



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Historia del Arte

TRABAJO FIN DE GRADO

**LA FIGURA DE ALICE GUY COMO PIONERA DEL CINE Y SU
RELACIÓN CON ESPAÑA**

Autora: Laura García Sánchez

Tutora: Fátima Bethencourt Pérez

Curso 2018/2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
1. El nacimiento del cine: inventos y principales figuras.....	6
2. Alice Guy y su influencia en los inicios del cine.....	11
a) Infancia y adolescencia. Formación y primeros trabajos.....	11
b) La “primera” película de ficción: <i>La Fée aux Choux</i> (1896-1900).....	14
c) La carrera cinematográfica de Alice Guy hasta 1905.....	16
3. Alice Guy en España.....	20
a) El cine en España durante los primeros años del siglo XX.....	20
b) La visión de España en el extranjero	24
c) Los filmes realizados en España.....	27
d) <i>La Malagueña y el torero</i> de los hermanos Lumière y la versión de Alice Guy.....	32
4. La desaparición de Alice Guy Blaché de la escena cinematográfica.....	36
a) Estancia en Estados Unidos y últimos años.....	36
b) Por qué desaparece Alice Guy Blaché.....	38
CONCLUSIONES.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	44
ANEXO FOTOGRÁFICO.....	47

INTRODUCCIÓN

Con este trabajo se pretende estudiar la figura de Alice Guy como pionera del mundo cinematográfico, así como la posible influencia que tuvo su viaje a España en la producción cinematográfica del país. Este tema se ha elegido tras una investigación previa sobre varias figuras femeninas y la importancia que tuvieron a lo largo de la historia en distintos ámbitos, como el cine, la fotografía o la pintura. La inclinación final por la figura de Alice Guy se debe, principalmente, a la falta de investigaciones e información al respecto, lo cual me resultó bastante curioso tratándose, a mi parecer, de una figura tan importante para el desarrollo del cine. La finalidad del trabajo es llegar a conocer a esta gran cineasta con mayor profundidad, para, mostrando la gran importancia de su carrera, así como todos los avances que se desarrollaron gracias a ella, contribuir a sacarla del olvido en el que aún se encuentra sumida actualmente.

Uno de los aspectos que más ha llamado mi atención ha sido la escasez de libros en los que aparece mencionada y el limitado número que se ha traducido a otros idiomas, pues la gran mayoría están escritos en francés, como el de Víctor Bachy, *Alice Guy-Blaché (1873-1968): la première femme cinéaste du monde*, el de Paule Lejeune, *Le Cinéma des femmes*, o el de D. Chocron, *Alice Guy: pionnière du cinéma*. Por otro lado, encontramos algunos en inglés o español, como su autobiografía, *The memoirs of Alice Guy Blaché*, el libro de Alison MacMahan, *Alice Guy Blaché*, o el libro de Val Cubero, *Vida y obra de Alice Guy Blaché*. Sin embargo, la investigación más profunda sobre el tema en castellano ha sido, sin duda, la realizada por Irene de Lucas Ramón, quien ha publicado una tesis titulada *La pionera oculta. Alice Guy en el origen del cine*, en la que incluye un gran número de datos importantes sobre su vida, sus películas y su desaparición, que no habían aparecido en otras fuentes y que han resultado imprescindibles para realizar algunas partes del trabajo.

Durante el desarrollo del mismo se han utilizado tanto fuentes primarias como secundarias. Dentro de las primarias, hay que mencionar, por un lado, la autobiografía citada anteriormente; por otro, las películas rodadas por los hermanos Lumière y por la propia Alice Guy, y el documental *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché*, en el que se incluyen algunas partes de entrevistas realizadas a Guy. Por lo que respecta a las fuentes secundarias, donde habría que incluir la bibliografía utilizada, vale la pena destacar algunas obras de referencia sobre la cineasta, como el libro de Griñán Doblas, *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*, gracias al que se ha podido conocer el viaje realizado por Alice Guy en España, así como información relevante sobre su película *La Malagueña y el torero*, sobre el viaje de los hermanos Lumière al país y su versión de la misma película.

En relación con lo dicho, es necesario explicar que este trabajo se ha hecho desde un punto de vista interdisciplinar, para lo que se han seguido varios enfoques metodológicos. Se ha tenido muy presente el método histórico-biográfico al partir de la autobiografía de la cineasta, cuya información se ha contrastado con otros libros y

artículos, para asegurar así su veracidad, y se ha intentado insertar en un contexto más amplio. Dicho contexto ha sido, sobre todo, el de la industria cinematográfica en los años en los que Guy desarrolla su carrera, así como el de la España de principios del siglo XX desde un punto de vista social y económico. De este modo y, tras analizar técnicamente sus películas, se ha podido entender el enfoque dado a las mismas, así como la relación que guardan con la idea preconcebida que la cineasta tenía del país y con otros filmes desarrollados en épocas cercanas, como los de los Lumière, aparte de mostrarnos la evolución de la carrera de Guy. Por último, se ha utilizado la perspectiva de estudios de género de forma transversal, para ayudar a entender la importancia de Alice Guy como pionera del mundo cinematográfico, a través del análisis de su figura como mujer dentro de un mundo de hombres.

La cronología que se ha decidido utilizar para este trabajo responde a dos ideas principales. Por un lado, el primer apartado parte del siglo XV, pues es el primer momento en que se tienen noticias de la aparición de bocetos sobre aparatos destinados a tratar de mostrar imágenes en movimiento, y finaliza en 1907, pues el trabajo se centra, especialmente, en la etapa que Alice Guy pasa en España, que sería el año 1905. Por ello, no se ha considerado necesario hablar de los aparatos de grabación y reproducción de imágenes que aparecen y se utilizan a partir de entonces, ya que, la mayor parte de la producción de Guy, es realizada utilizando el *chronophone* (1902). Por otro lado, el trabajo, aunque se centra en la etapa comprendida entre su nacimiento (1873) y su viaje a España (1905), incluye también un breve apartado dedicado a su etapa estadounidense (1907-1922), así como a los viajes que realiza entre Francia y Estados Unidos desde 1922 hasta su muerte en 1968. Esto último se ha considerado pertinente para poder entender la última parte del trabajo, dedicada a explicar las razones de la desaparición de Alice Guy del mundo cinematográfico, así como el olvido al que ha estado sometida hasta hace poco tiempo.

