen aan het sociale universum van een Madrileense buurt in een zarzuela uit 1894. In die zin begrijpen we dat Don Hilarión met beide zussen naar La Verbena wil en dat Julián, als arbeider, een toast kan uitbrengen op het huwelijksontbijt van zijn baas, hem behandelend als gelijke (Gubern, 1994, p. 277). Ook de context van de jaren '30 had zijn invloed op de productie van de film. Zoals reeds aangegeven werd in de paragraaf inzake acteerwijze, kan men duidelijk de liberale invloed waarnemen in de scènes waarin de vrouwen de paardenkoetsen bestijgen en in één van de slotscènes

van Julián en Susana.

Gubern besluit dat Perojo het literair-theatraal-muzikaal Madrileens kostumbrisme wist te formaliseren in het zarzuela-genre en hiervoor beroep deed op de cinematografische invloed van het stedelijke populisme⁶⁴ van René Clair en de dynamiek en het ritme van de Amerikaanse musicalfilm van die tijd (Gubern, 1994, p. 276). Vullen wij aan dat uit bovenstaande analyse, inzake de klassieke narratieve vorm en de continuïteitsstijl, algemener een aansluiting te vinden is met de klassieke Hollywoodfilm. Samenvattend stellen we, samen met Torres, dat een Benito Perojo op het beste moment van zijn gevarieerde en kosmopolitische carrière behendig de sfeer in één van de meest populaire buurten van Madrid in die tijd wist te reconstrueren. Maar, hij wist vooral een grote mate van vlotheid, behendigheid aan de actie te geven, door met perfectie de camera en personages binnen de frames te bewegen (Torres, 1997, p. 34). De film haalt zijn kracht uit de wijze waarop het verhaal op een schitterend efficiënte wijze werd verteld, via de dynamische camerabewegingen en montage en de meer dan geslaagde integratie van de muzikale nummers in het verhaal.

⁶⁴ De Franse populaire cultuur of het populisme is terug te brengen tot het optimisme dat opnieuw opdook toen het trauma van Wereldoorlog I zachtjes aan verwerkt was. Het uitte zich onder andere in de late jaren '20 in het Parisian, Boulevard Theater, een populaire vorm van musicaltheater. René Clair transplanteerde voor de eerste keer deze musicaltheatervorm naar de cinema in *Sous les Toits de Paris* (1929) (Metz, 18/04/2004).

2. De Spaanse filmproductie tijdens de burgeroorlog (1936-1939)

Hoewel de burgeroorlog, die van start ging in juli 1936, een catastrofe inhield voor de cinematografische industrie gaf de nood aan informatie en politiek institutioneel militaire propaganda in beide kampen een enorme impuls aan de kortfilm (Gubern, 1996, p. 57). De Spaanse burgeroorlog was de eerste historische gebeurtenis waarin massaal gebruik werd gemaakt van de geluidscinema en radiografie voor oorlogsdoeleinden. Samen met het eveneens uitgebreide gebruik van de fotoreportage en de aanplakbiljetten creëerden ze nieuwe modellen voor massa-informatie en –propaganda (Gubern, 2000, p. 105). Van de filmprojecten in opname bij het uitbreken van de oorlog werden een aantal afgewerkt, terwijl het merendeel; onder andere *Nuestra Natacha* van Perojo en *El Genio Alegre* van Delgado (cf. infra) uitgesteld werden tot na de oorlog. De vertoningen gingen wel verder en de functie van de cinematografische pers werd belangrijker (García Fernández, 1992, p. 61) (D’Lugo, 1997, p. 8). Indien men voor juli 1936 nog kon spreken over één Spaanse cinematografie, dient men na datum te spreken over twee. Spanje werd immers verdeeld in twee zones; de republikeinse en de Franquistische en de filmactiviteiten waren tussen 1936 en 1939 aan beide zijden zeer intens, maar zeer verschillend. De enige gelijkenis die ze vertoonden was het quasi algemene propagandistische gebruik van de cinematografie (Torres, 1986, p. 74). In beide gebieden werd de prioriteit gegeven aan producties van informatie-, vormings- en propagandafilmpjes. De productie ervan was gemakkelijker, goedkoper, vereiste minder infrastructuur en had een grotere politieke en ideologische kracht dan de productie van de fictieve langspeelfilms die slechts op de tweede plaats kwamen (Gubern, 2000, p. 105). De cinematografie van 1936 tot 1939 kon niet anders dan de totaal verschillende wereldbeelden van de twee kampen weer te geven. Voor het zuivere militaire regime van de rebellen was de oorlog een zaak die enkel op militair vlak gewonnen kon en moest worden. Voor de republikeinse autoriteiten daarentegen moest de oorlog op alle fronten gewonnen worden, zowel dat van de vijand als dat van de eigen twijfels (Torres, 1986, p. 74). De studio’s en laboratoria van Madrid en Barcelona, waar de Spaanse cinematografie geconcentreerd was (cf. supra), bleven in de republikeinse zone gesitueerd, dat een zeer gediversifieerde productie wist te realiseren ten gevolge van de verschillende opdrachtgevers (Gubern, 2000, p. 105). De superioriteit van de republikeinse films en

filmproducenten was volgens Torres een feit. Verklaringen zijn onder andere te vinden in Franco's visie op cinematografie. Terwijl het medium in de republikeinse zone enorm hoge verwachtingen opriep, achtte Franco het niet meteen het meest efficiënte middel voor de verspreiding van informatie en propaganda (Torres, 1986, p. 74). Of beter gezegd, een gebrek aan motivatie van de filmmakers om op overtuigende wijze propagandacinema te maken kenmerkte de productie. De klemtoon lag dan ook voornamelijk op het bewaken van de output van het medium (Álvarez Berciano & Sala Noguer, 2000, pp. 18, 28). Bovendien zag de Franquistische zone zich ontnomen van eigen infrastructuren en moest ze bijgevolg logistieke steun zoeken bij zijn bondgenoten in Lissabon, Rome en Berlijn. De cinema van de rebellen was in tegenstelling tot deze van de republikeinen een monotone productie geworteld in die éne kruistochtideologie, omwille van de continue onderwerping aan een censuur van de militaire eskaders (Gubern, 1996, p. 58).

De opdeling van de Spaanse cinematografie volgens de twee ideologische kampen, maakt dat we de indeling van voorgaande hoofdstukken moeilijk kunnen voortzetten. We schenken eerst uitgebreid aandacht aan de politieke en sociale gebeurtenissen die de burgeroorlog kenmerkten. Deze periode is immers hét voorbeeld van hoe de politieke gebeurtenissen de Spaanse cinematografie in een zeer directe vorm en in al zijn aspecten beïnvloedden. De privé-productie van fictiefilms was tijdens de oorlogsjaren zeer beperkt. Quasi de hele productie was of aan het republikeinse of aan het Franquistische kamp verbonden. Sorteren we bijgevolg regisseursnamen en titels, productie, exploitatie en distributie volgens de twee ideologische kampen waarin Spanje opgedeeld werd tussen 1936 en 1939.

4.1. Het verloop van de Spaanse burgeroorlog

Wanneer we de politieke draad uit hoofdstuk 3 opnemen, zien we dat onder druk van de repressie de linkse partijen in 1935 steeds nauwer gingen samenwerken. De rechtse regering Lerroux kwam in september 1935 ten val en de algemene verkiezingen op 16 februari 1936 werden gewonnen door de linkse partijen, verenigd in het Frente Popular en zij namen de draad van de hervormingen weer op (Oskam & Safon, 1993, p. 232). Vijf cruciale maanden volgden waarin onder andere

het autonomiestatuut van Catalonië werd hersteld en Azaña werd opnieuw regeringsleider. Maar de destabilisatie van de republiek groeide. Conservatieve en falangistische provocaties volgden elkaar op. Op 9 mei en 12 juli werden respectievelijk Faraudo en José del Castillo, luitenant-generaal van de republikeinse machten, door de Franquisten vermoord. Als repercussie vermoordden bondgenoten van deze laatste op 13 juli Calvo Sotelo⁶⁵ (Ripoll i Freixes, 1992, p. 196). In juli kwamen extreemrechtse generaals, waaronder Franco en Mola in opstand en de voorbereidingen van de staatsgreep gingen van start. Het mislukken ervan werd gevolgd door een burgeroorlog, die drie jaar zou duren (Oskam & Safon, 1993, p. 232). In de eerste dagen waren de perscommuniqués, uitgezonden door de rebellen vrij dubbelzinnig en trachtten ze het volk te overtuigen dat de zogenoemde ‘nationale opstand’ gericht was tegen de republikeinse regering en niet tegen de republiek zelf. Vrij snel bleek echter dat de ideeën van generaals Mola en Franco veel verder gingen dan dat (Torres, 1986, p. 73). Hoe dan ook, na de eerste dagen was het Noorden reeds in handen van de rebellen, Uitzondering vormden de grote steden die grotendeels standhielden dankzij de steun van de luchtmacht en de marine, die in de meerderheid trouw bleven aan de republikeinse regering (Oskam & Safon, 1993, p. 209). In augustus 1936 ondertekenden 27 Europese landen een verklaring van neutraliteit met betrekking tot de Spaanse burgeroorlog. Dit betekende echter niet dat Spanje helemaal geïsoleerd stond in zijn conflict. De republikeinse zijde kreeg wapens, morele steun en brigadisten of communistische internationale georganiseerde vrijwilligerskorpsen van de Sovjet-Unie. De Franquistische zijde kon rekenen op de sympathie van de VS, Nederland en Lissabon die in theorie zich alle drie neutraal hadden verklaard. Verder was de militaire steun van Nazi-Duitsland en de hulp van het Italië van Mussolini beslissend voor het verdere verloop van de oorlog. Ook op cinematografisch vlak zouden deze twee laatste ‘bondgenoten’ een belangrijke rol spelen (cf. infra). De Spaanse republiek hield, ondanks de karige internationale steun, stand in grote delen van het land, waaronder Barcelona en Madrid. Het revolutionaire enthousiasme van de republiek vormde hierin een essentiële factor. In de hele republikeinse zone namen partijen van het Frente Popular zowel de militaire controle als de controle over

⁶⁵ Calvo Sotelo werd in Spanje geboren in 1893. Hij was minister van Financiën tijdens de dictatuur van Miguel Primo de Rivera, maar werd verbannen toen de dictatuur op zijn einde liep. Na een amnestie kon hij in 1934 terugkeren en schaarde hij zich aan de zijde van de rechtse politieke figuren van het land. Na de overwinning van het Popular Front in 1936 was Sotelo een hard criticus van de nieuwe regering (Spartacus Educational, 03/06/2004).

economie en dienstverlening op zich. In september 1936 werd de regering Largo Caballero gevormd die streefde naar het herstel van het regeringsgezag en de coördinatie van de oorlogsvoering. De nieuwe regering onder leiding van de socialist Juan Negrín zou de verdere oorlogsperiode aan het hoofd van de republikeinse zijde staan en streefde naar centralisatie van de regionale economische stelsels om het rendement te verhogen en de macht van de plaatselijke revolutionaire comités terug te dringen. Bovendien kregen de industrie en het privé-bezit op het platteland meer aandacht (Oskam & Safon, 1993, pp. 220-222). Ook het Baskische autonomiestatuut werd goedgekeurd (Oskam & Safon, 1993, p. 232). Echter, de verdeeldheid in het republikeinse kamp tussen de anarchistische en marxistische groeperingen zou uiteindelijk tot hun ondergang leiden. Aan de andere zijde leidde het vastlopen van de staatsgreep en de gedeeltelijke bezetting tot een militaire anarchie en politieke stuurlaasheid. Generaals Mola en Franco waren de aanvankelijke leiders van de rebellie, maar op 1 oktober 1936 werd Franco tot Generalísimo van alle strijdkrachten en ‘regeringsleider van de Spaanse staat’ uitgeroepen. In zijn regeringsapparaat, de Junta Técnica del Estado nam het katholieke geloof een belangrijke plaats in en de Kerk kreeg een propagandistische functie aan de zijde van de rebellen (Oskam & Safon, 1993, pp. 222-225). Terwijl in de eerste oorlogsmaanden alle inspanningen van de rebellen of de Franquistische zijde gericht waren op een snelle opmars naar Madrid gaven zij in 1937 hun rechtstreekse aanvallen op Madrid op. Het Noorden viel echter wel in hun handen, na onder andere het vernietigingsbombardement op Guernica. De republikeinse krachten zetten aanvankelijk een aantal tegenoffensieven in, maar na versterkingen van de Franco-troepen bleken ze kansloos. De strijd verplaatste zich naar Aragon (Oskam & Safon, 1993, p. 232). In 1938 bereikten de Franco-troepen de Middellandse Zee en sneden ze de republikeinse zone in twee (Oskam & Safon, 1993, p. 232). Het laatste grote tegenoffensief van de republiek startte op 15 juli 1938 in de slag om de Ebro. In een wanhopige poging kondigde de republikeinse regering op 21 september 1938 de eenzijdige terugtrekking van de internationale vrijwilligersbrigades aan. Franco stelde er de terugtrekking van 10.000 Italiaanse militairen tegenover. Bovendien werd op 30 september 1938 het Verdrag van München ondertekend, waarin de regeringsleiders van Engeland en Frankrijk de expansiedrift van Nazi-Duitsland aanvaardden in de hoop de vrede te bewaren. Hiermee werd de terughoudendheid ten opzichte van Italië en Duitsland ingeruild

voor tolerantie van het fascisme en de internationale isolering van het communisme. De Spaanse democratie hoefde dus niet meer op de toch al karige internationale steun te rekenen (Oskam & Safon, 1993, pp. 212-216). Op 26 januari werd Barcelona door de legers van Franco bezet en viel Catalonië (Ripoll i Freixes, 1992, p. 197). De groei van het defaitisme en de oorlogsmoeheid aan de zijde van de republikeinen had ertoe geleid dat gematigde groeperingen bereid waren toe te geven aan Franco en de communisten te isoleren. Het kabinet Negrín wist dat van de militairen van Franco geen enkele clementie verwacht kon worden en zette zijn laatste hoop op het rekken van de strijd tot het internationale conflict tussen het Westen en de as Rome-Berlijn zou uitbarsten. De meer gematigde groeperingen of de voorstanders van de ‘eerzame vrede’ verweten Negrín en de communisten het mislukken van de onderhandelingen met Franco en vormden een samenzwering tegen zijn regering. Op 5 maart 1939 ontstond de Consejo de Defensa onder leiding van Casado die de regeringsmacht opeiste. Een interne burgeroorlog in het republikeinse kamp volgde, waarin anarchisten tegenover communisten stonden en uiteindelijk de troepen van Casado overwonnen. De Consejo van Casado trachtte tevergeefs te onderhandelen met de militairen van Franco en de oorlog werd dan maar verder gezet. Echter, het verzet van de republiek was gebroken (Oskam & Safon, 1993, pp. 225-228). Op 28 maart 1939 viel Madrid en op 1 april kwam met Alicante het laatste deel van Spanje in handen van de opstandige militairen of Franquisten. De Verenigde Staten erkenden dezelfde dag nog de regering van Franco en om middernacht verscheen via het officiële radiokanaal in handen van Franco het bericht; ‘La guerra ha terminado’⁶⁶ (Ripoll i Freixes, 1992, p. 197). Heel Spanje zag zich vanaf toen onderworpen aan de politieke inzichten van de generaals (Oskam & Safon, 1993, p. 232).

De betekenis van de burgeroorlog schuilt volgens Oskam en Safon vooral in haar waarde voor de propaganda van de dictatuur van Franco, die de term ‘Kruistocht’ als belangrijkste rechtvaardiging van haar bestaan naar voren schoof. De volledige controle van de Dictatuur over de geschiedschrijving zou een serie falsificaties en mythen over de burgeroorlog doen postvatten en weerklank vinden in het buitenland. De Franquistische militairen werden afgebeeld als verdedigers van het vaderland tegen een communistische samenzwering. Ook het zogezegde antiklerikalisme van de republikeinse regering en de positionering van de Kerk aan

⁶⁶ ‘De oorlog is beëindigd’, eigen vertaling.

de zijde van de rebellen zijn achteraf toegevoegde betekenissen (Oskam & Safon, 1993, pp. 228-231).