En cuanto a la estructuración del trabajo, consta de cuatro apartados:

1.- El nacimiento del cine: inventos y principales figuras: Aquí se hace referencia a los inventos más importantes para el desarrollo posterior del cine, desde el primer boceto de la linterna mágica, realizado por Leonardo Da Vinci en el siglo XV (el cual se utilizó en el XVIII para construir el primer aparato de reproducción de imágenes en movimiento, que permitió mostrarlas en espacios públicos), hasta el cinematógrafo de los hermanos Lumière en el siglo XIX, que supuso un gran salto, pues, gracias a él, podían tomarse y reproducirse imágenes en movimiento ante el público, surgiendo así el cine. Además, a partir de él se desarrollarían todos los aparatos de grabación y reproducción de imágenes posteriores.

2.- Alice Guy y su influencia en los inicios del cine: Este apartado está destinado a dar unas ideas generales sobre la figura de Alice Guy y su importancia en los inicios del cine, y se hace referencia en él a su película *La Fée aux Choux* y a su carrera hasta 1905. Este apartado se divide, a su vez, en tres subapartados: “Infancia y adolescencia. Formación y primeros años”; “La «primera» película de ficción: *La Fée aux Choux* (1896-

1900)”; y “La carrera cinematográfica de Alice Guy hasta 1905”. El primero de ellos está dedicado a hablar de los primeros años de vida de Guy, su viaje a Chile, donde aprende español (posible razón de su interés por España y la cultura hispánica), la educación que recibe en su infancia, así como su posterior formación como secretaria y su incorporación en la empresa Gaumont, donde comienzan sus andanzas dentro del mundo cinematográfico. En el segundo se hace referencia al proceso de creación de su primera película (*La Fée aux Choux*), los problemas de datación existentes en torno a la misma y la controversia respecto a si es o no la primera película de ficción de la historia. En el tercero, se menciona el proceso de aprendizaje sobre el cine que utiliza Guy, basado en la realización de *remakes* de películas de los hermanos Lumière (las cuales no se analizarán técnicamente por falta de espacio; en cualquier caso, esta etapa no es uno de los objetivos principales del trabajo), así como los filmes que realiza antes de su viaje a España en 1905.

3.- Alice Guy en España: Este apartado está dedicado al viaje que Guy realiza por España. Para ello se menciona tanto el contexto cinematográfico existente en el país a su llegada, como la visión que se tenía del país en el exterior. Además, se hace referencia a las películas que Guy graba en España (haciendo una descripción técnica y un análisis de las imágenes), así como a un *remake* que hace de una película de los Lumière, *La Malagueña y el torero*. Este apartado se divide en 4 subapartados. En el primero, “El cine en España durante los primeros años del siglo XX”, se hace referencia a la escasez de recursos cinematográficos existentes en el país a la llegada de Guy, así como a los primeros directores de importancia del territorio español y a la creación de las primeras industrias cinematográficas. En “La visión de España en el extranjero”, se explican tanto la Leyenda Negra, como la Leyenda Amarilla, haciendo especial hincapié en la última, que será la que más afecte a la visión que se tenía en Europa durante los siglos XIX y XX. En el tercero, “Los filmes realizados en España”, se hace un análisis de las secuencias grabadas por Guy en distintas ciudades de España como Madrid, Zaragoza y algunas ciudades de Andalucía, para su película *Voyage en Espagne*. Por último, en “*La Malagueña y el torero* de los hermanos Lumière y la versión de Alice Guy”, se explican las características de ambos filmes, así como las diferencias entre ellos. Además, se hace referencia a los distintos títulos existentes para la película de Guy, así como a las posibles razones de la elección del título en francés (*Danses gitanes-Marengaro*).

4.- La desaparición de Alice Guy Blaché de la escena cinematográfica: Este apartado se destina a hablar de la estancia de Guy en Estados Unidos, así como de su regreso a Francia y el desarrollo de su carrera en estos años, y de las distintas razones que llevaron a su desaparición. Se divide en dos subapartados. En el primero, “Estancia en Estados Unidos y últimos años”, se hace referencia al tiempo que pasa en el país (1907-1922), así como a los viajes que hace entre Estados Unidos y Francia hasta pocos años antes de su muerte (1968). El segundo, “Por qué desaparece Alice Guy Blaché”, está dedicado a explicar las razones que llevaron a la desaparición de la cineasta, para lo que se explican los distintos problemas que tuvo que afrontar, tanto las dificultades

de ser mujer, como la desaparición de gran parte de su trabajo y el posterior olvido al que ha sido sometida por distintos autores, que la cuestionan o la dejan de lado.

1. El nacimiento del cine: inventos y principales figuras

Para conocer los orígenes del cine debemos remontarnos al siglo XVII, momento en que un monje jesuita llamado Athanasius Kircher (1602-1680)¹, difundió la linterna mágica, esbozada por Leonardo Da Vinci entre 1487-1513. Se trata de un aparato de proyección de imágenes que podía usarse en un espacio público. El mecanismo se basaba en un vidrio con imágenes pintadas en distintos colores, dentro del que se colocaba una fuente de luz que se proyectaba sobre una pantalla que estuviera incluso a más de 150 metros.

En el siglo XVIII la linterna mágica pasa a utilizarse en casa de aristócratas y científicos en lugar de públicamente; no obstante, habrá pocas referencias sobre ella, siendo ya en 1773 cuando Francesco Magiotta (1738-1805)² presenta un grabado en Roma llamado *Savoirdi colla lanterna magica* (Fig. 1)³.

El siglo XIX es el momento en que se producen casi todos los avances en relación a los inicios del mundo cinematográfico. A mediados de este siglo habría que destacar la figura de Jules Janssen, inventor del revólver astronómico. Esta máquina consistía en un revolver que, con cada disparo del gatillo, impresionaba una imagen sobre la placa fotográfica. También en este siglo aparece el mutoscopio, basado en una manivela que hacía pasar imágenes consecutivas por un objetivo. Eso provocaba una fusión entre ellas, lo que se representaba en el cerebro como una impresión de movimiento continuo.

Vemos cómo, desde los inicios, había una gran relación entre la fotografía y el cine, pues a partir de los estudios y técnicas fotográficas se pudieron llegar a desarrollar sistemas de captación y reproducción de imágenes en movimiento.

En el último tercio del siglo XIX se producen los primeros verdaderos avances de importancia dentro del mundo de la fotografía. En esta época hubo un gran número de figuras destacadas que dedicaron su vida a mejorar los sistemas de toma de imágenes existentes hasta la fecha, a la vez que buscaban una forma de representar el movimiento de los cuerpos. El nacimiento del cine se producirá gracias a todos estos avances tecnológicos y a la metamorfosis cultural que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, que

¹ Kircher había sido considerado inventor de la linterna mágica; no obstante, en su publicación *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) no aparecen imágenes. Las primeras referencias visuales fueron proporcionadas por Christian Huygens en 1659. Por tanto, Kircher sería un mero difusor del aparato.

² Pintor italiano hijo de Domenico Fedeli. Tendrá un estilo muy similar a su padre, pero con influencias de grandes autores de la época, como Pietro Longhi o Giambattista Tiepolo.

³ Dicho grabado, que también incluimos aquí y que pertenece a una serie de 12 obras sobre comercios callejeros, puede verse reproducido en: ARMELL FEMENÍA, M. y EZQUERRO ESTEBAN, A., "Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)", *Anuario Musical*, 58 (2013), p. 283.

supondrá la sucesión de diversos movimientos artísticos⁴, cambios ideológicos, sociales y políticos, y el descubrimiento de un gran número de inventos como el cinematógrafo.

Los primeros pasos de importancia fueron dados por Eadweard Muybridge (1830-1904), el primero capaz de dividir una acción en unidades fotográficas mínimas⁵. Sus diversos estudios y pruebas permitieron mostrar al mundo un sistema mediante el que se podía reproducir el movimiento de los cuerpos a través de imágenes en movimiento. Su idea consistía en colocar varias cámaras que tomaban imágenes en serie de un objeto en movimiento; después se reproducían, mostrando ese movimiento al espectador. Se basaba en una batería de 24 cámaras a lo largo de una pista del hipódromo, que se iban disparando en función del desplazamiento del objeto, es decir, el caballo, por un camino prediseñado⁶. Para ello ató a cada obturador un cable y colocó una pizarra con números y líneas para medir el progreso del animal.

Este proyecto fue llevado a cabo gracias a la ayuda económica prestada por Leland Stanford, gobernador de California y multimillonario, que quería demostrar, a raíz de una apuesta de 25.000\$, que durante el galope había un momento en que el caballo tenía todas las patas en el aire⁷. Así, Muybridge llevará a cabo la creación de la película *Descomposición of the movement of a horse* en 1878, donde demuestra la veracidad de la afirmación de Stanford.

Con el tiempo perfecciona la técnica colocando 48 cámaras y usa placas más rápidas y sensibles. Además, coloca líneas blancas verticales y horizontales sobre fondos negros, aumentando de este modo la sensación de movimiento⁸. Para mostrar estas imágenes en público, Muybridge desarrollaría otro invento, el zoopraxiscopio, que mezclaba el fenaquistoscopio⁹ y una linterna. De este modo, al girar el fenaquistoscopio y proyectarle luz, las imágenes se reproducían ante el público.

Contemporáneo a Muybridge debemos citar a Étienne Jules Marey (1830-1904), un hombre de ciencia, graduado en medicina, que siempre tuvo un gran interés por el estudio de la locomoción animal y humana. La mayoría de sus estudios los desarrollaría junto a Georges Demenÿ. La atracción de Marey por la fotografía se empezará a desarrollar a partir de su interés por el estudio de un cuerpo en vuelo¹⁰, que lo llevará a

⁴ Por ejemplo, el romanticismo, el impresionismo o el neoimpresionismo, los cuales se caracterizan por tener diferencias muy notables entre ellos, como podría ser la técnica pictórica, los temas o la forma de representarlos.

⁵ TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S., *Historia general del cine, vol. I. Orígenes del cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 46.

⁶ DELTELL ESCOLAR, L., "Pioneros (1896-1908)", en *Breve Historia del Cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2009, p. 23.

⁷ *Ibidem*.

⁸ TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S., *ob. cit.*, p. 47.

⁹ Se trata del primer invento que permite reproducir una imagen en movimiento. Fue descubierto de manera simultánea por Simon von Stampfer (Austria) y Joseph Plateau (Bélgica) en 1832.

¹⁰ MCMAHAN, A., *Alice Guy Blaché*, Madrid, Plot Ediciones, 2006, p. 60.

crear la conocida como pistola fotográfica, que fue un invento clave para el posterior desarrollo de la cámara cinematográfica.

A partir de ese invento construiría otro en 1888 conocido como *chronophotographe sur bande mobile*, que podía registrar unas 20 imágenes por segundo; no obstante, tenía un problema: las imágenes no eran equidistantes, pues el rollo de papel que utilizaba no estaba perforado y, por tanto, era imposible lograr captar y proyectar imágenes en movimiento auténticas. Será ya en 1890 cuando patente su cámara para usarla con celuloide, que ya era de fácil acceso. A partir de este momento empieza a producir películas en serio.