4.2. Privé-productie van fictie-langspeelfilms tijdens de burgeroorlog

De privé-productie van fictie-langspeelfilms tijdens de burgeroorlog was eerder beperkt. Aan geen enkele ideologie gerelateerd zagen tijdens de oorlogsjaren slechts vijf producties het daglicht (Gubern, 2000, p. 106). Ignacio Socías produceerde op deze wijze *Las Cinco Advertencias de Satanás*. Eveneens in 1937 kwamen *Bohemios* van Francisco Elías, *Molinos de Viento* van Rosario Pí en *En Busca de una Canción* van Eusebio Fernández Ardavín tot stand. In 1939 volgde Julián Torremocha met *Amores de Juventud* (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). De meerderheid van de productie was ofwel aan het republikeinse of Franquistische kamp verbonden en in de republikeinse zone, nog meer dan in de Franquistische zone, werden productiebedrijven (en ook exploitatiebedrijven) ingenomen door de verschillende politieke partijen, syndicaten en groeperingen.

4.3. De Spaanse cinema in de republikeinse zone

In de republikeinse zone bleven de filmstudio's en labo's slechts voor zeer korte tijd inactief. Bijna vanaf de eerste dag van het conflict richtte elke politieke partij, vakbond of publieke opiniegroep een eigen min of meer georganiseerde filmsectie op waarin vele jongeren de kans kregen de stap van theoretische naar praktische cinematografiebeoefening te zetten (Torres, 1986, p. 75). De Spaanse cinema in de republikeinse zone kan men onderverdelen in drie groepen producenten. Te onderscheiden zijn een anarcho-syndicalistische groep, of de cinema van de anarchisten, een marxistisch georiënteerde groep producenten waaronder een groep intellectuelen terug te vinden was en tenslotte de producties gerealiseerd in opdracht van de regering. De verscheidenheid in opdrachtgevers zorgde ervoor dat de republikeinse cinema in zijn geheel een zeer gediversifieerde productie wist te realiseren. Van de republikeinse cinema kunnen we drie mythische films onthouden

España, 1936 van Luis Buñuel, *Espoir* of *Sierra de Teruel* van André Malraux en *Tierra de España* van Joris Ivens (Rodríguez Merchán, 04/12/2003)

4.3.1. De cinema van de anarchisten

De CNT, de Confederación Nacional de Trabajo of de centrale van de anarcho-syndicalisten, opgericht in Barcelona in 1910 (cf. supra), was de meest volwassen en actieve groepering in het cinematografische antwoord op de fascistische agressie (Gubern, 2000, p. 106). Zijn numerieke superioriteit in steden als Barcelona, waar ze zo'n 250.000 leden had en zijn traditionele aanvaarding door mensen verbonden aan de vrije kunsten gaf de organisatie veel ruimte om de stap naar de cinematografie te maken. De drie cinematografische sectoren; productie, distributie en exploitatie kwamen bijna volledig onder controle van de anarcho-syndicalisten (Torres, 1986, p. 75). Het centrum van de anarcho-syndicalistische productie bevond zich dan ook in Barcelona, waar de impact van de CNT groter was dan in Madrid. De eerste stap van de CNT op cinematografisch vlak werd gezet in de exploitatiesector en de CNT beschikte na collectivisering (één van de revolutionaire imperatieven van anarchistische groeperingen) van onder andere Orphea en Trilla over 116 cinemazalen. Aanvankelijk gebeurden de collectivisering vrij geïmproviseerd door de werknemers van de lokalen. Later werd op grote schaal gecollectiviseerd na de oprichting van het Comité Económico de Cines, dat de volledige controle had over de boxoffice inkomsten van alle cinemazalen in Barcelona (Rodríguez Merchán, 04/12/2003) (Torres, 1986, p. 75). Terwijl in de klassieke literatuur vooral de censuuractiviteiten aan de zijde van de rebellen worden benadrukt, vonden we bij Caparrós Lera ook een indicatie van censuuractiviteit aan de zijde van de republikeinen, en meer bepaald bij de CNT, terug. Ten eerste is er een vermelding terug te vinden van directe inmenging in de artistieke kaders van het productieteam. Het Comité Rector del Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) publiceerde reeds in september 1936 een nota waarin ze stelden dat de cinematografische productiebedrijven hun activiteiten konden voortzetten zoals voorheen, maar dat de producenten zich moesten houden aan de normen in verband met het contracteren van het personeel. Deze normen stelden dat de producent enkel het recht had om zelf de regisseur, cameraman, eerste assistent van de cameraman en

het protagonistenpaar te kiezen, terwijl de rest van de cast en crew zou aangewezen worden door het Syndicaat. Een tweede indicatie vormde artikel 26 dat stelde dat geen enkele film mocht getoond worden die een reactionaire smaak vertoonde of een tendens tot het discrediteren van de postulaten van de vrijheid en menselijkheid die vervat zaten in de CNT (Caparrós Lera, 1999, pp. 64-67). Vanaf midden 1937 begon de anarchosyndicalistische macht in belangrijke mate af te nemen naar aanleiding van zijn gewapend conflict met de communisten en de regering in mei en de dood van generaal Buenaventura Durruti aan het Madrileense front (Gubern, 2000, p. 107).

Een eerste regisseursnaam die we in de cinematografie van de anarchisten terugvinden is deze van Mateo Santos, journalist van opleiding en directeur van het weekblad *Popular Film*. Hij monteerde voor het Oficina de Información y Propaganda onder leiding van Jacinto Toryho en met materiaal, gefilmd tussen 20 en 23 juli 1936, volgens Rodríguez Merchán afkomstig van Franquistische filmploegen, volgens Seguin afkomstig van Ricardo Alonso *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona* (Gubern, 1996, p. 58) of *Reportaje sobre el Movimiento Revolucionario en Cataluña*. Echter, de Franquistische contrapropaganda wist deze eerste anarchistische beelden van de duidelijk antiklerikale documentaire in hun voordeel te gebruiken, zowel in Spanje als in het buitenland, dankzij een verkregen kopie uit Berlijn. Later, in 1939, verkreeg Mateo Santos de opdracht van het Comité Central de Abastos de Cataluña een documentaire te maken over de voedseldistributie aan het front; *Barcelona Trabaja para el Frente* (Gubern, 2000, p. 106).

Om de productie te reorganiseren vormden de anarchisten van de CNT in 1937 in Barcelona het productie- en distributiebedrijf SUEP -Sindicato Único de Espectáculos Públicos- uit 1930 om tot SIE-Films -Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films- (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). De hele carrière van SIE-Films wordt verbonden aan de ontwikkeling van de CNT, overduidelijk aanwezig in de Catalaanse hoofdstad. De productie van SIE-Films kon ingedeeld worden in vier categorieën. Ten eerste onderscheiden we de informatieve filmpjes of oorlogsreportages. Een tweede categorie bestond uit propagandafilms met hetzij didactische, indoctrinerende of ideologische inslag. Verder werden de complementaire filmproducties of medio-langspeelfilms onderscheiden en een laatste categorie bestond uit fictie-langspeelfilms; sociale en ontspannende

commerciële langspeelfilms (Gubern, 2000, p. 106). De indeling in deze vier categorieën geeft een idee over hoe een cinemaprogramma eruit zag tijdens deze drie oorlogsjaren. Het publiek kreeg eerst een oorlogsreportage, een propagandafilmpje en een complementaire film te verwerken, drie zwaardere stukken, alvorens te kunnen genieten van één sociale of ontspannende langspeelfilm (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). De eerste twee categorieën bleken de belangrijkste te zijn en in die genres werden de producties vaak gerealiseerd door mensen met weinig of zelfs geen cinematografische ervaring. Zij vermengden frequent documentairefragmenten met geënceneerde beeldopnames en evolueerde zo meer in de richting van de fictiedocumentaire, waardoor het realisme van de documentaires en reportages niet altijd even betrouwbaar was (Gubern, 2000, p. 106). Volgens Rodríguez Merchán vermeldenswaardig in dit genre is onder andere de reportagereeks gedraaid in augustus 1936 en geproduceerd naar aanleiding van het vertrek van een troepenkolonie uit Barcelona om de regio rond Aragon te bevrijden; *Los Aguiluchos de la FAI por Tierras de Aragón*, *La Batalla de Farlete* en *Milicias Antifascistas en Aragón*. De reportage *El Entierro de Durruti* uit 1937 gaf dan weer de begrafenis van generaal Buenaventura Durruti weer (cf. supra). Tenslotte vermelden we *Teruel ha Caído* en *La Toma de Teruel*, twee reportages uit 1938 die de val van Teruel weergaven. (Rodríguez Merchán, E. 04/12/2003). Samen met reportages die verslag uitbrachten van de militaire gebeurtenissen, ontstonden ook populariserende, educatieve en indoctrinerende reportages zoals *Bajo el Signo Libertario*, productie van Ángel Lescarboure uit 1936, die de liberale principes uitlegde. *La Silla Vacía*, fictie-documentaire van Valentín R. González en *En la Brecha* van Giner, beide uit 1937 bleken dan weer schitterende voorbeelden te zijn van de vermenging van realiteit en fictie (Gubern, 2000, p. 107) (Gubern, 1996, p. 59) (Seguin, 1994, p. 31). Verder valt onder dit genre thuis te brengen *Prostitución* uit 1936, *La Columna de Hierro* van Ramón Quadrany en *El Frente y la Retaguardia* van Juan Giner, beide uit 1937. Kenmerkend voor deze 10 à 20 minuutjes durende producties waren hun spontaniteit en verfrissende visie, spijtig genoeg vaak echter ten koste van de professionaliteit en reflectie. Verder vinden we een overwinningsdrang en openlijk partijdige ondertoon terug en vooral een soort experimentele ijver (Torres, 1986, p. 77). De vierde categorie, deze van de fictie-langspeelfilm, met de grootste kost en professionele complexiteit, verkreeg de minste aandacht. Aanvankelijk opteerde het Comité de Producción de Barcelona, die

de scripts selecteerde, voor een cinema met sociale tendensen naar het voorbeeld van de Sovjetcinema (Gubern, 2000, p. 107). In deze rubriek horen drie grote producties thuis. Een eerste is *Aurora de Esperanza*⁶⁷, filmdebuut van Antonio Sau Olite als scriptschrijver en regisseur uit 1937. De film geeft het eerste accurate portret weer van het Catalaanse proletariaat. Het verhaal is opgebouwd rond een anonieme werkmans in de stad, zijn werkloosheidsproblemen en gezinsleven (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 40). De film had volgens Torres enkele goede ideeën, maar zijn totaal gebrek aan epische tonen kon het publiek, gehard door de teisterende burgeroorlog niet ontroeren. Ook *Barrios Bajos*⁶⁸, productie van Pedro Puche uit 1937, met een iets minder duidelijke ideologische inhoud, kon het publiek niet bekoren. In deze productie staat de wereld van de dokwerker centraal, wiens tragisch verhaal verweven is met de veroordeling van sociale onrechtvaardigheid, drughandel, prostitutie en een weergave van de situatie van de Spaanse vrouw. De sterke getuigenis van de levensomstandigheden in Barcelona en de stijl doet Seguin denken aan de cinéma noir van een Duvivier of een Carné. Zowel *Aurora de Esperanza* als *Barrios Bajos* anticipeerden de neorealistische filmstijl die enkele jaren later zou doorbreken (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 41) (Seguin, 1994, p. 31). De rij werd in 1938 afgesloten met *Nuestro Culpable*⁶⁹ van Fernando Mignoni, een meer expliciet politieke film dan de vorige twee en de enige productie uit Madrid in die periode (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). In deze laatste werd de anarchistische filosofie in een schijnbaar onschuldige vorm voorgesteld, maar met een duidelijk ideologisch doel voor ogen, dat ging van de kritiek op de autoriteiten tot de veroordeling van de kapitalistische bourgeoisie en allen die eraan meewerkten (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 42). Torres voegt nog twee filmtitels toe aan de sociaal georiënteerde cinemaproductie; *Liberación* en *Paquete, el Fotógrafo Público Número Uno* van Ignacio F. Iquino (Torres, 1986, p. 77). Terwijl Gubern en Torres de fictiemusical *¡Nosotros Somos Así!*⁷⁰, productie van Valentín R. González uit 1937 nog indelen in het bovenvermelde sociaal gerichte cinemagenre, plaatst Rodríguez Merchán de film al in de tweede grote categorie, te onderscheiden binnen

⁶⁷ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschap, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

⁶⁸ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschap, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

⁶⁹ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschap, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

⁷⁰ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschap, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

de anarchistische fictieproductie; de meer commerciële fictiefilm. De overgang van de eerste naar de tweede categorie laat Torres samenvallen met de afname van de anarcho-syndicalistische macht van de CNT in Barcelona. Bovendien valt te begrijpen dat wanneer men het cinemapubliek eerst bestookte met een voorprogramma bestaande uit drie films gelieerd aan de oorlog, zij in de langspeelfilm liever ontspannende dan sociaal gerichte verhalen zagen. De nauwelijks voldoening schenkende resultaten van bovenvermelde producties leidden bijgevolg tot radicale veranderingen in het productiebeleid. Een zwenk naar de meer commerciële cinema volgens Amerikaans model werd gemaakt en kersverse regisseurs werden vervangen door meer ervaren professionelen, ook al deelden deze niet allen de ideologie van de CNT (Torres, 1986, p. 78). Tot dit meer commerciële genre rekenen we *¡No Quiero, No Quiero!*, adaptatie van Jacinto Benavente, geproduceerd in 1938 door de ervaren Fernando Elías met een uitgebreid productiebudget (Gubern, 2000, p. 107). De film speelde zich af in de luxueuze middens van de hogere middenklasse, bevatte een beperkte mate van kritiek op deze sociale groep en kon bijgevolg volgens de CNT tegelijkertijd het publiek entertainen als onderwijzen. De productie startte in 1937 en werd beëindigd begin 1938, juist op het moment waarop de CNT, onder druk van de communistische partij aan slagkracht verloor. Op 17 maart 1938 werd de film voor het eerst geprojecteerd in de Orpheo studio's, maar de projectie moest verscheidene keren onderbroken worden, omwille van de intense bombardementen die Barcelona toen teisterden. Desalniettemin schreef Elías in zijn memoires dat iedereen de film apprecieerde en dat enkel de standaardkopie ontbrak voor de verdere exploitatie. De Communistische Partij echter zorgde voor het uitstel van de verspreiding van de film, want zij leverde nooit het materiaal voor de productie van de standaardkopie in (Navarrete Galiano, 2002, p. 22). Op die manier kon Torres inderdaad schrijven dat de film pas na de oorlog, in 1940, de cinema's van Madrid bereikte (Torres, 1986, p. 79)

Terwijl Barcelona met SIE-Films-CNT over een vrij actief productie- en distributiebedrijf beschikte, bleef de productie in Madrid, volgens dezelfde lijnen georganiseerd als in Barcelona, zeer beperkt omwille van de kleinere vertegenwoordiging van de CNT aldaar en zijn zwaar defensieve positie. In Madrid stonden twee anarcho-syndicalistische groeperingen in voor de bescheiden productie; de SUICEP (Sindicato Único de la Industria y Espectáculos Públicos) en

de FRIEP (Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos) (Gubern, 2000, p. 107). De verdediging van de hoofdstad, sterk aangevallen in een eerste fase van de burgeroorlog (cf. supra), inspireerde producties als *Fortificadores de Madrid* en de serie *Estampas Guerreras*, volgens Rodríguez Merchán beide van Armand Guerra, terwijl Gubern de eerste toekent aan Antonio Polo. Fernando Roldán zou in *¡Así Venceremos!* uit 1937 de gewoonte van vermening van documentairemateriaal en fictie instandhouden (Gubern, 2000, p. 107). *Nuestro Culpable* van F. Mignoni, zoals hierboven reeds vermeld, was de enige volgens Rodríguez Merchán sociaal geïnspireerde, volgens Torres commerciële fictiefilm geproduceerd in Madrid in die periode. Ook uit deze periode dateren de enkele nummers van het nieuwsbericht *Momentos de España*, uitgegeven door Spartacus Films (Gubern, 1996, p. 61). Bekijken we de totale productie van de anarchistische cinema even samengevat in onderstaande tabel, gesorteerd volgens genre, jaartal en regio.

3. De anarchistische filmproductie tussen 1936 en 1939.

Filmgenre	1936	1937	1938	Barcelona	Madrid	Totaal
Oorlogsreportages	21	35	6	48	14	62
Propagandadocumentaires		9		7	2	9
Complementen		4		4		4
Commerciële langspeelfilms		4	1	4	1	5

Bron: Rodríguez Merchán., 04/12/2003.

In bovenstaande tabel staat bondig samengevat wat in de tekst uiteengezet werd. Van de vier filmgenres waren de oorlogsreportages en de propagandadocumentaires de belangrijkste met een totaal aantal van 71 tijdens de drie oorlogsjaren. De commerciële langspeelfilms werden in mindere mate geproduceerd, slechts een vijftal zouden tijdens de oorlogsjaren de Spaanse markt bereiken. Verder zien we duidelijk dat de productie vooral gesitueerd is in Barcelona, waar de CNT het sterkst vertegenwoordigd was.