En 1892 Marey empieza a sentir la necesidad de proyectar las imágenes que estaba tomando, comenzando a trabajar con el *projecteur chronophotographique*. El último de sus inventos que marcaría un punto importante para el desarrollo del cine sería el cronofotógrafo, patentado en junio de 1893. Todavía contaba con un fallo similar al *chronophotographe sur bande mobile*, que sería solucionado por Demeny al utilizar un rollo de película ovalado, lo que suponía una forma más regular de devanar la película¹¹.

Posteriormente habría que citar a Thomas Alba Edison, quien construiría el kinetoscopio y el kinetofonógrafo, el primero para reproducir películas y el segundo, películas y sonido. Fue un gran inventor norteamericano que propició el desarrollo de la revolución industrial gracias a los descubrimientos que realizó durante gran parte de su vida. Aunque su invento más conocido ha sido la bombilla, muchos de sus otros proyectos estuvieron dedicados al estudio y mejora de las técnicas fotográficas existentes hasta el momento.

Al igual que Muybridge, Edison tenía un gran interés por la representación del movimiento, ya que quería acompañar el sonido del fonógrafo con imágenes. Es por ello que empieza, a partir de 1888, a desarrollar las primeras experiencias en relación a este ámbito. Para ello contaría con la ayuda del fotógrafo oficial de su compañía, William Dickson.

Tras varias pruebas, a principios de 1889, Muybridge, Edison y Dickson ya tienen su nuevo invento: el kinetoscopio. Su principal función era reproducir imágenes de pequeño tamaño a partir de unos cilindros de cera. El sistema era bastante sencillo: bastaba con hacer girar los cilindros, alrededor de los que se colocaba una película de 14m de bucle continuo, y proyectarles luz con una lámpara eléctrica, de forma que pudieran verse las imágenes en movimiento. Entre la lámpara y la película se colocaba un obturador de disco rotatorio perforado con una ranura estrecha, que era por donde entraba la luz. Este aparato permitía reproducir hasta 40 imágenes por segundo.

¹¹ Para mayor desarrollo sobre este tema, véase: *Ibidem.*, pp. 60-67.

Sin embargo, el kinetoscopio contaba con varios problemas. Por un lado, las películas no podían proyectarse sobre una pantalla, sino que se trataba de un sistema de proyección individual. Para poder ver las imágenes había que mirar a través de un agujero realizado en la parte superior de una caja, dentro de la que se reproducía la película. Por otro, seguía sin permitir la sincronía entre imagen y sonido.

Dickson seguirá investigando hasta 1892, cuando desarrolla el proyecto definitivo conocido como kinetofonógrafo, que será presentado públicamente el 9 de mayo de 1893. Se trataba de un aparato que era capaz de proyectar una película que sincronizaba la música emitida por un fonógrafo gracias a unos auriculares de caucho adaptados a los visores individuales¹².

Pero, sin duda, el gran salto del mundo del cine fue dado por los hermanos Lumière, quienes tomarían la idea de Edison para desarrollar el cinematógrafo en Lyon en 1895. Se trata de dos de las figuras más importantes dentro del surgimiento y desarrollo del mundo del cine. Por un lado, estaría Auguste (1862-1954) y por otro, Louis (1864-1948), ambos nacidos en Lyon. De ellos, el más interesado en el cine sería Louis.

En 1893, su padre, Antoine, acude a la presentación del kinetoscopio de Edison. Se da cuenta de que el gran fallo de este invento eran las limitaciones que tenía, pues las imágenes se veían a través de una ventanilla, lo que suponía que no pudieran ser contempladas por más de una persona. Por ello, propone a sus hijos trabajar en un nuevo prototipo mediante el que fuera posible proyectar las imágenes sobre una pantalla, de modo que pudieran ser vistas por un público más numeroso.

Harán diversos modelos y pruebas, pero será finalmente Louis quien visualice el diseño final del invento: el cinematógrafo. Consistía en una caja de madera con un objetivo y una película de 35 mm que se hacía rodar. Este movimiento permite arrastrar la película continuamente y tomar instantáneas para componer una secuencia cuya duración no sería superior a 1 minuto. En este proceso el aparato admite luz, mientras que, durante la proyección, esta se refleja sobre la pantalla. Las películas rodadas con este sistema reproducían 16 fotogramas por segundo, lo que se mantendrá hasta el surgimiento del cine sonoro.

En abril de 1895 el cinematógrafo sería presentado en la conferencia de la *Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale* de París, y en junio en el congreso de sociedades fotográficas, donde Louis Lumière obtiene gran éxito con su invento. Será también él quien haga las primeras pruebas, para lo que rueda 10 tomas de 50 segundos de duración cada una. Las denominará *Vistas*¹³, siendo consideradas las primeras películas del mundo. En diciembre de ese mismo año podemos decir que surge el cine,

¹² ITUARTE, L. y LETAMENDI, J., *Los inicios del cine, desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 79.

¹³ Eran representaciones de ciudades de la época en las que se trataba de evocar su cultura, gentes y tradiciones.

pues, si consideramos la cinematografía como la “captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento”¹⁴, ésta sería la primera vez en que se realiza tal proceso. Los sótanos del Gran Café de *Le Boulevard des Capucines* de París, en concreto el *Salon Indien*, será testigo del estreno de *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*.

En 1896 presentan el cinematógrafo en las principales capitales europeas, logrando un gran éxito y extendiéndose al resto del mundo poco tiempo después. Las películas que grabarán los Lumière son, principalmente, documentales e históricas, y todas ellas están íntimamente relacionadas con aspectos de la realidad. A partir de 1897 también harán algunas películas de ficción, comedias y reconstrucciones históricas, aunque nunca abandonan sus orígenes.