De anarchistische productie onderscheidde zich omwille van zijn nadruk op zowel de sociale als de militaire revolutie. Op dit punt verschilde ze sterk met de marxistische productie die de absolute voorrang gaf aan de militaire zaak, het winnen van de oorlog (cf. infra). De productie verliep ondanks censuurmaatregelen van de SUEP quasi onbelemmerd, wat resulteerde in nieuwe uitvindingen, maar ook ongelofelijke technologische of narratieve flaters en de vermenging van fictie en documentaire materiaal (Gubern, 1996, p. 61).

4.3.2. De cinema van de communisten of de marxistische productie

De marxistische productie vormde het complement en de tegenpool van de propagandistische strategieën van de anarcho-syndicalisten. Sterk beïnvloed door de Derde Internationale, die ook het Frente Popular hulp aanboden, richtten de communistische groeperingen alle krachten op de militaire zaak. In tegenstelling tot de anarchisten werd geen of nauwelijks aandacht geschonken aan de sociale revolutie. Resultaat was een veel monotonere, agressievere en minder didactische propaganda, vooral gericht op het winnen van de oorlog, wat contrasteerde met de spontaniteit en het experimentalisme van de anarchistische cinema. Het verschil in opvattingen tussen beide kampen zou hen later nog duur komen te staan. (cf. supra). Rodríguez Merchán merkt op dat er toch enkele communistische producties getuigen van een sociale ondertoon en Sovjetinvloed. Hij vernoemt titels als *Ejército Popular* uit 1937 en *El Ejército del Pueblo Nace*, productie uit 1938 (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). Het politiek-militaire gevolg van de communistische filosofie, geïnspireerd door de Sovjet-Unie, was de eenheidsthesis: eenheid van macht, van beleid, van economie en ook van cinematografie. De communisten steunden de idee van één organisme dat de lopende filmactiviteiten zou overnemen en deel zou uitmaken van het republikeinse staatsapparaat. Immers, aangezien de communisten (lees Lenin) stelden dat naast de oorlogsmaterialen de cinema het meest efficiënte oorlogswapen was, achtten zij dit medium bijzonder geschikt om hun hoofddoelstelling; het winnen van die oorlog, een handje te helpen. Alle individualistisch of contrarevolutionair geachte manifestaties zoals de collectivisaties van de anarcho-syndicalisten werden dan ook zwaar bekritiseerd (Torres, 1986, p. 79). De eenheidsthesis vormde de thematiek van producties als

Mando Unico van Antonio del Amo, *Unificación en Por la Unidad Hacia la Victoria* van Fernando G. Mantilla, alle drie uit 1937. De films werden gerealiseerd naar aanleiding van de uitbreiding van het Comité Central del Partido Comunista. Andere consequentie van de eenheidsideologie op cinematografisch vlak was het afschilderen van de vijand als een buitenlandse indringer, refererend aan de Duitse en Italiaanse strijdkrachten die de Francotroepen bijstonden. Deze benadering werd trouwens ook overgenomen door de republikeinse regering (cf. infra). Op die manier kon het republikeinse kamp zijn verschillende ideologische partijen op één lijn krijgen in een oorlog die zo het karakter van een onafhankelijkheidsstrijd kreeg (Gubern, 2000, pp. 108-109). Ironisch genoeg werd eenheid nooit bereikt en in contradictie met de thesissen vergrootten de communisten nog het aantal cinematografische minirepubliekjes, onder andere met de creatie van Film Popular, het commerciële bedrijf van de Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), en de Cooperativa Obrera Cinematográfica (COC). Verder lanceerden nog verschillende andere marxistische organisaties zich in de productiesector; la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, Socorro Rojo Internacional en enkele legereenheden, de Partido Comunista de España, een fusie uit juli 1936 van vier marxistische groeperingen en las Juventudes Socialistas Unificadas, opgericht in januari 1937 in Valencia (Gubern, 1996, p. 62) (Torres, 1986, p. 80). Resultaat was een complexe filmstructuur met desalniettemin een behoorlijke activiteit en efficiëntieniveau. Als er over enige eenheid kan gesproken worden, dan moeten we die zoeken in de kwaliteit van de scenaristen die aan de zijde van de communisten deelnamen aan de strijd; del Amo, Gil, Serrano de Osma, Ruiz-Castillo, Mantilla, Buñuel,... (Seguin, 1994, p. 32).

Eén van de meest toegewijde en creatieve communistische cineasten was ongetwijfeld Antonio del Amo, werkzaam in het fictie-documentairegenre. Hij reconstrueerde voor de camera de aanslag op het Cuartel de la Montaña in Madrid, met beelden die wel vaker als authentiek aanzien werden. Zijn lyrische talenten toonde hij in *Soldados Campesinos*, drama geproduceerd voor Film Popular (cf. infra), dat de plattelandsmobilisatie in de kijker zette (Gubern, 2000, p. 110). De film vormde voor Álvarez Berciano en Sala Noguera één van de weinige uitzonderingen binnen de communistische documentaire- en reportagecinema. Terwijl de meerderheid van de filmpjes zich toespitste op de eenheidsthese en het winnen van de oorlog (cf. supra) vertelt *Soldados Campesinos* het verhaal van een

koppel, gescheiden door de oorlog, waarvan de man zijn dienst vervult aan het front terwijl de vrouw zijn plaats op de akker inneemt. In het gebruik van een dramatisch kader, ingevuld door op natuurlijke wijze acterende spelers, vertoonde de film een opkomend neorealisme en experimentele inslag (Álvarez Berciano & Sala Noguera, 2000, p. 22). Na de dood van Vistarini, nam del Amo de door Vistarini opgerichte filmsectie van la 46 División de El Campesino over en produceerde er samen met Rafael Gil *El Campesino*.

Ook de cinema van de communisten situeerde zich vooral in Barcelona, waar het productie- en distributiebedrijf Film Popular zich als belangrijkste organisme van de marxistische cinema ontwikkelde. Als commercieel bedrijf van het nieuwe PSUC distribueerde Film Popular de Sovjetcinema in Spanje (Gubern, 2000, p. 109). Terwijl deze cinema vroeger enkel te zien was in de cineclubs, vond ze nu haar weg naar de eerste klasse cinemapaleizen in de grote steden (Álvarez Berciano & Sala Noguera, 2000, p. 22). Onder het mom van screening van deze Sovjetfilms werden bovendien politieke meetings, debatten en demonstraties georganiseerd (Torres, 1986, p. 81). Daarnaast produceerde en distribueerde Film Popular verschillende documentaires, waaronder *Industrias de Guerra* van Antonio del Amo, *Sanidad* van Rafael Gil en *Nueva Era en el Campo* van F.G. Mantilla, alledrie uit 1937. In 1938 volgde nog *La Mujer y la Guerra* van A.M. Sol. In al deze producties streefde men twee zaken na; de weergave van één antifascistische propagandistische boodschap en de boodschap van de militaire unificatie in het Ejército Popular Regular (Gubern, 1996, p. 64). Caparrós Lera en de España achten vier producties uit 1937 van Film Popular belangrijk. *Nuestros Enemigos* vormde een aanval op de Westerse democratieën die het non-interventiepact bleven volgen, terwijl *Y Cuando Líster Llegó* de rol van Lister in de strijd van Brunete weergaf. *Ejército Popular* toonde het belang van het rode leger in de overwinning van de bolsjewieken in Rusland en *Por La Unidad Hacia la Victoria*, film van F.G. Mantilla zoals hierboven reeds vermeld, sluit de rij (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 42) (Caparrós Lera, 1999, p. 67). Alle vier duidelijk films met politieke aspiraties. Maar, Film Popular opereerde ook op niet-militair of didactisch vlak om de normaliteit, civiliteit en culturele gevoeligheid van het republikeinse kamp te onderlijnen, de vijand voor barbaar achter te laten. Regisseur Ángel Villatoro produceerde in dit genre in 1937 films als *La Cerámica de Manises* en *Tesoro Artístico Nacional*. Een jaar later volgden *El Telar* en *Cemento*. Het belangrijkste

werkstuk van Film Popular was echter het wekelijkse nieuwsbericht, uitgebracht onder de titel *España al Día* (Gubern, 2000, p. 109). Het nieuwsbericht werd in december 1936 opgericht door Laya Films (cf. infra), productiebedrijf van de Catalaanse autonome regering, la Generalitat Catalana. Al snel werd het gecoëditteerd door Film Popular in Castiliaanse versie voor de rest van Spanje en af en toe in het Frans en het Engels onder de respectievelijke namen *Nouvelles d'Espagne* en *Spain Today* (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). Vanaf april 1937 gaf Film Popular zijn eigen versie uit, onafhankelijk van Laya Films, onder leiding van de Franse journalist Maurice A. Sollin. *España al Día* poogde de weerstand tegen de Franquistische troepen levendig te houden en bleek de perfecte leerschool te zijn voor een aantal groentjes die nog geen of weinig praktijkervaring hadden. Verder waren ook meer ervaren mensen zoals onder andere Rafael Gil en Antonio del Amo werkzaam in de productie van het nieuwsbericht, deze laatste onder andere met de productie van *Soldados Campesinos* (cf. supra) (Gubern, 2000, p. 109). In zijn delegatie in Madrid was de ex-criticus Florentino Hernández Girbal als uitvoerend producent werkzaam. Vanaf de herfst van 1938 zou hij hoofd van de Madrileense delegatie worden (Gubern, 1996, p. 65). Naast Film Popular ontstonden in Barcelona tijdens de eerste oorlogsmaanden nog enkele min of meer efimere productiegroepen zoals el Departamento de Agitación y Propaganda Carlos Marx en Films Libertad (Gubern, 1996, p. 64).

In Madrid werd de Cooperativa Obrera Cinematográfica (COC) opgericht door Fernando G. Mantilla om de productie aldaar te activeren. In zijn producties maakte Mantilla voornamelijk gebruik van lidgenoten van het cinemadepartement van de UGT, waar de communistische professionelen in zetelden, maar hij liet ook de medewerking van socialisten toe, denkend aan de eenheidsthese. De COC importeerde en distribueerde Sovjetfilmpjes en startte zijn productiepolitiek in 1936 met een reeks documentaires zoals *Julio 1936* en *¡Pasaremos!*, beide van stichter Mantilla. De documentaires illustreren de eerste oorlogsmaanden en de snelle uitbreiding van het antifascistische verzet (Gubern, 1996, p. 63) (Gubern, 2000, p. 109).

Een derde productiegroep met duidelijk communistische aspiraties was de Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Tot deze internationale groep intellectuelen, opgericht in 1935, behoorden onder andere André Malraux, Louis Aragon, Jean Cocteau, Ilya Ehrenburg, Rafael Alberti,

Miguel Hernández, José Bergamín en Neruda (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). Een groot deel van hun producties was gewijd aan de verdediging van Madrid (net zoals enkele producties van FRIEP) waarin vele internationale brigades streden en waarmee de groep intellectuelen verwantschappen ervaarden. Producties als *Defensa de Madrid* van A. Villatoro, *Madrid Vive la Guerra* van M. Azcona en *Obuses sobre Madrid* zagen tussen 1936 en 1937 het licht. Maar ook het Segundo Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura werd op filmband opgenomen en de documentaire vormt een belangrijk historisch document van de intellectuele krachten. Arturo Ruiz-Castillo was één van de regisseurs die samenwerkten met de groep intellectuelen en voor hen kortfilmpjes produceerde als *Cirugía y Recuperación* in 1937 en *Guerra en la Nieve* in 1938 (Gubern, 2000, p. 110) (Gubern, 1996, p. 66).

Verder moeten we nog de productieactiviteiten van het Socorro Rojo Internacional vermelden, vooral actief in de productie van kortfilmpjes en waarvoor José Fogués vanaf oktober 1937 de serie *Tres Minutos* produceerde, een serie die getuigde van een zekere experimentele adem. Verder stelde hij ook *El Frente del Campo* samen; een productie dat het thema van de mobilisatie van de landbouwbevolking behandelde. Dit thema zou trouwens ook in producties van Laya Films en het republikeinse CIFESA terugkomen (Gubern, 1996, p. 66) (Torres, 1986, p. 80). Een laatste categorie productiegroepen waren deze van de verschillende legereenheden met communistische aspiraties. We vermelden er twee in het bijzonder; 13 Regimiento de Milicias Populares Pasionaria en La 46 División de El Campesino. De cinemasectie van deze eerste legereenheid stond onder leiding van de Italiaan Antonio Vistarini. Mauro Ascona realiseerde voor hen de didactische filmpjes *El Manejo de la Ametralladora*, *Cruz Roja Española* en de film van middellange duur *Frente a Frente*, allen in 1936. Juan Manuel Plaza droeg bij met de productie van *El Camarada Fusil*, die de werkwijze van een geweer uitlegde, geïnspireerd op een scène uit de film *Oktober* van Eisenstein geïnitieerd door de zin 'Proletariërs, leer u van een geweer te bedienen'. De filmsectie van la 46 División de El Campesino (Valentín González), werd eveneens opgericht door Vistarini en werd bij zijn dood overgenomen door Antonio Del Amo, die samen met Rafael Gil *El Campesino* produceerde. In dezelfde werkgroep ontmoette Antonio del Amo Manuel Mur Oti, met wie hij een relatie initieerde die bijzonder vruchtbaar zou zijn in de jaren '40 (Gubern, 2000, p. 110).

4.3.3. De regeringsproductie

De oorlogsproductie van de republikeinse regeringen focuste zich vooral op het weergeven van een beeld van de Spaanse burgeroorlog en het verrechtvaardigen van de positie van de legale leiders naar buiten toe. De republikeinse autoriteiten waren er rotsvast van overtuigd dat de internationale wereld, eens bekend met hun visie van het conflict, een hand konden helpen in het oplossen ervan. In de producties werd het internationale publiek dan ook geïnformeerd over twee fundamentele topics; het fascistische karakter van de rebellen en de steun die ze ontvingen van Italië en Duitsland enerzijds en het feit dat de republikeinse regering stand kon houden tegen de aanvallen van de revolutionaire massa's, die de Europese democratieën zoveel schrik aanjaagden anderzijds. Zaken die het ordebeeld, de organisatie of de harmonie binnen de republikeinse zone in vraag zouden kunnen stellen, werden gemeden (Torres, 1986, pp. 81-82). De regeringsproductie bleef niet beperkt tot producties van de centrale regering en enkele ministeriële organisaties, maar ook de Catalaanse en Baskische autonome regeringen ondernamen activiteiten op dit vlak. Daarnaast vinden we ook hier enkele producties terug van een aantal militaire cinematografische diensten (Gubern, 2000, p. 111). Bovendien zijn we op de hoogte van het bestaan van producties als *Guernica* en *Elai-Alai* van Nemesio Sobrevilla, geproduceerd in Nederland op onafhankelijke basis (Seguin, 1994, p. 34). Gubern beweert echter dat *Guernica* in opdracht van de Baskische regering zou geproduceerd zijn (cf. infra). Producties werden bovendien niet alleen door Spaanse crews gerealiseerd. Een aantal internationale producenten en regisseurs met sympathie voor de Spaanse republiek en een afkeer voor de ontwikkelingen die het fascisme doormaakte, kwamen naar Spanje, vaak tegen de wil van hun regeringen die het non-interventieakkoord hadden ondertekend. Zij produceerden films die naast de getuigeniswaarde ook een aparte intrinsieke cinematografische waarde reflecteerden en bovendien op de Europese en Amerikaanse markt gericht waren om de republikeinse zaak uit te leggen, zowel tijdens als na de oorlog. Namen als André Malraux, Joris Ivens en Ivor Montagu behoren tot deze groep internationale filmproducenten in Spanje (Torres, 1986, p. 83). Al deze groeperingen namen de marxistische eenheidsstrategie over. De filmtitel *Todo el Poder para el Gobierno*, geproduceerd voor het Ministerio de Propaganda, zegt genoeg (Gubern, 2000, p.

111). Bekijken we achtereenvolgens de productie in opdracht van de centrale regering en vervolgens deze in opdracht van de autonome regeringen.