Serán los primeros directores-creadores y también los pioneros en el uso de panorámicas. Para ello utilizaban un sistema basado en un vagón o una barca, encima de la que colocaban la cámara. Después la desplazaban y grababan imágenes en movimiento: será el primer paso para llegar al *travelling*¹⁵.

A partir de 1903 la producción de los hermanos Lumière empieza a descender, dejando definitivamente de grabar películas hacia 1905. Cuando se retiran tienen cerca de 2000 filmes cuya duración será de unos 16 minutos cada uno, además de otros más cortos.

Para concluir, es necesario destacar que, desde 1895, se empiezan a hacer todo tipo de películas y surgen los primeros directores de cine, que serán los creadores del lenguaje cinematográfico. A partir de 1900 el cine se vuelve muy competitivo. En este momento, la mayoría de las películas dependen de grandes empresas dedicadas a la industria del cine; no obstante, se empiezan a abrir camino las primeras figuras importantes como Georges Méliès, que ya es reconocido como gran director y padre del cine fantástico y los efectos especiales. Una de sus primeras películas conocidas fue *Viaje a la Luna*, estrenada en 1902 y considerada el último cortometraje mudo. A partir de este momento el cine se reconoce como la principal forma artística de representación de los sentimientos y la realidad.

En 1908 el cine entra en una profunda crisis, pues estaba considerado como un entretenimiento barato, popular y de feria. Los directores tratarán de solventarla de cara al público con títulos clásicos, tanto del teatro como de la literatura. A ello se suma la participación de estrellas del escenario que pasan a formar parte de las películas, queriendo con ello atraer a un nuevo público.

¹⁴ SOPENA, R., *Enciclopedia Concisa Ilustrada La Fuente*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1972, p. 258.

¹⁵ El *travelling* es una técnica cinematográfica usada para grabar imágenes en movimiento. Para ello la cámara se coloca sobre unas ruedas, de forma que pueda alejarse o acercarse al sujeto o espacio que se desea grabar.

2. Alice Guy y su influencia en los inicios del cine

a) Infancia y adolescencia. Formación y primeros trabajos.

El siglo XIX fue un período de cambios importantes dentro del territorio francés. La crisis social y económica imperante fue una de las principales razones de los grandes desplazamientos de población que se producirían en la época. Estos cambios afectarían a un gran número de familias que decidieron emigrar a Sudamérica, especialmente a sitios como Chile, debido a las grandes explotaciones de trigo, plata y cobre que había en la zona, ya que producían cantidades de dinero elevadas a los colonos inversores.

Entre estas familias encontramos a la de Alice. Destaca la figura de los tíos de Marie (madre de Alice Guy), que pasarían gran parte de su vida viviendo en una Hacienda en Chile. Hacían viajes muy frecuentes para visitar a la familia. Fue durante uno de ellos cuando se fijaron en Marie, decidiéndose a llevársela con ellos a Chile, donde pactarán un matrimonio entre ella y Emile Guy, un expatriado en Sudamérica, cuyo padre era editor y tenía una cadena de librerías con dos sedes, una en Santiago y otra en Valparaíso.

El matrimonio entre Marie y Emile se celebraría en 1863 en la iglesia de *la Madeleine* de París. Después de la boda se trasladarán a una Hacienda en Chile, donde pasan toda su vida.

Con 26 años Marie se queda embarazada de Alice y, en 1873, decidirá trasladarse a Francia con su marido para dar a luz. Se dice que este viaje podría haberse debido a que el hijo que esperaba era ilegítimo y, para evitar habladurías fruto del romance entre Marie y un vaquero de la Hacienda, Emile decide que dé a luz en Francia. Una versión distinta ofrece la propia Alice en su autobiografía: "In order that one of her children should be French (my numerous brothers and sisters had all been born in Chile), my mother had valiantly endured a sea voyage of seven weeks"¹⁶.

Así, el 1 de julio de 1873 nace Alice Ida Antoniette Guy en *Saint-Mandé*, un suburbio cercano a *Bois de Vincennes* (París). Pocos meses más tarde Marie volverá a Chile, mientras Alice se queda al cuidado de su abuela en París. Vivirá con ella en *Carouge*, a orillas del río Arve (cerca de Ginebra), unos 4 años. En 1877 Marie vuelve a Francia con la intención de llevarse a su hija a Chile. Este acontecimiento fue traumático para Alice, pues apenas recordaba a su madre y tenía una vida muy feliz junto a su abuela.

A su llegada a Valparaíso conoce a su padre por primera vez. Vivirá junto a él y su madre entre los 4 y los 6 años, aunque su relación nunca llega a consolidarse, pues

¹⁶ "Para que uno de sus hijos fuera francés (mis numerosos hermanos y hermanas habían nacido en Chile), mi madre se sometió valientemente a un viaje por mar que duraba siete semanas" (traducción propia). GUY BLACHÉ, A., *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, The Scarecrow Press, London, 1996, p. 1.

apenas pasaban tiempo juntos, ya que ellos siempre estaban ocupados trabajando. La mayor parte de su estancia en la Hacienda la pasará con Conchita, su niñera, que le enseña a hablar español¹⁷.

A los 6 años, Emile Guy, su padre, se la llevará de vuelta a Francia. Aunque no se saben las razones exactas, se dice que podría haberse debido a los problemas económicos de la familia y también a una posible crisis del matrimonio. Al llegar a Francia, Emile la interna en el Convento del Sagrado Corazón de Veyrier junto a sus hermanas: un lugar oscuro, tenebroso y muy estricto, donde las comidas se hacían en silencio, escuchando un sermón, y los castigos que se implantaban eran muy duros¹⁸.