In november 1936 creëerde de regering Largo Caballero het Ministerio de Propaganda, die de taken, tot dan toe uitgeoefend door het Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, overnam. Dit Ministerio de Propaganda, gesitueerd in Valencia en onder leiding van Carlos Esplá, gaf in 1936 opdracht aan Buñuel om in Parijs *España, 1936* te produceren. Buñuel had in september 1936 van de Spaanse minister van buitenlandse zaken Julio Álvarez del Vayo de verantwoordelijkheid voor de informatie en propagandadiensten van de Franse ambassade gekregen. Doel was het internationale non-interventieakkoord te doorbreken en hiervoor voorzag hij zijn documentaire *Tierra Sin Pan* (cf. supra) van commentaren in het Frans en het Engels. Bovendien produceerde hij eveneens in Parijs bovenvermelde *España, 1936* of *España Leal en Armes*, wiens regie hij overliet in de handen van de welgekende communistische historiefiguur Jean-Paul Dreyfus. De distributie werd verzorgd door Film Popular (cf. supra). De film, bestaande uit een compilatie van opgestuurde Spaanse documentairebeelden, geeft de strijd van de generaals, trouw aan de republiek, tegen de Franquistische troepen weer. De eerste scène bestaat, net als in *Oktober* van Eisenstein, uit het neerhalen van een standbeeld, als symbool voor de val van de monarchie. De montage contrasteert het religieuze obscure van de rebellen met de revolutionaire vreugde van de republikeinen. Om de internationale publieke opinie te overtuigen van hun gelijk werden te sterke revolutionaire oogmerken weggelaten (Gubern, 1996, p. 71) (Gubern, 2000, pp. 111-112) (Seguin, 1994, p. 32). Buñuel organiseerde, zoals in paragraaf 3.3 reeds gezegd, eveneens de projecties in het Spaanse paviljoen tijdens de wereldexpo van 1937 in Parijs, en selecteerde hiervoor een fictielangspeelfilm, een groep documentaires met cultureel en arbeidskarakter (*Felipe II y el Escorial*, *Castillos de Catilla* en *Amadrabas*) en drie oorlogsdocumentaires, waarvan *España 1936* er één was (Gubern, 1996, p. 71). In mei 1937 verving de regering van Negrín het Ministerio de Propaganda door een nieuw Subsecretaría de Propaganda, onder leiding van de architect Manuel Sánchez Arcas. Aan het hoofd van zijn Servicios Cinematográficos stond Manuel Villegas López. Toen in oktober 1937 opnieuw een regeringsverschuiving plaatsvond, bleven de diensten gesitueerd in Barcelona en aldaar produceerde Villegas López, Fernando G. Mantilla en Francisco Camacho enkele kortfilmpjes van drie à vier minuten, trailers genoemd, die sterke gelijkenissen vertoonden met de agitprop uit de Sovjet-

Unie (Gubern, 2000, p. 111). Het is ook voor deze Servicios Cinematográficos dat Fransman André Malraux de meest bekende productie van de republikeinse regering; *Espoir* of *Sierra de Teruel* totstandbracht. Malraux was actief op verschillende fronten. Hij was piloot, leidde een eigen troepeneenheid en was de inofficiële ambassadeur van de Spaanse republiek voor de Verenigde Staten en Canada. Voor *Sierra de Teruel*, voor een groot deel gebaseerd Malraux's roman *L'Espoir* waarin hij zijn ervaringen in het republikeinse Spanje neerschreef, kende de regering 100.000 Franse frank of 15.000 euro en 750.000 peseta's of 4.545,45 euro toe, bovenop de aanlevering van de filmbanden. Een duidelijke indicatie van het belang van het project voor de republikeinse regering, die er bijgevolg ook grote verwachtingen in stelde (Gubern, 2000, p. 112). Het internationale prestige van Malraux zou voor brede distributie in Europa en Amerika zorgen en de fictieve verhaallijn zou de impact en aantrekkingskracht van de film alleen maar vergroten (Torres, 1986, p. 83). Het doel was immers de publieke opinie en de Amerikaanse regering te beïnvloeden en de hunkering naar internationale hulp en solidariteit blijkt duidelijk uit de wijze waarop alle materiële en militaire moeilijkheden van het republikeinse kamp worden afgebeeld. De fascistische vijand wordt nooit getoond en alle protagonisten zijn buitenlandse soldaten van een luchtmachteenheid, maar opzettelijk identificeert geen één zich als zijnde communist of anarchist, kwestie van de Noord-Amerikaanse markt niet ongerust te maken. Eveneens is geen enkel van de protagonisten van Engelse of Amerikaanse oorsprong, de landen uitnodigend om in de praktijk wel deel te nemen aan de strijd (Gubern, 2000, p. 112). Op deze manier is *Sierra de Teruel* hét voorbeeld van beïnvloeding van de internationale politieke context op de narratieve inhoud. Maar deze beïnvloeding stopte niet bij de inhoud van de film. De filmcrew startte de productie op 20 juli 1938, maar toen Barcelona in januari 1939 werd bezet, werden verdere opnames onmogelijk. Elf sequenties zouden voor altijd onverfilmd blijven en de film werd ongelukkig afgemaakt in Frankrijk. Zijn voornaamste doel, het verkrijgen van buitenlandse steun voor de republikeinse zaak door wereldwijde distributie was dus mislukt, aangezien de film pas na de oorlog werd afgemaakt. Maar na zijn release, volgens Seguin in Parijs op 19 juli 1939, volgens Torres, Álvarez Berciano en Sala Noguier jaren na Wereldoorlog II, beïnvloedde de film op beslissende wijze de visie van vele Europeanen op de Spaanse burgeroorlog. *Sierra de Teruel* getuigde, door het gebruik van professionele en niet-professionele acteurs, van een assimilatie met de

realistische esthetica van de Sovjet-Unie en vormde een brug tussen het epische koraal van de Sovjetcinema en het neorealisme dat op het punt stond door te breken in Italië (Gubern, 2000, p. 113) (Torres, 1986, p. 84). Rodríguez Merchán en Torres vermelden naast *España, 1936* en *Sierra de Teruel* nog een derde belangrijk werkstuk, niet zozeer van, maar wel voor de republikeinse centrale regering, namelijk *Tierra de España* van de Nederlander Joris Ivens (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). Joris Ivens werd gecontacteerd door Contemporary Historians, een groep Amerikaanse intellectuelen en artiesten met onder andere Lilian Hellman, John Dos Passos, Archibald Macleish en Herman Shumlin, die naast het verzamelen van fondsen voor de republikeinse zaak ook trachtten zoveel mogelijk Amerikanen te informeren. Zij gaven opdracht aan Ivens, gekend voor zijn artistieke documentaires en linkse sympathieën, om voor het Amerikaanse publiek een informatieve film te produceren. Joris Ivens, gesteund door cameramannen John Fernhout en Ernest Hemingway startte de filmproductie begin 1937 en nauwelijks vier maanden later reisde Ivens naar de Verenigde Staten voor de montage (Torres, 1986, pp. 84-85). De documentaire geeft de landbouwarbeid van de boeren voor de republikeinen, die op nog geen 25 km van hun velden aan het front streden, weer (Seguin, 1994, p. 34). Problemen tussen Ivens en Hemingway resulteerde in twee verschillende versies van *Tierra de España*, een Franstalige en een Engelstalige (Rodríguez Merchán, 04/12/2003). De projectie van de film in de Verenigde Staten leidde tot heel wat onrust, die bijna in een complete verbanning van de film resulteerde. Na de oorlogsjaren werd de documentaire beter ontvangen en zijn schitterende structuur en vreemde sensitiviteit leverde heel wat bewondering op (Torres, 1986, p. 85). Een derde belangrijke buitenlandse producent in Spanje was de Brit Ivor Montagu. Hij zou het langst in Spanje blijven en ook het meest productief zijn. Reeds in september 1936 bevond Montagu zich aan de Madrileense frontlijn voor opnames die zouden resulteren in zijn eerste oorlogsfilm; *The Defense of Madrid*. Later volgden *Testimony of Non Intervention* en *Prisoners Prove Intervention in Spain*, beide toegewijd aan de volgens hem onzinnigheid van het non-interventiepact. Montagu wijdde zich niet alleen aan productie maar zorgde ook voor de distributie van republikeins cinematografisch materiaal in Groot-Brittannië (Torres, 1986, p. 85). Verder kunnen we nog spreken van een Sovjetbijdrage via figuren als Roman Karmen en Boris Makasey, van een Mexicaanse attributie van Alejandro Galindo en van de productie van het Amerikaanse Frontier Films (Seguin,

1994, pp. 34-35).

De autonome Catalaanse regering creëerde op ingeving van Jaume Miravittles in september 1936 het Comissariat de Propaganda, in wiens schoot in november de cinematografische productie- en distributiesectie Laya Films ontstond. Aan het hoofd plaatste Miravittles Joan Castanyer. Deze schilder en schrijver, die onder andere had samengewerkt met Renoir, Becker en Prévert, bracht vanuit Parijs het nodige technische materiaal mee (Gubern, 2000, p. 113). De interessantste documentaires werden gemaakt door Ramón Biadiu. De Catalaanse regering wilde via de cinematografie niet enkel de buitenlandse opinie overtuigen van de republikeinse belangen, maar evenzeer van het belang van de autonomie van Catalonië en zijn toekomstige rol binnen de Spaanse republiek. De producties van Laya Films gaven dan ook in grote mate de Catalaanse geest weer (Torres, 1986, p. 82). De eerste kortfilm geproduceerd voor Laya Films werd gemonteerd door Joan Serra aan de hand van filmmateriaal van verschillende producenten. *Un Día de Guerra en el Frente de Aragón* bood naast oorlogsbeelden ook een kijk op het werkende, rustige Catalaanse dorp dat trachtte, ondanks de fascistische agressie, zijn alledaagse leven op relatief normale wijze voort te zetten (Gubern, 2000, p. 113). De Catalaanse arbeidslust, rustige natuur en trouwe toewijding aan de verdediging van de republiek waren dan weer het thema van producties als *Ollaires de Breda*, *Tapers de la Costa* en *El Vi*. Kinderen en het belang van educatie speelden een hoofdrol in *Escuelas Nuevas*, *Niños Felices* en *Refugiados de Guerra* (Torres, 1986, p. 82). Maar, de belangrijkste serie geproduceerd door Laya Films was het wekelijkse nieuwsbericht *Espanya al Día* (cf. supra). Geïnitieerd in december 1936 en actief tot januari 1939 werden van deze reeks meer dan 100 nummers geproduceerd. De nieuwscrew bestond uit cameramannen als Manuel Berenguer en Ramón Biadiu en monteurs als Joan Serra, Antonio Graciani en Conchita Martínez, terwijl Castanyer de commentaren schreef die op hun beurt dan weer gelezen werden door Ramón Martori. Uit de numerieke productiereeks van *Espanya al Día* kunnen we onder andere *Catalunya Màrtir*, productie uit 1938 onthouden. Dit filmpje van middelmatige lengte gaf de luchtbombardementen op Catalonië weer (Gubern, 2000, p. 113). De productie van newsreels begon de fundamenten te leggen voor wat later beschouwd werd als de toekomst van de Catalaanse film. Laya Films zou tegen mei 1938 meer dan honderd kortfilms geproduceerd hebben (Torres, 1986, p. 83), een 135 om precies te zijn, 27 documentaires en een 108 newsreels. Historicus Carlos

Fernández Cuenca schreef dan ook in zijn *La Guerra de España y el Cine* dat de Catalaanse regering het enige republikeinse organisme was dat een zekere cinematografische kunst vertoonde (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 43). Vergeten we echter niet dat Fernández Cuenca een sterke aanhanger van het Franco-regime was en er dus alle baat bij had de republikeinse productie in zijn geheel te minimaliseren. Naast de oprichting van Laya Films, creëerde de autonome Catalaanse regering in januari 1938 het distributiebedrijf Catalonia Films S.A., gericht op het doorbreken van de controle die de CNT bezat over de exploitatiesector in Barcelona en die de distributie van de Laya Films producties bemoeilijkte (Gubern, 2000, p. 114).

Bekijken we tenslotte nog even de productie in opdracht van de autonome Baskische regering. Het korte leven van deze autonome regering, opgericht in 1936 (cf. supra) en afgeschaft in juni 1937 en de inferieure cinematografische traditie van Euskadi, het productiehuis van de autonome Baskische regering, verklaart de karige productie. Vermeldenswaardig zijn enkele documentaires als *Entierro del Benemérito Sacerdote Vasco José María de Korta y Uribarren*, *Muerto en el Frente de Asturias* en *Semana Santa en Bilbao*. Aan deze reeks moet men nog de productie van Nemesio M. Sobrevilla uit 1937 toevoegen; *Guernica* (Gubern, 2000, p. 114).

4.4. De cinema van de rebellen, de cinema van Franco

In sterk contrast met het republikeinse cinematografische panorama bleek dat van de rebellen veel onbelangrijker. Het voornaamste kenmerk van hun cinematografische activiteiten was de controle en censuur. Bij het begin van de opstand hadden de rebellenofficieren geen politieke slogan, die in contrast stond met het republikeinse systeem dat ze wilden omverwerpen. Hun kreet was puur negatief; anticommuunistisch, antiparlementair, antiliberaal,... Hun visie op vrije meningsuiting en kritiek was duidelijk, het kreeg geen plaats in hun beweging, en deze visie monopoliseerde ook de cinematografische activiteiten aan hun zijde. Alle films, gedistribueerd in de rebellenzone moesten ‘waardig’ en ‘aangepast aan de zaak’ zijn. Want, zo besloot men, de cinematografie was het gevaarlijkste propagandawapen en moest dus onderworpen worden aan een strenge controle (Torres, 1986, pp. 87-88). In maart 1937 werden via een wet van de regering van

Burgos twee censuurkabinetten geïnstalleerd; één in Sevilla, de andere in Coruña. Later werden deze kabinetten gelinkt aan de Delegación de Prensa y Propaganda tot een wet van 18 november 1937 La Junta Superior de Censura Cinematográfica creëerde, waarin de censuuractiviteiten gecentraliseerd werden. In de wet van 2 november 1938 concretiseerde vervolgens het Ministerio del Interior de activiteit van La Junta Superior de Censura Cinematográfica. Ze stelde een quota op die elke gebruiker van de dienst moest betalen en bleef verder qua censuurrichtlijnen vrij vaag. Op die manier kon om het even welke productie die de censuurcomités niet aanstond, gecensureerd worden (Torres, 1986, pp. 87-88) (Caparrós Lera, 1999, p. 67).

Als in de republikeinse zone bijna alle films geproduceerd werden op initiatief van politieke of vakbondsverenigingen en slechts een klein aantal gerealiseerd werd door ‘normale’ productiebedrijven, zouden deze traditionele producenten de eersten zijn die de rebellen van cinematografisch materiaal voorzagen. Echter, deze productiebedrijven konden niet anders dan aanvaarden dat ze een deel van hun patrimonium verloren hadden. Heel de cinematografische infrastructuur bevond zich, zoals hierboven reeds vermeld, immers in republikeinse zone. In de zone, reeds overwonnen door de rebellen, bleven slechts twee filmcrews over die op dat moment daar in opname waren; *El Genio Alegre* in Córdoba en *Asilo Naval* in Cádiz (Torres, 1986, p. 88). *Asilo Naval* werd, in tegenstelling tot *El Genio Alegre*, nooit afgewerkt. Zijn elektrische apparaten werden ingelijfd en voor oorlogsdoeleinden gebruikt (Rodríguez Merchán, 05/12/2003). Het materiaal, gebruikt tijdens de opnames, zowel als de filmcrews en regisseurs hielpen C.E.A en CIFESA in de productiestart van oorlogsnewsreels die de militaire opstand favoriseerde. Zo collaboreerden van de filmcrew van *El Genio Alegre* onder andere regisseur Fernando Delgado, cameraman Alfredo Fraile en monteur Eduardo García Maroto (Gubern, 2000, p. 114) (Torres, 1986, p. 88).

De productiecentra aan deze zijde bestonden uit twee types; de filmproductie van privé-bedrijven, waaronder we CIFESA en C.E.A kunnen plaatsen en vervolgens een filmproductie verbonden aan de rebellenpartij. Tot deze laatste categorie behoorden onder andere het Departamento de Propaganda van de Falange Española (FE) en het Oficina de Prensa y Propaganda van de Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), nadien geabsorbeerd door het Departamento Nacional de Cinematografía in Salamanca (Caparrós Lera & de España, 1987, pp. 42-43).

Maar de precare infrastructuren leidden er toch toe dat een groot deel van de Franquistische productie in de Cinecittá-studio's in Rome en de UFA studio's in Berlijn werd gerealiseerd.

Vicente Casanova organiseerde met CIFESA en in nauwe samenwerking met generaal Queipo de Llano volgens Rodríguez Merchán de interessantste en belangrijkste productie van de rebellen. De voordien vrij bescheiden Sevillaanse afdeling werd nu het neurologisch centrum en produceerde 17 propagandadocumentaires (Gubern, 2000, p. 115). De opnameploeg bestond uit regisseur Fernando Delgado, cameramannen Alfredo Fraile en Andrés Pérez en Eduardo en monteur Eduardo G. Maroto. De documentaires waren in het algemeen gewijd aan het aankondigen en toejuichen van de overwinningen van de rebellen (Torres, 1986, p. 88). Voorbeelden zijn onder andere *Hacia una Nueva España*, *Bilbao para España*, *Santander para España*, *Oviedo y Asturias*, *Entierro del General Mola* en *Brigadas Navarras* (Gubern, 2000, p. 115). Verder produceerde CIFESA ook honneursfilms voor verschillende legereenheden, zoals bijvoorbeeld *Homenaje a Las Brigadas Navarras* (Seguin, 1994, p. 36). De productieactiviteit van CIFESA was noch vernieuwend op artistiek vlak, noch efficiënt op propagandistisch vlak, aangezien ze zich beperkte tot het zuiver observeren van de politieke richtingen, gedictieerd door de militaire instituties. De uiteindelijk relatief bescheiden productie van 17 titels werd naar Lissabon opgestuurd, waar García Maroto zich bezighield met de postproductie van het materiaal, opgenomen in Spanje (Gubern, 2000, p. 115). Op occasionele basis waren ook Mariano Ruiz Capillas of Manuel Novoa werkzaam voor CIFESA (Torres, 1986, p. 88).

De participatie van C.E.A via zijn voornaamste vertegenwoordiger Rafael Salgado en zijn medewerker Enrique Domínguez Rodiño, volgens Gubern achtereenvolgens gedelegeerd bestuurder en vice-president van de firma, was volgens Torres echter nog sterker dan die van CIFESA. Rechtstreekse participatie door het uitlenen van generators en reflectoren voor de productie van *Asilo Naval* werd aangevuld met onrechtstreekse participatie in de productie van belangrijke langspeelfilms zoals *Romancero Marroquí*. De film, een coproductie van het Commissariaat en C.E.A ging over de loyale steun van de Moren aan de Franquistische zaak (Torres, 1986, p. 88-89) (Gubern, 1996, p. 77). Vreemd genoeg werd de film geïnitieerd door documentarist Carlos Velo, toen lid van de communistische partij, maar gevestigd in de zone van de rebellen. Later werd de

productie afgewerkt door de scriptschrijver en coregisseur Enrique Domínguez Rodiño (Caparrós Lera & de España, 1987, p. 42).

Naast de reeds bestaande CIFESA en C.E.A doken ook enkele nieuwe productiebedrijven op. Midden 1938 ontstond zo Sevilla Film S.A. Het bedrijf plande de uitbouw van grote studio's in de buurt van Sevilla en de productie van een film, getiteld *A Madrid 682*. Echter, deze laatste zou nooit gerealiseerd worden. Begin 1936 stichtten Antonio de Obregón en Joaquín Goyanes Producciones Hispánicas. Het gebrek aan geld en materiaal beperkte echter het aantal projecten. Eén ervan, en misschien het enige, was *Marcha Triunfal*, dat de inname van de noordelijke steden, waaronder Bilbao, weergaf. Verder vermelden we nog Ufilms, Films Patria en Cinesia (Torres, 1986, p. 89) (García Fernández, 1992, p. 65). Kijken we vervolgens naar de filmproductie gerealiseerd door productie-eenheden verbonden aan de rebellenpartij.

Tijdens de eerste periode en voor de gecentraliseerde militaire controle over de productie vanaf april 1937, beschikte de Falange Española over een eigen Departamento de Propaganda, onder leiding van Vicente Cadenas (Gubern, 2000, p. 115). Een kleine filmsectie werd binnen dit orgaan opgericht, en het Departamento de Propaganda nam het initiatief in de oorlogsproductie met *Alma y Nervio de España*, geregisseerd door Joaquín Martínez Arboleya. Maar weinig films werden in eigen beleid geproduceerd omwille van het gebrek aan financiële middelen, materiaal, technologieën, laboratoria en infrastructuur. In samenwerking met privé-producenten als Producciones Hispánicas, Ufilms en Films Patria ontstonden dan ook films als *Marcha Triunfal*, *Derrumbamiento del Ejército Rojo* en *¡¡¡Madrid!!! Cerco y Bombardeamiento*. Politieke eenmaking tussen Falangisten en Carlisten of de Requeté binnen het rebellenkamp in april 1937 met de creatie van de Partido Unico betekende het vertrek van Cadenas en de promotie van het Departamento de Propaganda tot een nationaal orgaan, onder leiding van Fermín Yzurdiaga. Het departement produceerde nu films die minder Falange-propaganda gericht waren, maar evolueerde naar pure Franco-propaganda (Torres, 1986, p. 90) (Seguin, 1994, p. 35). In 1937 zagen nieuwsberichten als *Estampas del Frente y de la Retaguardia*, *Frente de Vizcaya* en *18 de Julio*, waarin de rebellen het republikeinse kamp verantwoordelijk achten voor de vernietiging van Guernica, het licht (Gubern, 2000, p. 115). De rebellen van de JONS hadden reeds in november 1936 een Oficina de Prensa y Propaganda in Salamanca gecreëerd, onder leiding van generaal Millán

Astray. Maar dit bureau onderschatte sterk zijn taken en het zou tot april 1938 duren vooraleer uiteindelijk een Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) werd opgericht, waarin zowel het Departamento de Propaganda van de Falange als het Oficina de Prensa y Propaganda van de JONS werden opgenomen. Van bij het begin werden de pers- en propagandadiensten overgenomen door het Ministerie van Binnenlandse Zaken, onder leiding van Ramón Serrano Súñer die Fermín Yzurdiaga verving door Dionisio Ridruejo als propagandadirecteur. Het Departamento Nacional de Cinematografía werd vervolgens door Ridruejo onder leiding van Manuel Augusto García Viñolas geplaatst en hij verzamelde rond zich een team professionelen waaronder Antonio de Obregón, Carlos Martínez Barbeito, José Manuel Goyanes, Joaquín Reig en José Luis Sáenz de Heredia. Terwijl bij het begin van de burgeroorlog de Franquistische propaganda omwille van het gebrek aan een politieke slogan en motivatie bij de producenten weinig efficiënt resulteerde, toonden de producties van het DNC de extremen van propagandistische manipulatie aan. Tegen 1938 hadden de Franquisten dan ook hun politieke slogan geformuleerd in hun strijd tegen het communisme (Álvarez Berciano & Sala Noguer, 2000, p. 30). Het Departamento stelde voor zichzelf vier richtlijnen op. De cinematografische productie mocht nooit exclusief een staatsactiviteit zijn, de staat moest privé-initiatief in de cinematografie stimuleren met als doel de ontwikkeling en bloei van een nationale cinema, de staat zou het toezicht uitoefenen en de cinema oriënteren opdat ze waardig zou zijn en in overeenstemming met de spirituele waarden van het land en tenslotte behield de staat het recht tot de productie van nieuwsberichten en propagandadocumentaires. Samen produceerde het team *Noticario Español*, waarvoor 23 nummers en acht documentaires verschenen; imitatie en antwoord op *España al Día* van Laya Films en Film Popular. Dit *Noticario Español* zou de voorloper zijn van de beruchte NO-DO's (Noticario- Documental), die bijna 40 jaar lang, na de burgeroorlog, de cinematografische projecties zouden vergezellen. Na de projectie van de eerste documentaires van het Departamento Nacional de Cinematografía kreeg Viñolas de persoonlijke genoegdoening in het trekken van de aandacht en interesse van de autoriteiten in Burgos en hij verkreeg een medaille van Generaal Franco. Echter, weinig nieuw materiaal en geld werd voor de filmproductie vrijgemaakt (Torres, 1986, p. 91). Het merendeel van de documentaires en nieuwsberichten werden samengesteld door García Viñolas en zijn crew, zoals *Llegada a la Patria* en *Prisioneros de Guerra*, anderen waren producties

van een andere, zeer waardevolle medewerker, Edgar Neville. Hij produceerde tussen 1938 en 1939 onder andere *La Ciudad Universitaria*, *Juventudes de España* en *¡Vivan los Hombres Libres!* (Gubern, 2000, p. 115) (Seguin, 1994, p. 36). Het merendeel werd echter gemonteerd uit materiaal, toegestuurd door verschillende cameramannen werkzaam voor het Departement. Voorbeelden zijn *18, de Julio* (cf. supra) en *La Batalla del Ebro* (Torres, 1986, p. 91).

Zoals hierboven reeds gesteld, leidde de precare infrastructuur ertoe dat een groot deel van de Franquistische productie in de Cinecittá-studio's in Rome en de UFA-studio's in Berlijn werden gerealiseerd. Inderdaad, net als op militair gebied was ook op cinematografisch vlak de steun van de twee Assen beslissend. Bekijken we eerst de producties gerealiseerd in Berlijn en vervolgens deze uit Rome.

Het Spanje van Generaal Franco onderhield met Duitsland de meest consistente en continue filmcoöperatie. Duitsland produceerde verschillende oorlogsdokumentaires die vooral focusten op de realisaties van de Duitse troepen in Spanje. De gemeenschappelijke interesses kregen een definitieve vorm toen Vicente Casanova begin 1938 Hispano-Film Produktion oprichtte met aan het hoofd Norberto Soliño en Johann Ther. Soliño stond in voor de Spaanse belangen in het productiebedrijf. De geproduceerde films waren Spaans op gebied van regisseur, acteurs en script en Duits op het vlak van financiën en later controle (Torres, 1986, p. 92). Joaquín Reig, verantwoordelijk voor de Franquistische productie in Berlijn, produceerde voor Hispano-Film Produktion het meest waardevolle werk van de Franquistische oorlogscinema; *España Heroica / Helden in Spanien*. Als reплиek op *España 1936* richtte *España Heroica* zich eveneens op de internationale markten en werd het vertoond voor het internationale non-interventie comité. *España Heroica* was de epic die, gebruik makend van filmmateriaal van beide kampen, op propagandistisch vlak de grootste repercussies realiseerde. Enrique Domínguez Rodiño maakte zich op zijn beurt dan weer gediensig in het opnieuw monteren van verschillende producties (Rodríguez Merchán, 05/12/2003) (Seguin, 1994, p. 37). Onder andere het laatste werk van documentarist Carlos Velo, *Romancero Marroquí*, werd door hem gemonteerd en gesonoriseerd. Hispano-Film-Produktion ontwikkelde met producent Saturnino Ulargui eveneens een reeks langspeelfilms met fictieve verhaallijn en een sterk lokaal Spaans karakter. Florián Rey en Imperio Argentina produceerden in deze reeks *Carmen, la de Triana* en *La Canción de Aixa* in 1938 (Gubern, 2000, p. 116). *Carmen, la de Triana* werd geproduceerd in twee

versies, een Duitstalige; *Andalusische Nachte*, onder leiding van Herbert Maisch en een Spaanstalige onder leiding van Florián Rey. Beide films beschikten over hun eigen acteercrew, enkel Imperio Argentina acteerde in de twee versies en de verhaallijn is voor 75% van de film exact hetzelfde. De reden voor de Duitse acteercrew in de Duitse versie van *Carmen, la de Triana*, vinden we terug in de Duitse wetgeving; Kontingentbestimmungen, die stelde dat 75% van de acteurs Duitstalig en bovendien van het Arische ras moesten zijn. In het Duitsland, waar de nationaal-socialistische partij aan het einde van de jaren '30 steeds meer macht kreeg, moet een film als *Carmen, la de Triana*, met een verhaallijn die een zigeunerin op positieve wijze in het middelpunt van de belangstelling zet, zeker verbazen. Waarom maakte Duitsland, Hitler en Goebels zoveel geld vrij voor een film die tegen hun ideologie indruiste? Een Duitse medestudente uit Madrid die zich in dit onderwerp verdiept had, wees op één eenvoudige reden: een mogelijke verliefdheid van de Duitse generaals voor Imperio Argentina. Dit zou ook verklaren waarom de actrice, als enige, zowel in de Spaanse als Duitse versie, de hoofdrol vertolkte. De komst van het duo Rey en Argentina naar de UFA studio's in Berlijn moet men dus vooral zoeken bij Argentina en veel minder bij de faam van filmregisseur Florián Rey. De verhaallijn verklaart grotendeels waarom de productie op weinig succes kon rekenen in Duitsland, terwijl de Spaanstalige versie veel meer succes had in Spanje en vooral in Argentinië (Rodríguez Merchán, 05/12/2003). *La Canción de Aixa* zou het einde betekenen van zowel de persoonlijke als professionele relatie tussen Rey en Argentina. De romance van Argentina met haar tegenspeler Rafael Rivelles uit *Carmen, la de Triana*, had het duo een behoorlijke klap gegeven en na de opnames van *El Canción de Aixa* gingen beiden hun eigen richting uit. Rey besloot terug te keren naar Spanje, waar hij geconfronteerd werd met het Franco-regime. Tijdens de Franco-periode zou hij nooit meer zijn voorgaande kwaliteitsniveau bereiken (Sánchez Vidal, 1991, p. 236). Ook Benito Perojo samen met Estrellita Castro produceerden in 1938 voor Hispano-Film-Produktion *El Barbero de Sevilla*⁷¹, *Suspiros de España* en een jaar later *Mariquilla Terremoto* (Gubern, 2000, p. 116).

In de Cinecittá-studio's en het Istituto Nazionale LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) in Rome bevond zich het andere grote buitenlandse

⁷¹ Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

productiecentrum van de Franquistische troepen. Edgar Neville draaide er in 1939 *Frente de Madrid*. De film werd uiteindelijk gecensureerd, grotendeels omwille van zijn laatste scène waarin een Franquistische en een republikeinse soldaat verbroederen en uiteindelijk arm in arm sterven. Benito Perojo realiseerde er in 1939 zijn laatste republikeinse werk en voorloper van de proto-neorealistische cinema; *Los Hijos de la Noche*⁷² (Gubern, 2000, p. 116) (Cook, 1996, p. 422). De film steunde op het script van Miguel Mihura, volgens Rodríguez Merchán één van de interessantste dramaturgen en scriptschrijvers van de jaren '20 en '30 in Spanje (Rodríguez Merchán, 05/12/2003). García Fernández vult Perojo's filmografie in Italië nog aan met *La Última Falla*, eveneens uit 1939 (García Fernández, 1992, p. 64).

De Franquistische cinematografische propaganda tijdens de oorlog deed oude mythes ontstaan zoals het ideaal van de herovering en de kruistocht. In tegenstelling tot de pluralistische cinema van de republikeinse zone vertoonden de films van de rebellenzone het ideologisch monolitisme van het Franquistische discours, wiens grote thema de herovering van Spanje was. De onderwerping aan de militaire macht en zijn waarden bleken eveneens uit de filmmuziek, die bijna altijd uit militaire marsen en hymne's bestond (Gubern, 2000, p. 117).

4.5. Het resultaat van de oorlog en zijn cinematografische gevolgen

Vatten we tenslotte de cinematografische productie; documentaires, nieuwsberichten en fictiefilms van beide fronten, geproduceerd door Spanjaarden tijdens de burgeroorlog, nog eens bondig samen in onderstaande tabel.

⁷² Kopie te raadplegen in het Filmarchief van het Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U.Leuven.

18. De Spaanse cinematografische productie tijdens de burgeroorlog.

Spaanse productie tussen 1936 en 1939 (453 titels)						
	republikeinse zijde: 360 (79,5%)			nationalistische of rebellenzijde: 93 (20,5%)		
	documentaire	nieuwsbericht	fictiefilm	documentaire	nieuwsbericht	fictiefilm
	313	10	37	80	5	8
1936	53	4	9	10	-	1
1937	186	5	19	22	2	1
1938	72	1	7	19	3	-
1939	2	-	2	29	-	6
Zoek	209 (58%)			29 (31%)		

Bron: Ibáñez Ferradas, 1996, p. 31

De cijfers hierboven terug te vinden zijn natuurlijk niet absoluut. De gegevens dateren van 1996, ondertussen kunnen meer titels ontdekt zijn. Van de niet-gelocaliseerde kunnen verschillende filmtitels eigenlijk dezelfde film beslaan en zo verder. De data geven echter wel een idee hoe de productie verdeeld lag ten eerste over de republikeinse en rebellenzijde, ten tweede over het documentaire genre, de nieuwsberichten en fictie en tenslotte over de jaren van de burgeroorlog. Uit het bovenstaande blijkt duidelijk dat de cinematografische politiek aan beide zijden tijdens de oorlogsperiode vooral de nadruk legde op het gebruik van de cinema als middel tot ideologische beïnvloeding en politieke propaganda. Ze consolideerde geen Spaanse cinematografische structuur en op die manier was de Spaanse cinematografie na de oorlog sowieso verloren, onafhankelijk van wie de winnende partij zou zijn (Caparrós Lera, 1999, p. 74).