Su estancia en el convento no fue muy agradable, por lo que sus únicos momentos de felicidad eran cuando se ponía enferma, ya que podía irse a casa de su abuela durante, aproximadamente, una semana. Estuvo seis años “encerrada” en el convento, durante los que, sin embargo, nunca consideró a las hermanas como seres crueles, ya que defendía que la orden era muy estricta con ellas y por eso se comportaban así. A ello se suma la consideración de que la madre superiora solo quería conseguir que fueran mujeres de provecho, competentes y fuertes, que supieran cómo comportarse en cualquier ambiente y con cualquier clase social.

La estancia de Alice y una de sus hermanas en el convento concluye en 1884 debido a los problemas económicos de la familia, derivados de terremotos, robos y fuegos que asolaron las tiendas de su padre. Es en este momento cuando Emile viaja a Francia en busca de su hijo y sus dos hijas mayores, que ya trabajaban como profesoras, para casarlas en Chile con hombres de familias acomodadas. Mientras, Alice y su otra hermana serían trasladadas a un convento más barato situado en Ferney, el antiguo Castillo de Voltaire.

Dos años más tarde, en 1886, muere su hermano, lo que supone el traslado de la familia a París para dar sepultura al joven. Esta nueva situación familiar va a suponer un nuevo cambio de lugar de estudio para su hermana, que pasará a *l'ecole normale*, y para ella, que es trasladada a la *Rue du Cardinet*, una escuela pequeña de menor importancia.

Su infancia acaba abruptamente con la repentina muerte de su padre en 1887, cuando Alice apenas tenía 14 años. Su familia pasa a estar sola y sin recursos, lo que dificultará mucho la situación. En este momento, Marie, su madre, entrará a trabajar en la *Mutualité Maternelle*¹⁹ como directora, llevándose a Alice con ella al trabajo para que la ayude y entienda la situación de primera mano. Hablará de ello en sus memorias:

¹⁷ Esta podría ser una de las razones del interés que Alice sentirá años más tarde por la cultura hispánica, llegando a viajar a España para grabar algunas películas.

¹⁸ MCMAHAN, A., *ob. cit.*, p. 50.

¹⁹ La *Mutualité Maternelle* era una sociedad que había sido creada por los sindicatos textiles para ayudar a mujeres trabajadoras con hijos.

“[...] Thinking that contact with true misery could only be healthful for me, my mother took me with her to aid in her work. My debut was difficult. [...] I felt the suburban people to be a different class of being. A few visits sufficed to waken my sympathy, my pity, often my admiration”²⁰.

Pero el trabajo no le dura mucho tiempo. A los pocos meses de entrar en la fábrica, Marie es despedida. Es entonces cuando el secretario general del sindicato propondrá a Alice estudiar mecanografía y taquigrafía, estudios que cursará entre 1890-1893. Así, con apenas 20 años, estará preparada para trabajar como secretaria. Consigue su primer trabajo en una fábrica de barnices en la que sufre acoso laboral.

En 1894 su antiguo profesor de mecanografía le hablará de un trabajo mejor en una empresa de fotografía propiedad de Félix Richard: *Le comptoir Générale de la Photographie*, dedicada a la producción de equipos ópticos y fotografías fijas. Estaba situada en un lugar estratégico, *La rue Saint-Roch*, el primer *arrondissement* (uno de los distritos que componen París), por lo que era bastante popular. Con 21 años acudirá a pedir trabajo a esta empresa, siendo el joven representante León Gaumont quien se encargará de hacerle la entrevista (Fig. 2): “«You come highly recommended, madmoiselle, but for such an important post, I fear you are too young». So, I said: «I will get over that». He laughed and said: «Yes, alas you will»”²¹.

Le comptoir Générale de la Photographie estaba en una etapa complicada. Richard había sido sentenciado a abandonar la empresa por problemas con una patente en 1893; a pesar de recurrir la sentencia, en 1894 debe dejar definitivamente su puesto, siendo ahora Gaumont quien se hace con él, manteniendo a Alice Guy como secretaria. A partir del verano de 1894 Gaumont funda la *Société en Commandité León Gaumont et Cie*.

El 22 de marzo de 1895 Alice Guy (Fig. 3) y León Gaumont son invitados a una presentación del cinematógrafo para ejecutivos, pudiendo ver tanto el aparato como algunas de las películas que habían grabado los Lumière. Ambos se quedan sorprendidos, siendo Guy quien muestra un mayor interés. Por ello pedirá a su jefe que le deje grabar una película. Este aceptará con una sola condición: que no interfiera en

²⁰ “[...] Pensando que el contacto con la auténtica miseria no podía por menos que ser sano para mí, mi madre me llevó con ella para ayudar en su trabajo. Mis comienzos fueron difíciles. [...] me parecía que la gente de los suburbios era diferente. Unas cuantas visitas bastaron para despertar mi compasión, mi pena, con frecuencia mi admiración” (traducción propia). GUY BLACHÉ, A., *ob. cit.* p. 11.

²¹ “«Usted viene altamente recomendada, señorita, pero para un puesto tan importante, me temo que es usted demasiado joven». Así que le dije: «Lo superaré». Se rió y me dijo: «Sí, por desgracia, lo hará»” (traducción propia). LEPAGE, M. (director). (1995). *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché* (TV). Canadá: Coproducción Canadá - Reino Unido - Francia - Bélgica - Estados Unidos; National Film Board of Canada (NFB). Min: 05:50-06:06. <https://www.youtube.com/watch?v=zli0mysaUeU&t=963s>

su trabajo como secretaria de la empresa²². Se inician así las andanzas de Guy en el mundo del cine con su primera y gran película: *La Fée aux Choux*.

b) La “primera” película de ficción: *La Fée aux Choux* (1896-1900).

La Fée aux Choux (Fig. 4) es considerada la primera película de Alice Guy y la “primera” película de ficción en la actualidad, pero debemos tener en cuenta que esto no ha sido siempre así. Durante muchos años el debate estuvo centrado en la fecha de grabación de la misma, que oscilaba entre 1896 y 1902. Esta diferencia es bastante importante, pues va a ser lo que determine la consideración de Alice Guy como pionera del cine de ficción, ya que su filme sería anterior a los de Méliès, cuyas primeras películas de este género datan de abril de 1896. Es por ello que diversos historiadores y cineastas han llevado a cabo la realización de trabajos de investigación mediante los que se pretendía dar luz al túnel cronológico en que se había sumido la película.

Uno de los más exhaustivos trabajos fue realizado por Víctor Bachy, quien, tras diversos estudios, sin presentar más que pistas y sin pruebas fehacientes, defiende que la película habría sido grabada entre agosto-septiembre de 1896, es decir, posterior a las de Méliès. A partir de los estudios de Bachy, habrá dos grupos de investigadores con ideas contrapuestas a los que vale la pena hacer referencia:

- Por un lado, aquellos que, como la misma Alice Guy afirmaba, defienden que ella fue la primera directora de cine en realizar una película de ficción, ya que *La Fée aux Choux* habría sido grabada antes de abril de 1896; por tanto, antes de que Méliès grabara su filme.
- Por otro, están quienes defienden que, al no haber realmente ninguna forma de demostrar que la película de Alice Guy fue grabada en 1896, y teniendo en cuenta que apareció por primera vez en los catálogos de Gaumont de 1901, *La Fée aux Choux* habría sido filmada en torno a 1900.

Esta dificultad cronológica ha llevado a establecer una datación definitiva, comúnmente aceptada, que sería 1896, fecha que se tomará como referencia²³.

En cuanto a si se trata de la primera película de ficción de la historia, hemos de tener en cuenta, nuevamente, dos premisas:

- “Ficción” haría referencia a todas las obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que traten de sucesos y personajes imaginarios²⁴.
- “Filme de ficción” sería una película con argumento, representada por autores frente a la cámara; es decir, un filme que pone en escena una historia que

²² GUY BLACHÉ, A., *ob. cit.*, p. 27.

²³ Para ampliar la información, véase: LUCAS RAMÓN, I. de, *La pionera oculta. Alice Guy en el origen del cine*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011, pp. 355-368; MCMAHAN, A., *ob. cit.*, pp. 70-73.

²⁴ SOPENA, R., *ob. cit.*, p. 504.

requiere de personas que interpretan personajes frente al objetivo, creando una historia en lugar de plasmar la realidad como se hacía anteriormente.

Si seguimos la primera premisa, podríamos considerar que fue Guy quien creó la película pionera en el género de ficción al rodar *La Fée aux Choux*, ya que utiliza un argumento original y crea un filme con pre-producción²⁵; es decir, utiliza atrezzo, ambientación, vestuario.

Si aceptamos la segunda premisa, la primera película de ficción (y cómica) sería *L'arroseur arrosé*, grabada por Louis Lumière en 1895. Se trata de un filme de 45 segundos en el que vemos una escena cotidiana de un jardinero regando las plantas y un bromista que le pisa la manguera para que deje de salir agua, y poder soltarla poco después mojando al jardinero²⁶.

Por todo esto, se debe considerar a los Lumière como los creadores del género de ficción, mientras Alice Guy introduciría novedades en este campo, como el uso de atrezzo, decorado, ambientación y vestuario. Además, según Irene de Lucas Ramón, *La Fée aux Choux* debe ser considerado el primer filme de argumento original de ficción de la historia del cine²⁷, con lo que nos deja entrever que, aunque sí considera que es el primero con argumento propio, eso no quiere decir que no pueda haber otro anterior basado en una historia existente, una leyenda o una novela. Por consiguiente, debemos hacer referencia a Guy como introductora de la narrativa y la ficción, siendo una visionaria que descubrió las posibilidades y el potencial del cinematógrafo antes que otros muchos directores²⁸.

Antes de concluir este punto, debemos hablar de la película en sí. Su realización estuvo condicionada por el vestuario y atrezzo que Alice pudo conseguir. La falta de apoyo por parte de Gaumont supuso que tuviera que utilizar sus ingresos e imaginación para crear, en base a todo aquello de lo que disponía y podía permitirse comprar, un argumento atractivo para el público. Aparecen bebés, muñecos de madera y coles de cartón. La actriz lleva un vestido blanco y un tocado del mismo color, haciendo que su caracterización nos haga pensar en un hada. Según la propia Alice:

“[...] I was given an unused terrace with an asphalt floor (which made it impossible to set up a real scene) and shaky glass ceiling [...]. A backdrop painted by a fan-painter (and fantasist) from the neighborhood made a vague decor, with rows of wooden cabbages cut out by a carpenter, costumes rented here and there around the Porte Saint-Martin. As actors: my

²⁵ LUCAS RAMÓN, I. de, *ob. cit.*, p. 372.

²⁶ Tanto *La Fée aux Choux* como *L'arroseur arrosé* son dos cortometrajes considerados adaptaciones de una tira cómica muy popular en las sesiones de linterna mágica realizadas por Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898), químico y fotógrafo alemán que descubrió cómo hacer fotografías a color e hizo varias sesiones de muestra de la linterna mágica.

²⁷ LUCAS RAMÓN, I. de, *ob. cit.*, p. 372.

²⁸ *Ibidem*, p. 373.

friends, a screaming baby, an anxious mother leaping to and fro into the camera focus, and my first film *La Fée aux Choux* was born”²⁹.

“*La Fée aux Choux*” (El hada de las coles) se encarga de traer recién nacidos al mundo a partir de las coles. Los niños “maduros”, es decir, listos para nacer, serán bebés, mientras que, aquellos que todavía no han “madurado”, serán muñecos de madera y deberán quedarse en la col hasta su nacimiento. Esta idea se dice que podría haber sido sacada de una leyenda folk en la que se hace referencia a repollos, de los que nacerían los hombres, y rosas, de las que brotarían las mujeres. Podría ser, por tanto, el primer guion cinematográfico que se basa en un argumento de ficción.