Net zoals het verloop van de oorlog drukte ook het resultaat ervan duidelijk zijn stempel op de wereld van de cinematografie. De nederlaag van het republikeinse kamp in 1939 resulteerde in de verbanning van regisseurs als Luis Buñuel, documentairemakers als Fernando G. Mantilla en Juan Manuel Plaza, acteurs als Rosita Díaz Gimeno en Angelillo en cameramannen als José María Beltrán (Gubern, 2000, p. 114). Een groot deel van de infrastructuur die productie tijdens de oorlog mogelijk gemaakt had, werd vernietigd. Daarnaast werden een reeks ideologische maatregelen genomen die zouden bijdragen tot het beëindigen van de bloei van de populaire Spaanse filmtraditie. Vermeldenswaardig in deze context is de consolidatie van een strikt censuursysteem. De officiële instituties, beladen met de censuurtaak vanaf 2 november 1938, breidden hun censuuractiviteiten uit en voerden nu ook vooraleer de eigenlijke scripts in productie gingen

censuuractiviteiten uit. De criteria bleven bovendien vaag, waardoor filmcrews als verlamde beestjes geneigd waren geen enkel risico te lopen en zich bij zeer overheidsgezinde producties hielden (D'Lugo, 1997, p. 9). De censuur raakte niet alleen de toekomstige producties, ook talrijke producties uit het verleden werden aan één of meerdere screenings onderworpen en indien nodig geacht, verbrand. Van alle films, geproduceerd tussen 1897 en 1931, overleefden bijgevolg slechts 137 zowel de oorlog als de fascistische verbrandingen. Hiervan waren slechts 53 compleet, van de rest bleven enkel fragmentjes over. Bovendien werd al dit materiaal bewaard in een Madrileens archief dat in augustus 1945 verwoest werd door brand. De weinige beetjes film die overbleven verhuisden in 1953 naar de Filmoteca Nacional, het nationale filmarchief (Stone, 2002, p. 34). Het is dan ook niet verwonderlijk dat Rodríguez Merchán spreekt over een left-over uit het tijdperk van de Spaanse cinema voor 1940 van minder dan tien procent en voor 1930 van drie procent (Rodríguez Merchán, 24/10/2003). Andere nefaste maatregelen van het Franco-regime waren de verbanning van andere talen dan de Spaanse op de Spaanse projectieschermen en de strategieën van de regeringssubsidies en classificaties, gericht op de intimidatie van de filmindustrie en het leiden van hun producties in de gewenste filmgenres die zouden overeenkomen met de culturele en ideologische bedoelingen van de staat of ze zelfs zouden bevorderen (D'Lugo, 1997, p. 9). Het Franco-regime zou bovendien de hele Spaanse cinematografische geschiedschrijving, slechts geïnitieerd in de jaren '30, manipuleren. Zo beïnvloedde ze niet alleen de Spaanse cinema de komende 35 jaren, maar ook het beeld dat de bevolking had over de eerste 40 jaren van de Spaanse cinematografie. De legende van de zogezegde eerste Spaanse film *Salida de Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* van de Gimeno-familie, is waarschijnlijk het meest uitgewerkte en beschreven voorbeeld uit de cinematografische geschiedschrijving (cf. hoofdstuk 1).

The Spanish Cinema bekijkt de situatie blijkbaar een stuk positiever en stelt dat na de oorlog het Spaanse cinematografische leven enorm intensifieerde, met een uitgave van 12 fictiefilms in de maanden na het einde van de oorlog. Op het moment dat vele filmindustrieën zich in een crisis of neergang bevonden zag de situatie er veelbelovend uit voor de Spaanse cinematografie (The Spanish Cinema, 1950, p. 32). Het feit dat deze Spaanse bron dateert uit de Franco-periode is waarschijnlijk de verklaring hiervoor.

Besluit

Spanje ging de 20^{ste} eeuw in als het koninkrijk Spanje onder Koning Alfonso XIII. Echter, het land werd geteisterd door een politieke onrust. Een staatsgreep van Primo de Rivera in 1923 moest orde en stabiliteit brengen, maar verlengde enkel de achterstand. Na de Rivera trachtte de regering onder leiding van generaal Berenguer orde op zaken te stellen, wat mislukte. In april 1931 werd de republiek afgekondigd, gekenmerkt door een opeenvolging van linkse en rechtse regeringen. Ze mondde uit in een drie jaar durende burgeroorlog die rechtstreeks op de cinematografische wereld ingreep. Op economisch-sociaal vlak werd Spanje geteisterd door een opeenvolging van sociale onrusten. De aanvankelijk voor 91% hoofdzakelijk analfabete plattelandsbevolking begon aan een migratie naar de steden in de jaren '20 en creëerde daar een proletarische klasse die een bolsjewistische periode initieerde, gekenmerkt door een opeenvolging van opstanden en stakingen. De cinematografische wereld zag zich nauwelijks gesteund door de overheid. De eerste 40 jaren werden dan ook gekenmerkt door een opeenvolging van beperkende maatregelen, voorschriften, taksheffingen en censuur. Op de vraag naar bescherming van de binnenlandse productie, die het sterkst tot uiting kwam in de drie congressen uit 1927, 1928 en 1931, werd niet ingegaan. Reacties uit intellectuele hoek groepeerden zich in de Generatie van 1898 en deze van 1927. Vanaf het eerste decennium van de 20^{ste} eeuw ontwikkelde zich eveneens een gespecialiseerde cinematografische pers. Zij zou als informatieverschaffer en kritisch oog op de eigen filmindustrie, vooral tijdens de jaren '20 en '30, aan belang winnen.

In deze context volgden 40 jaren lang productie-, distributie- en exploitatiebedrijven elkaar op en bouwden producenten en regisseurs aan de cinematografische taal en de Spaanse filmgeschiedenis. Wanneer we de eerste 40 jaar van de Spaanse filmgeschiedenis kort willen samenvatten, kunnen we twee grote karaktertrekken distilleren. Enerzijds duiden we op de aanwezigheid van buitenlandse bedrijven en producten in de Spaanse markt. Anderzijds valt de moeizame consolidatie van de eigen Spaanse cinematografische industrie op.

Vanaf het ontstaan vestigden buitenlandse productiehuzen zoals Gaumont-Barcelona en Pathé-Barcelona zich in Spanje en bepaalden ze via de productie van lokalistische Spaanse filmpjes het uitzicht van de vroeg-Spaanse cinema. Deze visie werd door de meerderheid van de Spaanse pioniersproducenten overgenomen, denk

maar aan de Aragonese familie Gimeno. Een aantal pioniers namen wel het risico de modale, gekende thema's te doorbreken. Dankzij Fructuoso Gelabert en Segundo de Chomón ontstonden in Spanje twee creatieve scholen; een realistische en een fantastische. Gelaberts naam wordt in één adem vermeld met de productie van het eerste nieuwsbericht en de eerste commerciële transactie van de Spaanse cinema met de buitenlandse markt. Hij nam met zijn poging tot verticale concentratie de eerste stap in de richting van de consolidatie van een eigen Spaanse industrie. De Chomón, vertegenwoordiger van de fantastische school, blijft in ons geheugen gegrift als de initiator van vooruitstrevende technieken zoals maquettes, superimpositie, de paso de nivela, het travelling shot, ... Niet alle technieken kunnen bestempeld worden als zijnde zijn innovaties, maar hij wist ze wel het beste toe te passen (vergelijk D.W. Griffith en de ontwikkeling van de narratieve filmtaal in de V.S.). De cinematografische productiebedrijven met enige continuïteit centraliseerden zich in de eerste twee decennia van de 20^{ste} eeuw in Barcelona, dit hoofdzakelijk dankzij de realisaties van pioniers als Gelabert en de Chomón. In het eerste decennium ontstonden Hispano Films en Films Barcelona, die respectievelijk de Franse Film d'Art traditie in nationale richting en in de richting van het melodrama interpreteerden. In de jaren '10 ontstonden verder in Barcelona Iris Films, Barcinògrafo, Studio Films en Royal Films. De toenemende concurrentie van de Franse, Italiaanse en vooral Noord-Amerikaanse productiebedrijven viel weg tijdens Wereldoorlog I, maar een gebrek aan ondernemersmentaliteit weerhield de consolidatie van de Spaanse productie-industrie. Na Wereldoorlog I zorgde een snelle invasie van vooral de Noord-Amerikaanse bedrijven voor een crisis in de gehele Catalaanse productiesector. In de jaren '20 verplaatste, onder andere ten gevolge van de centralistische politiek van Primo de Rivera, het productiecentrum zich van Barcelona naar Madrid. Atlántida S.A.C.E. werd het belangrijkste productiehuis en produceerde populaire, kostumbristische, folkloristische cinema. Verder werd vermelding gemaakt van Film Española S.A., Troya Film, Goya Film en Julio César, S.A. In deze periode zwaaiden drie grote namen de plak. José Buchs, de meest actieve producent, consolideerde zich als cultivator van de populaire cinema. Florián Rey zou dé vertegenwoordiger zijn van de kostumbristische, folkloristische Spaanse cinema, terwijl zijn tegenpool Benito Perojo tekende voor een burgerlijke, wereldse cinema. De overgang van de stille film naar de geluidsfilm zorgde voor een verlamming in de productiesector tussen 1929 en 1932 en de

emigratie van vele Spaanse professionelen. Pionier van de geluidsfilm, Francisco Elías, gaf met de oprichting van Estudios Orphea het startschot voor de productie van Spaanse geluidsfilms en verplaatste zo het productiecentrum terug naar Barcelona. Samen met de Madrileense studio's C.E.A., E.C.E.S.A., Ballesteros Tona Films en Star Film zorgden deze productiehuizen voor de productie van Spaanse geluidsfilms met escapistische functie. Filmófono daarentegen, vertegenwoordiger van de liberale, linkse en seculiere sectoren van de republikeinse cinema richtte zich naar de productie van kaskrakers volgens Hollywoodtraditie. Het Valenciaanse productiehuis CIFESA, stond met zijn overtuigend anti-marxistisch karakter en conservatieve productie diametraal tegenover Filmófono. Het vormde de thuishaven voor de producties van Florián Rey en Imperio Argentina. Zij stonden ook in de jaren '30 samen met Perojo en Buchs in voor een belangrijk deel van de productie. Namen als Edgar Neville, José Luis Sáenz de Heredia en Eduardo García Maroto bliezen, vaak verbonden aan Filmófono en Luis Buñuel, een nieuwe wind doorheen de productie. Distributie bleek in de beginjaren nauw verbonden met productie en buitenlandse productiehuizen als Pathé en Gaumont vervulden zelf deze taak. Vanaf 1905 ontstonden specifieke distributiebedrijven zoals Diorama en Cinematográfica Verdaguer. Zij boden filmtitels aan, ontpopten zich als samenstellers van de programma's en ontwikkelden het exclusiviteitsprincipe. Het distributiecentrum bevond zich, net als het productiecentrum, in Barcelona. Tijdens Wereldoorlog I zorgde de schaarste aan Europese producten en het niet op de markt afgestemd zijn van de lokale Spaanse productie voor de quasi directe na-oorlogse invasie van Noord-Amerikaanse producten en dito bedrijven op het Spaanse land. Exploitaties vonden gedurende de eerste twintig jaren achtereenvolgens plaats in barakken, projectiepaviljoenen en theaterzalen tot de cinema uiteindelijk beschikte over eigen, vaste cinemazalen. Deze groeiden in de twintigerjaren uit tot ware cinemapaleizen. Ook het programma, aanvankelijk bestaande uit 20 à 30 minuutjes kijkplezier verlengde zich tot een maximum van acht uren tijdens de oorlogsjaren. Veel aandacht werd besteed aan de special effects en andere vormen van entertainment, waaronder live-muziek. De algemene daling van de toegangsprijzen en prijsdiscriminatie zorgden voor de popularisering van het medium en de exploitatiesector kende in de jaren '20 dan ook een bloeiperiode. In deze periode zou het distributiecentrum, net als het productiecentrum, zich verplaatsen naar Madrid. Tegen het einde van de jaren '20 fuseerden met het oog op de distributie van de

geluidsfilm een aantal Spaanse bedrijven, terwijl filialen van Amerikaanse studio's, bedrijven oprichtten in Spanje. Op die manier consolideerde zich de exploitatiesector en de distributiesector, de productiesector ver achter zich latend. De aankomst van de geluidsfilm zorgde in de exploitatiesector voor een aanvankelijke verlamming ten gevolge van het gebrek aan financiering en kennis. Pas begin '32-'33 installeerden de cinemazalen, geconcentreerd in de mediterrane zones van Barcelona en Valencia, geluidsapparatuur. De meest verspreide systemen waren het Spaanse Orpheo Sincronic en het Amerikaanse Western Electric. In de distributiesector zorgde de komst van de geluidsfilm voor een versteviging van de hegemonie van de Amerikaanse bedrijven. Zij hadden als eerste toegang tot de zo gegeerde talkies. De voornamelijk buitenlandse distributiebedrijven, met het Amerikaanse Paramount op kop, favoriseerden de Amerikaanse producties en legden monstercontracten op aan de exploitatiesector, die vooral in de eerste jaren van het vierde decennium vragende partij was voor deze Amerikaanse talkies. De programmering was sterk commercieel gericht en het star system werd ten volle uitgebraat. Als reactie kenden deze jaren dan ook een explosie aan alternatieve cineclubs, waarvan de eerste reeds opgericht werden eind jaren '20 en waar de alternatieve kijker terecht kon. Zij vertegenwoordigden in eerste instantie de politieke wapens en ideologische tribunes van de Generatie van 1927. Begin jaren '30 ontstonden naast deze intellectuele burgerlijke cineclubs, de proletarische cineclubs. Maar het Spaanse publiek, inclusief Latijns-Amerika, kreeg na verloop van tijd genoeg van de povere double version productions, de slechte ondertiteling en nasynchronisatie van de buitenlandse talkies en vroeg om Spaanse geluidsfilms. In de jaren '35 – '36 zou bijgevolg meer aandacht gaan naar de Spaanse nationale producties, wat hand in hand ging met de bloeiperiode in de productiesector.

Binnen deze industriële constructie ontwikkelde zich twee te onderscheiden productielijnen; deze van de fictiefilm enerzijds en deze van de documentairecinema en actualiteiten anderzijds. De fictiefilm was ver verwijderd van de sociale realiteit en vervulde gedurende de eerste 40 jaren een escapistische functie. De cinema was aanvankelijk een verlenging van het theater en produceerde vooral historische films, gebaseerd op de theaterdrama's van de late romantiek, geënceneerd volgens de Franse Film d'Art traditie. De Chomón initieerde voor Pathé de zarzuela-adaptaties, een genre dat zou uitgroeien tot de nationale filmstijl en zijn hoogtepunt zou kennen in het begin van de jaren '20 dankzij José Buchs. De tweede helft van de jaren '10

werd gekenmerkt door een evolutie weg van de romantische theatrale modellen naar het meer realistisch narratieve van het burgerlijke drama. Verder werd ook een evolutie weg van de featurefilm naar de productie van verfilmde series genoteerd. In de jaren '20 zouden vier grote thema's de plak zwaaien. Terwijl het thema van de stierengevechten en de oorlogsgebeurtenissen in de twee decennia voorheen enkel aan bod kwam in de documentairecinema, werden beide nu uitgebreid behandeld in de langspeelfilm. De zarzuela-adaptaties bereikten hun hoogtepunt in 1923 toen meer dan 50% van de productie uit dit genre bestond. Verzadiging van het publiek leidde tot het terugrijpen van de producenten naar de adaptatie van theaterwerken en de initiatie van de adaptatie van romans. Verder noteren we in de jaren '20 ook de eerste pornografische producties. De intellectuelen van die tijd, gegroepeerd in de Generatie van 1927 produceerden als enige werken buiten de perspectieven van de toenmalige Spaanse cinema en initieerden een beginnende avant-garde, die getoond werd in de cineclubs. De geluidscinema in de jaren '30 werd gekenmerkt door een voortzetting van de culturele modellen van de voorgaande decennia. De lokale, kostumbristische, folkloristische Spaanse cinema, vertegenwoordigd door Florián Rey en bestaande uit de españolada, de zarzuela-adaptatie en de klerikale cinema, behield het overwicht. Aan de andere zijde stond de kosmopolitische cinema, vertegenwoordigd door Benito Perojo, die weliswaar trouw bleef aan de narratieve verhaallijnen van de roman en het theater, maar deze volgens Hollywoodtechnieken trachtte te verfilmen. Hoewel de onderwerpen niet fundamenteel verschilden zien we in de jaren '30 wel een evolutie naar het realisme en werden technische en esthetische innovaties zoals het travelling shot, het expressief gebruik van kleur en de moderne musical verder ontwikkeld. De documentairecinema weerspiegelde van in het begin de schoonheid van Spanje, slechts enkele oorlogsdocumentaires zagen in de eerste decennia het licht. In de jaren '20 consolideerde het nieuwsbericht zich als complement in de programmering. Terwijl de productie ervan toen nog berustte op de schouders van buitenlandse bedrijven, zou in de jaren '30 een aantal Spaanse bedrijven instaan voor hun eigen nationale productie. De kortfilm ontwikkelde zich en behandelde thema's met sociaal-politiek, toeristisch-cultureel, esthetisch en promotiegericht karakter, maar ook fictieverhalen in de vorm van komedie, musical en serial kwamen aan bod. Carlos Velo en Fernando G. Mantilla representeerden de documentairecinema van deze eerste decennia van de 20^{ste} eeuw. De documentairecinema zou in de jaren van de burgeroorlog ongelofelijk belangrijk

worden en voor het eerst werd de cinema op grote schaal als propagandamiddel gebruikt, zowel aan republikeinse zijde als aan de zijde van de rebellen. De productie werd inderdaad langs beide zijden gekenmerkt door hun klemtoon op de documentairecinema, het propagandistisch karakter en de censuur en verwoestte zo de prille geconsolideerde Spaanse cinematografische industrie. De Spaanse cinematografie zou zich niet herstellen tot de komst van de democratie in 1977. De republikeinse zijde wist een gevarieerde productie te realiseren dankzij de verschillende productiebedrijven verbonden aan politieke groeperingen, vakbonden en publieke opiniegroepen. De cinema van de anarchisten was verbonden aan de CNT die naast de collectivisering van de exploitatiesector instond voor de oprichting van SIE-films in Barcelona en SUICEP en FRIEP in Madrid. De twee belangrijkste productiebedrijven van de communisten waren het Barcelonese Film Popular en de COC in Madrid. De centrale regeringsproductie werd tot 1937 geleid door het Ministerio de Propaganda, terwijl tijdens de regering Negrín deze functie vervuld werd door het Subsecretaría de Propaganda. De autonome Catalaanse regering werkte zich in de kijker met Laya Films en hun wekelijks nieuwsbericht *España al Día*. Aan de rebellenzijde stonden zowel privébedrijven waaronder CIFESA en C.E.A. als cinemadepartementen van de FE en de JONS in voor de meer monotone productie die de cinema van Franco karakteriseerde. Het Departamento Nacional de Cinematografía produceerde, na de eenmaking van de FE en de JONS, het wekelijks nieuwsbericht *Noticario Español*. Verder werden escapistische fictiefilms vooral in de UFA-studio's te Berlijn en de Cinecittá studio's te Rome gerealiseerd. De overwinning van Franco beïnvloedde niet alleen de komende 40 jaren uit de Spaanse filmgeschiedenis, maar ook de herinnering aan de eerste 40 jaren.

De voornaamste fout van de Spaanse cinematografische industrie was het slecht op elkaar afgestemd zijn van de drie sectoren. Algemeen stellen we dat terwijl in de jaren '20 zowel de exploitatiesector als de distributiesector zich wisten te consolideren, de productiesector achterbleef. Meer concreet werd de productiesector in de steek gelaten door zowel exploitatiesector als distributiesector in hun favoriseren van buitenlandse, vooral Amerikaanse producten en zou ze pas in '35-'36 een concurrentieel evenwaardig niveau kunnen bereiken. Verder werd de relatie tussen productie- en distributiesector bemoeilijkt door het principe van de 'revantadas' en het gelijktijdig programmeren van proefsessies door de

verschillende productiehuizen. De relaties tussen de distributiesector en exploitatiesector werden verzuurd door de monsterlijke contractformules, opgelegd door de Amerikaanse distributiebedrijven en de taksheffingen van de overheid. Ten tweede heerste binnen de Spaanse productiebedrijven een slecht beleid. Gebrek aan kennis en zuiver winstbejag zorgde voor het failliet van vele bedrijfjes na de eerste productie. Er werd tot de jaren '30 geen aandacht besteed aan de wensen van het publiek, dat jaren na elkaar dezelfde kostumbristische, folkloristische thema's voorgeschoteld kreeg. Pas in '35-'36 zouden producenten voor de eerste keer vóór het Spaanse publiek produceren. Een derde factor, en vaak de meest bekritiseerde, is het gebrek aan bescherming van de overheid en hun blinde toelating van de invasie van buitenlandse bedrijven en producten in de Spaanse markt. Terwijl in de rest van Europa de overheid vroeg of laat zorgde voor een stimulering van de nationale cinematografische industrie⁷³, reageerde de Spaanse overheid voornamelijk met beperkende maatregelen.

De belangrijkste verdienste van de Spaanse cinematografie zit in zijn overlevingskracht. Tegen een achtergrond van politieke en sociale onrust en een totaal gebrek aan steun van de overheid, wist de Spaanse cinematografie toch te overleven. Bovendien werden eigen nationale genres, waaronder de adaptatie van zarzuela's, ontwikkeld, zou het travelling shot met recht en rede een Spaanse uitvinding genoemd kunnen worden en maakte de surrealistische cinema van Buñuel internationaal furore.

Tot slot laat ik het woord aan E.C. García Fernández, Dokter in de informatiewetenschappen (sectie beeld) die reeds 25 jaar als onderzoeker zich bezighoudt met (Spaanse) filmgeschiedenis: 'De Spaanse cinema heeft nood aan diepgaand onderzoek, want tot op de dag van vandaag heeft men niet in alle professionele, industriële en commerciële sectoren nauwkeurig gewerkt. Het is duidelijk dat er geen eindpunt bestaat in onderzoek, wat betreft cinema zien we dat nieuwe onderzoeken nieuwe of afwijkende data opleveren. Echter, ik ben ervan overtuigd dat vele onderzoeken van na 1990 nauwelijks nog iets nieuws opgeleverd hebben (uitgezonderd de bijdragen over het ontstaan van de Spaanse cinema uit het onderzoek van 1996), aangezien ze zich op gemeenschappelijk terrein begeven en

⁷³ Zo zorgde in Duitsland de oprichting van de UFA-studio's in 1917 voor een impuls. In Italië ging een politiek van ondersteunende maatregelen van start in 1926 met de oprichting van de S.A.S.P. en Engeland tenslotte vaardigde in 1927 een Cinematographic Film Act uit die niet alleen de binnenlandse productie en investeringen stimuleerde, maar ook een quota stelde op het aantal geïmporteerde films die getoond mochten worden.

zelden het reeds gevestigde bediscussiëren. Tenslotte acht ik het noodzakelijk dat men de Spaanse cinema in zijn geheel bestudeerd, de filmanalyse kan slechts een onderdeel van de studie zijn.⁷⁴ (García Fernández, 24/01/2004).

⁷⁴ Eigen vertaling.

Referenties

- Bennett, C. (10/03/2004). *La Aldea Maldita* [WWW]. Progressive Silent Film List: <http://www.silentera.com/PSFL/data/A/Aldeamaldita1929.html> [17/04/2004].
- Bordwell, T. & Thompson, K. (2001). *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, Inc.
- Cánovas Belchí, J. (1996). Los Inicios del Cortometraje Español. Etapa Muda (1896-1930). In Medina, P., Mariano González, L., Martín Velázquez, J. *Historia del Cortometraje Español* (1), pp. 13-33.
- Cánovas, J. (2000). El cine madrileño. In J. Cánovas (4), *Un siglo de cine español* (pp.53-63). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Caparrós Lera, J.M. & de España, R. (1987). *The Spanish Cinema. An Historical Approach*. Spanje: Film Historia.
- Caparrós Lera, J.M. (1999). *Historia crítica del cine español. Desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Carteles de películas. Luis Buñuel. Up the Cine. 22 de Febrero de 1900 29 de Julio de 1983*. [WWW](z.d.). z.u.: http://bunuel011.webcindario.com/caratulas_de_luis_bunuel_01.htm [26/04/2004]
- Cerdán, J. (2000). El cine sonoro: Mutaciones. In Román Gubern (6), *Un siglo de cine español* (pp.81-92). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Cook, D.A. (1996). *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- D'Lugo, M. (1997). *Guide to the Cinema of Spain*. Westport: Greenwood Press.
- Filmmuseum (1985). *El Ciné Español. Panorama du cinéma espagnol. Dossier de Presse*. Brussel: Musée du cinéma.
- García Fernández, E.C. (1992). *El Cine Español: Una propuesta didáctica*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A.
- García Fernández, E.C. (2002). *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- García Fernández, E.C. (24/01/2004). *Cuestionario: El cine español* [e-mail].

- García Ferrer, A. & Rodríguez, E. (1991). *Retrospectiva de Cine Español (1909-1980)* [brochure]. Madrid: Igráficas.
- González López, P. (2000). El cine mudo en Barcelona. In J. Cánovas (3), *Un siglo de cine español* (pp.29-51). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Grunes, D. (2002). *Quatorze Juillet* [WWW]. Frenchfilms:
http://frenchfilms.topcities.com/nf_Quatorze_juillet_rev.html [18/04/2004].
- Gubern, R. (1986). 1930-1936 II Republic. In A.M. Torres, *Spanish Cinema 1896-1983* (pp.32-49). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Cine Editora Nacional.
- Gubern, R. (1991). La traumática transición del cine español del mudo al sonoro. In R. Gubern (Red.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español* (pp. 5-23). Madrid: Editorial Complutense.
- Gubern, R. (1994). *Benito Perojo: Pionerismo y Supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Gubern, R. (1996). El Cortometraje Republicano. In Medina, P., Mariano González, L., Martín Velázquez, J. *Historia del Cortometraje Español* (2), pp. 34-55.
- Gubern, R. (1996). La Guerra Civil. In Medina, P., Mariano González, L., Martín Velázquez, J. *Historia del Cortometraje Español* (3), pp. 56-77.
- Heinink, J. B. (2000). El cine español en la II República. In Román Gubern (7), *Un siglo de cine español* (pp.93-103). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Hesling, W. (K.U. Leuven, Faculteit Communicatiewetenschappen, 11/03/2003). *German Cinema of the Weimar Period 1919-1929*. [lesnota's].
- Ibáñez Ferradas, M.L. (1996). Idea de la producción realizada durante la Guerra civil y su conservación. In A. del Amo (Reds.), *Catálogo General Del Cine de la Guerra Civil* (pp.xx-31). Madrid: Impreso en Gráficas Rógar, S.A.
- J., Oskam; A., Safon, *Geschiedenis en cultuur van Spanje. Deel 1: De Wortels van het Heden* (1993). Bussum: Continho BV, pp. 139-232.
- Laraz, E. (1986). *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris: Les Editions du Cerf.
- Letamendi, J. & Seguin, J.C. (2000). Los orígenes del cine español. In J. Cánovas (2), *Un siglo de cine español* (pp.13-27). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

- Letamendi Gárante, J. & Seguin Vergara, J.C. (1998). *La Cuna Fantasma del Cine Español*. Barcelona: Barcelona Digital, S.L.
- Metz, W. (08/01/2001). Lecture: French Poetic Realist Cinema [WWW]. MTA 218 (“International Film and Television”):
<http://www.montana.edu/metz/website/intlfilm/poeticrealism.htm> [18/04/2004].
- Moliner, M. (z.d.). *El Cine Español en la clase de E. Breve Historia del cine español* [WWW]. Centro Virtual De Recursos:
<http://www.sgci.mec.es/br/cv/cine/hist.htm> [03/04/2004].
- Navarette Galiano, R. (2002). Francisco Elías. Escritor de Cine. Fundación El Monte.
Programa Segundo de Chomón (21/10/2003) [video]. Madrid: Filmoteca Española.
- Ripoll i Freixes, E. (1992). *100 Películas sobre la Guerra Civil Española*. Barcelona: S.A. de Litografía.
- Rodríguez Merchán, E., Mondelo, E. & Rogríguez, T. (z.d.). Cien cosas sobre el cine español. *Cinerama* (1), pp. 2-16.
- Rodríguez Merchán, E. (Facultad de la Ciencia de la Información, 24/10/2003). *Orígenes y Pioneros*. [lesnota’s].
- Rodríguez Merchán, E. (Facultad de la Ciencia de la Información, 13/11/2003). *Florián Rey y La Aldea Maldita*. [lesnota’s].
- Rodríguez Merchán, E. (Facultad de la Ciencia de la Información, 04 /12/2003). *La Guerra Civil: 1936-1937*. [lesnota’s].
- Rodríguez Merchán, E. (Facultad de la Ciencia de la Información, 05/12/2003). *La Guerra Civil: 1936-1937*. [lesnota’s].
- Salsa, R. & Berciano, R.A. (1986). The Spanish Cinema 1936-1939. In A.M. Torres, *Spanish Cinema 1896–1983* (pp.72–101). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Cine Editora Nacional.
- Sánchez Vidal, A. (1991). *El Cine de Florián Rey*. Zaragoza: Octavio y Félez, S.A.
- Sánchez Vidal, A. (1997). La Aldea Maldita 1930. In J. Pérez Perucha (Red.), *Antología Crítica Del Cine Español 1906-1995* (pp.83-85). Navalmorero (Madrid): Impreso en Gráficas Rógar, S.A.
- Santos Fontenla, C. (1966). *Cine Español en la encrucijada*. Madrid: S.A. Impresores.
- Seguin, J.C. (1994). *Histoire du Cinéma espagnol*. Paris: Editions Nathan.

- Serrano, A. (2003). *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo*. [tentoonstellingsfolder]. Madrid: Grafoffset, S.L.
- Spartacus Educational (20/03/2002). *José Calvo Sotelo* [WWW]. Spartacus Educational: <http://spartacus.schoolnet.co.uk/SPsotelo.htm> [03/06/2004].
- Stone, R. (2002). *Spanish Cinema*. Harlow: Pearson Education Limited.
- The Spanish Cinema. (1949). Madrid: Diplomatic Information Office.
- Torres, A.M. (1986). The Spanish Cinema 1896-1929. In A.M. Torres, *Spanish Cinema 1896–1983* (pp.16-31). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Cine Editora Nacional.
- Torres, A.M. (1997). *El Cine Español en 119 Películas*. Madrid: Alianza Editorial.

**Bijlage 1: Filmlijst. Te raadplegen kopie's in het filmarchief van het
 Departement Communicatiewetenschappen, Faculteit Sociale
 Wetenschappen, K.U.Leuven**

Filmtitel	Regisseur	Jaartal	Duur
Currito de la Cruz	Fernando Delgado	1925	126 min.
El Misterio de la Puerta del Sol	Francisco Elías	1929	61 min.
La Aldea Maldita	Florián Rey	1929	59 min.
Un Perro Andaluz	Luis Buñuel	1929	17 min.
Las Hurdes	Luis Buñuel	1933	30 min.
Morena Clara	Florián Rey	1934	83 min.
Nobleza Baturra	Florián Rey	1935	85 min.
La Verbena de la Paloma	Benito Perojo	1935	78 min.
María de la O	Francisco Elías	1936	109 min.
Nosotros somos Así	Valentín Gonzalez	1937	31 min.
Aurora de Esperanza	Antonio Sau Olite	1937	60 min.
Barrios Bajos	Pedro Puche	1937	92 min.
Nuestro Culpable	Fernando Mignoni	1938	87 min.
El Barbero de Sevilla	Benito Perojo	1938	96 min.
Los Hijos de la Noche	Benito Perojo	1939	93 min.

Bijlage 2: Credits van *La Aldea Maldita*

La Filmoteca Española I.C.A.A.

La Aldea Maldita 1929

De Florián Rey

Música compuesta y dirigido por José Nieto

Interpretada por la Orquesta Ciudad de Valladolid 1986

Reparto:

Acacia	Carmen Viance
Juan de Castilla	Pedro Larrañaga
Magdalena	Amelia Muñoz
Fuensantica	Pilar G. Torres
Tío Lucas	Ramon Meca
El abuelo	Victor Pastor
Ganán	Antonio Mata
El administrador	Modesto Ribas
Otros intérpretes:	José Baviera
	Ricardo Nuñez
	Pedro Pastor

Producción	Florián Rey – Pedro Larrañaga, 1929
Dirección	Florián Rey
Argumento y guión	Florián Rey
Fotografía	Alberto Amoyo (Pantalla normal/Blanco y Negro)
Decorados	Paulino Méndez
Música	Rafael Martínez
Estudios	Omnium Cine, Madrid
Laboratorios	Arroyo (Madrid)
Metraje	1643 metros

(Sánchez Vidal, 1997, p. 83)

Bijlage 3: Verhaalsegmentatie: *La Aldea Maldita*.

1. In het Castiliaanse dorpje Luján
 - a. Een nieuwsbericht kondigt de situatie aan
 - b. Voorstelling van Acacia, de grootvader en het kind in het huis van Juan
 - c. Voorstelling van Magdalena voor het huis; Acacia praat met de andere vrouwen van het dorp
 - d. Voorstelling van Juan op het land
 - e. De storm en zijn gevolgen
 - Beelden van wolken, het huis van Juan, de kerk waarin mensen bidden.
 - Juan vervloekt de storm, alles is verloren, vertelt de situatie aan de grootvader, Acacia houdt zich met haar zoontje in zijn wiegje bezig en zingt.
 - De enige in het dorp die niet lijdt onder de schaarste is Lucas, een rentenier. Juan tracht in een woedebui hem te wurgen en wordt gevangen genomen.
 - De karavaan vormt zich stilaan, de dorpsbewoners vluchten voor de honger en gaan richting Segovia.
 - Magdalena overtuigt Acacia om de grootvader, Juan en haar kind achter te laten en mee te gaan naar Segovia.
 - De karavaan vertrekt, de kreten van Juan worden niet gehoord.
 - Lucas vergeeft Juan en Juan wordt vrijgelaten.
2. In Segovia, drie jaren later
 - a. Het binnenplein van Juan's huis in de stad: Juan heeft een behoorlijke positie bereikt, dinerscène.
 - b. Huis van Juan: 17 januari, Juan's naamdag, zelfde tafel, diner, maar nog steeds zonder Acacia.
 - c. Juan viert zijn naamdag in een bar: Daar vindt hij Magdalena en Acacia terug, werkend in de prostitutie. Zijn Castiliaanse eer is gebroken.
 - d. Juan neemt Acacia mee naar huis, gooit haar enkele bescheiden kleren toe, herenigt Acacia en zijn vader, die nooit zijn oneer mag kennen. Hij verbiedt haar naar hun zoontje te kijken, noch hem aan te raken.
 - e. 20 januari
 - Juan brengt zijn zoontje naar school.
 - Acacia koopt een pluchen kabouter voor haar zoontje.
 - De bedienden van Juan roddelen en schrijven een brief naar de eigenaar van het huis
 - Juan komt met zijn zoontje thuis, ziet de pluchen kabouter en gooit het van de trap
 - Het zoontje wil het oprapen en valt van de trap
 - Juan verbiedt Acacia om naar haar zoon toe te lopen en gaat hem zelf halen
 - Er gaan enkele dagen voorbij, zelfde relatie tussen Acacia en Juan
 - f. Huis van Juan:
 - Juan ontvangt de brief van de secretaris van de eigenaar van het huis, kan niet liegen en confirmeert alles wat in de brief staat.
 - De grootvader sterft
 - Acacia verlaat het huis
 - Juan leest in de krant een bericht over een vrouw met een obsessie voor kleine kinderen.
 - g. Andere dorpjes
 - Acacia tracht haar verdriet te verwerken, al spelend met kinderen, maar soms verbieden de moeders dit, soms beschuldigen de kinderen zelf haar van hekserij.
 - h. Het Castiliaanse dorpje Luján
 - Juan ontvangt de brief van Lucas waarin deze Juan en zijn zoontje terugroept.
 - In het huis van Juan en Acacia: Juan ziet Acacia, zittend naast de wieg, het zelfde liedje als voordien zingend.
 - Juan vergeeft Acacia

Bijlage 4: Credits van *La Verbena de la Paloma*

La Verbena de la Paloma 1935

Equipo técnico-artístico

Producción	Cifesa
Dirección	Benito Perojo
Guión	Benito Perojo
Argumento	Basado en la zarzuela de Ricardo de la Vega
Diálogos adicionales y Supervisión de ambiente	Pedro de Répide
Fotografía	Fred Mandel
Montaje	H. Taverna
Sonido	León Lucas de la Peña
Música	Tomás Bretón
Adaptación musical	Luis H. Bretón
	Ejecución musical Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por el maestro Estevarena
Decorados	Fernando Mignoni
Construcción de decorados	Raimundo Torres
Figurines	Santiago Ontañón
Ejecución de figurines	Montfort
Ayudantes de dirección	Gervasio Banciella y José Manuel Goyanes

Datos técnicos

Estudios	C.E.A., (Madrid)
Longitud	2.594 metros
Sistema de sonido	Tobis-Klang-Film

Reparto

Julián	Roberto Rey
Don Hilarión	Miguel Ligeró
Susana	Raquel Rodrigo
Señá rita	Sélica Pérez Carpio

Casta	Charo Leonís
Tía Antonia	Dolores Cortés
El tabernero	Rafael Calvo
Don Sebastián	Enrique Salvador
El inspector	Luis Llaneza
La novia	Alicia Palacios
El novio	Guillermo Linhoff
La bailaora	Carmen Guerra
Cantadora	Isabel de Miguel

(Gubern, 1994, p. 267).

Bijlage 5: Verhaalsegmentatie: *La Verbena de la Paloma*

3. Situeringshots
 - a. dissolve
4. Straat:
 - b. pas getrouwd koppel komt met genodigden uit de kerk, worden toegejuicht door kinderen die toegeworpen munten oprapen
 - c. Het koppel stapt op een tram voortgetrokken door paarden
 - d. Op paardenkoets: eerste lied dat van het feestelijk gebeuren getuigd.
 - e. Aankomst en uitstappen van mensen en intrede in chocoladebar
5. Bar:
 - a. Genodigden zitten aan lange tafel, voor typische ontbijt: chocolate con churros
 - b. conversatie tussen Julián en zijn barvrouw en meter Señá Rita over Susana, met wie hij wil trouwen
 - c. whip pan naar rechts situeert ons op volgende locatie
6. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
 - a. Susana aan het ontbijt, met haar zus Casta en tante Antonia. Tante Antonia keurt Susana's liefde voor Julián niet goed en bepaalt dat Don Hilarión, de apotheker een betere keuze is, ze zullen met hem naar La Verbena gaan
 - b. whip pan naar links
7. Bar:
 - a. conversatie tussen Julián en Señá Rita: Julián zal Susana de mooiste sjaal kopen voor La Verbena.
 - b. speech barman van taverne en peter van de bruiloft
 - c. speech van Julián die zijn chef, de bruidegom feliciteert
 - d. Mannen gaan naar buiten, conversaties
 - e. Binnen shot van getrouwd koppel
 - f. wipe: openschuiven van eerste beeld
8. Bij fotograaf:
 - a. shot van getrouwd koppel
 - b. whip pan naar links
9. Straat:
 - a. Julián loopt op straat, kijkt boven
 - b. whip pan van Julián naar het balkon
10. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
 - a. Susana kijkt door raam naar straat, ziet Julián en glimlacht
 - b. twee zussen kleden zich aan, gaan trappen af, naar buiten
11. Straat:
 - a. Twee zussen ontmoeten Julián en met z'n drieën zetten ze hun weg verder
 - b. Julián vraagt Susana mee te gaan naar la Verbena, maar ze antwoordt dat ze niet weet of ze kan, Julián wordt jaloers en de conversatie eindigt in onenigheid, de twee laten Julián achter.
12. Aan modewinkel, waar Casta en Susana werken
 - a. conversaties tussen vrouwen: Casta, Susana, ...
13. In drukkerij, waar Julián werkt:
 - a. aankomst Julián en conversatie met collega's over Susana
 - b. Werkende Julián in mediumshot, in superimpositie gezicht van Julián een klaaglied zingend.
 - c. links mediumclose-up van Julián, rechts close-up van profiel van Susana, lied wordt duet tegen achtergrondkoor van werknemers van de drukkerij
 - d. Werk wordt verdergezet, geluid van draaiende machines, draaiend tandwiel
 - Dissolve
14. In modewinkel:
 - a. draaiend wiel van naaimachine van Susana
 - b. uit conversatie blijkt dat het slecht gaat tussen Susana en haar vriend, Julián
 - c. Casta stelt voor samen te gaan en don Hilarión zal wel betalen
 - d. Whip pan naar rechts
15. In Apotheek:
 - a. glazen bol

- b. apotheker, Don Hilarión, bedient klant
 - conversatie Don Sebastián en Don Hilarión: introductie derde lied en het lied vormt de conversatie, de conversatie wordt het lied (narratieve efficiëntie)
 - c. lied eindigt in gelach, close-ups van lachende gezichten van de personages
 - d. Don Sebastián verlaat de achterkamer van de apotheker
 - e. Shot van Don Hilarión
16. In modewinkel:
- a. shot van Susana
17. In drukkerij:
- a. shot van Julián
18. In Apotheek:
- a. Don Hilarión maakt zich klaar om de stad in te trekken, hij wordt geholpen door zijn winkelbediende die de apotheek overneemt en verder klanten bediend.
 - b. Don Hilarión verlaat zijn apotheek
19. Straat:
- a. Don Hilarión neemt paardenkoets
 - b. whip pan naar rechts
20. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
- a. conversatie Don Hilarión en tante Antonia, afspraak over de twee zussen en la Verbena
 - b. verlaat huis
21. In modewinkel:
- a. iedereen verlaat de modewinkel, tijd om te feesten
22. In Drukkerij:
- a. iedereen verlaat de drukkerij, tijd om te feesten
23. Straat:
- a. lachende vrouwen komen uit naaiwinkel, zien Don Hilarión uit zijn koets stappen en smukken zichzelf op, hem vriendelijk begroetend
 - b. Don Hilarión pikt Susana en Casta op voor ritje in de paardenkoets naar een verrassing. Conversatie in paardenkoets
24. Pandjeshuis:
- a. Don Hilarión koopt beide zussen een halsketting en nieuwe sjaal voor het feest van La Paloma
 - b. wipe
25. Straat:
- a. de drie in de koets
 - b. bewegingen van karrenwielen op straat
 - c. bewegingen van stappende benen van Julián op
 - d. Julián botst tegen paard van de koets van de drie, wordt bruut van de koets geslaan, maar ziet Susana
 - e. loopt achter de koets aan, botst tegen fietser, wordt opgehouden
 - f. whip pan naar links
26. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
- a. conversatie Susana, Casta, Don Hilarión en Tante Antonia
 - b. twee fluisterende zussen over voorval met Julián op straat
 - c. Julián in trappenhal, bestijgt trappen en belt aan
 - Angstige gezichten. Tracking naar close-up van Susana's gezicht, vervolgens close-up van Casta, Don Hilarión en tante Antonia, camera terug achteruit
 - d. Julián die aanbelt
 - e. Casta ziet door spiekgaatje dat het Julián is, paniek, deurbel blijft gaan op achtergrond terwijl de twee zussen Don Hilarión onder het bed trachten te verstoppert, wanneer dit niet lukt sluiten ze hem op in een achterkamer
 - f. Don Hilarión angstig en schreeuwend in de achterkamer
 - g. Casta gaat de deur opendoen
 - h. Conversatie Julián en Susana: hij is wantrouwig, jaloers
 - i. Een rat op de hand van Don Hilarión doet hem gillen en kabaal verraadt de aanwezigheid van iets of iemand, een kat zo zeggen de drie vrouwen
 - j. Julián herhaalt het plan van La Verbena, Susana wil niet gaan, Julián verlaat boos het pand, ziet in het buitengaan toch Susana's nieuwe sjaal klaarliggen, het is nu duidelijk dat ze toch zal gaan, maar niet met hem. Hij verlaat furieus het huis
 - k. Tante Antonia en Casta bevrijden gillende Don Hilarión.

- l. Whip pan naar links
- 27. Straat:
 - a. Julián in straat
- 28. Bar:
 - a. conversatie Julián en barvrouw Señá Rita: vertelt over Susana en een andere man
- ZWART BEELD
- 29. Straat:
 - a. nachtlantaarns worden aangestoken
 - b. lied: camerabewegingen over daken, binnenkijken via de vensters, de voorbereidingen worden overal getroffen.
 - c. Cafe de Melilla met lied van flamencozangeres en danseres
 - d. Conversaties tussen personages op verschillende terrassen, telkens aan elkaar gelinkt door whip pans, la Caste zegt dat ze op de apotheker wachten, die hen naar la Verbena zal meenemen
 - e. wipe: openschuiven van eerste beeld
- 30. Huis van Don Hilarión:
 - a. Close-up van Don Hilarión's hoed
 - b. Don Hilarión kleedt zich op
 - c. Daalt af tot in de apotheker en neemt nog wat Unguenio Magico, geld
- 31. Straat:
 - a. Algemene beelden van de kermis. Compositie van grote kermisattracties, carrousels, schommels, reuzenrad, ..., alles in beweging, schaduwspel, dansende mensen, jong en oud, fanfare
- 32. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
 - a. Casta en Susana dansen samen
 - b. Don Hilarión en tante Antonia dansen samen
- 33. Paleiszaal:
 - a. galabal van de hoge burgerij en de legerofficieren
 - b. wipe
- 34. Straat:
- 35. Bar:
 - a. Julián en Señá Rita gaan ook naar La Verbena, tegen de zin van Julián
- 36. Straat:
 - a. duet van Señá Rita en Julián, ze zetten zich op een terrasje, duet wordt verdergezet
 - b. Whip pan naar links
- 37. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
 - a. Susana, Casta en Don Hilarión converseren, tante Antonia zal ook meegaan, tegen de zin van Don Hilarión
 - b. De drie gaan naar balkon en lachen
 - c. Whip pan van rechtsboven naar links onder
- 38. Straat:
 - a. Señá Rita en Julián op straat horen gelach, kijken naar boven, gezongen conversatie, Julián hoort stem van man, maakt zich zorgen
- 39. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
 - a. Don Hilarión en twee zussen dalen al zingend trappen af, gevolgd door kraanbeweging van camera
 - b. Whip pan naar rechts
- 40. Straat:
 - a. Señá Rita en Julián gezongen conversatie
- 41. Huis van tante Antonia, en de zusters Susana en Casta:
 - a. Drie dalen verder trap af
 - b. Tante Antonia doet de deur op en de drie gaan uit
- 42. Straat:
 - a. Julián en Señá Rita zien de drie buitenkomen, zijn verwonderd dat de man Don Hilarión is
 - b. Julián stapt op hen af, begroet ze. Don Hilarión vraagt wie het is, Susana antwoordt dat ze hem niet kent
 - c. Susana, Casta en Don Hilarión stappen in paardenkoets
 - d. Julián en Señá Rita volgen hen

- e. Gezongen duet tussen Julián en Susana. Iedereen stil, duet eindigt in ruzie, Julián staat recht en Don Hilarión vlucht onder de staart van een paard
- f. Twee groepen worden gescheiden, Don Hilarión, La Susana, Casta en tante Antonia gaan over in aparte paardenkoets en rijden weg, terwijl Julián zijn afscheid bezingt
- g. wipe: openschuiven van eerste beeld
- h. Algemene beelden van kermisterrein.
- i. De twee meisjes, tante Antonia en Don Hilarión gaan op de paardenmolen
- j. Señá Rita en een woedende Julián komen aan op het kermisterrein. Julián ziet Susana op de paardenmolen en zet opnieuw de achtervolging op Don Hilarión in, die vlucht in het huis van San Sebastián.
- k. Close-up van hoed van Don Hilarión die op een tafel gevallen is.
- 43. Op het politiekantoor:
 - a. hoeden aan kapstok, tracking achterwaarts toont setting van politiekantoor, waar Casta, Susana, tante Antonia en Julián zich bevinden
 - b. de Commissaris wil tante Antonia opsluiten omwille van haar brutaliteit.
- 44. Huis van Don Sebastián:
 - a. Don Sebastián krijgt bericht van opname van Julián door de politie
 - b. Gaat naar politiekantoor
- 45. Op het politiekantoor:
 - a. Julián vraagt de commissaris hem op te sluiten in plaats van tante Antonia en Susana voegt eraan toe: ‘en ik met hem, meneer de inspecteur’.
 - b. Verzoening van het koppel, iedereen gaat vrijuit dankzij tussenkomst van Don Sebastián, behalve tante Antonia
 - c. wipe
- 46. Huis van Don Sebastián:
 - a. Don Sebastián, Julián en de twee zussen komen aan bij Don Hilarión die zich tegoed doet aan een glaasje
 - b. Julián achtervolgt hem door heel het huis, Don Hilarión ontsnapt door het raam en vlucht de straat op.
 - c. Travelling shot brengt de lachende en gelukkige profielen van Julián en Susana in beeld
- 47. Straat
 - a. algemene beelden van La Verbena met orgelmuziek
 - b. fade-out