Está grabada en 60 mm, aunque se hizo un remake posterior en 35 mm, con una mayor duración y un argumento que tiene algunos cambios respecto al original: aparece un hombre y su mujer yendo a buscar un bebé al huerto de coles. A veces, los problemas de datación de *La Fée aux Choux* se han relacionado con este remake, ya que ambas películas aparecen indistintamente como *La naissance des enfants* en muchos catálogos³⁰. La película llegó a tener tal importancia que consiguió vender 80 copias.

En conclusión, debemos considerar *La Fée aux Choux* como una película de gran relevancia, pues supuso un gran avance respecto al cine anterior al incluir elementos novedosos, tanto en la forma de grabación, como de argumentación.

c) La carrera cinematográfica de Alice Guy hasta 1905.

Tras grabar *La Fée aux Choux*, el interés por el mundo cinematográfico que tenía Alice Guy aumentará. Esto la va a llevar a un proceso de autoformación dentro del cine que poco a poco la irá convirtiendo en una gran directora de la época.

Su aprendizaje estuvo centrado en la realización de *remakes*³¹ o copias de las películas de los Lumière, utilizando, en muchas ocasiones, los mismos decorados que ellos habrían creado. Dentro de las películas que va a rehacer, encontramos algunas como:

- *L'Arroseur arrosé* (1898) (Fig. 5): es una película que copia el filme de 1895 de los Lumière, utilizando el mismo título. La original dura 45 segundos. (Su argumento ya se ha mencionado en el anterior punto). El *remake* de Guy cuenta con el

²⁹ “[...] Me dieron una terraza vacía con suelo de asfalto (lo que hacía imposible preparar una escena realista) y techo de cristal que vibraba [...]. Un fondo pintado por un pintor de abanicos (fantasioso) del barrio hizo un decorado vago, con filas de coles de madera cortadas por un carpintero, disfraces alquilados aquí y allá en el Puerto San Martín. Como actores: mis amigos, un bebé gritón, una madre ansiosa saltando en el foco de la cámara, y mi primera película, *La Fée aux Choux* había nacido” (traducción propia). GUY BLACHÉ, A., *ob. cit.*, p. 28.

³⁰ LUCAS RAMÓN, I. de, *ob. cit.*, p. 370.

³¹ Un *remake* es una nueva versión o adaptación hecha a partir de una película, canción, obra de teatro u obra literaria que ya existía con anterioridad.

mismo argumento, pero su duración es mayor: 1 minuto. Otra diferencia es que, mientras que en el filme de los Lumière, al final el jardinero acaba mojando al bromista con la manguera, en el de Guy, este sale corriendo y no lo moja.

- *Chapellerie et Charcuterie mécaniques* (1900) (Fig. 6): este filme estaría inspirado en la película *Charcuterie mecanique* (1895). Guy utiliza un argumento de 1 minuto basado en dos hombres que aparecen metiendo cosas, entre ellas gatos, en una máquina que escupe salchichas por un lado y sombreros de hombre por otro. El filme de los Lumière consiste en varios hombres que aparecen cogiendo un cerdo para meterlo dentro de una máquina de la que empiezan a salir objetos. Vemos cómo, en este caso, no sería una copia literal, pero sí una película muy similar.

La formación de Alice Guy estará, por tanto, basada en las películas que habían sido anteriormente realizadas por los hermanos Lumière. Utilizará, sobre todo, los filmes de ficción, cómicos y las *Vues historiques* (vistas históricas)³². En algunas ocasiones estas películas van a mantener los títulos originales, ya que se tratará de una obra prácticamente igual a la que habría sido anteriormente grabada por los Lumière, mientras que en otras ocasiones el *remake* va a tener un título distinto al original, pudiendo ser la película prácticamente igual o distinta, en la que se aprecie la influencia, pero sin llegar a ser una copia.

Poco a poco Alice Guy va a aprender a hacer cine, lo que supondrá que empiece a cambiar el modo en el que realiza las películas, así como su importancia dentro de la empresa. Gaumont la nombra directora de producción cinematográfica en 1897, cuando apenas tiene 24 años. Esto supondrá que Guy se encargue de tomar decisiones sobre la política productiva de la empresa, así como también de elegir a los artistas que van a participar en las películas.

Con el tiempo empieza a hacer sus propios guiones, totalmente originales, y, más adelante, utilizará los escritos por Louis Feuillade; no obstante, sigue manteniendo la inspiración en películas grabadas por los Lumière, como por ejemplo una serie realizada por ellos que versaba sobre soldados que intentaban cortejar a niñeras. Alice Guy toma esto como ejemplo para hacer también un grupo de películas con la misma temática:

- *Militaire et Nourrice* (1904): en ella aparecen tres soldados que compiten por el amor de una niñera.
- *La hiérarchie dans l'amour* (1906): en esta película aparecen cuatro soldados que se van turnando para intentar cortejar a una joven.

³² Las *Vues historiques* o Vistas históricas eran un modelo de película utilizado por los hermanos Lumière en las que narraban acontecimientos históricos que habían sucedido en épocas anteriores.

Junto a estos avances de Alice Guy habría que citar los que estaba haciendo Gaumont dentro del mundo tecnológico, pues tuvieron una fuerte repercusión en la producción de aquella. Entre 1902-1905, Guy filmará más de 100 de las 150 *Phonoscènes Gaumont* que se graban en esos años. Se realizarán gracias al *chronophone* diseñado por León Gaumont, que permitía unir el sonido y las imágenes a partir de la combinación del cinematógrafo y el fonógrafo con un cilindro fonográfico de cera donde se grababa el sonido y unos discos de piedra que facilitaban su sonorización³³. El cronófono se presenta ante la *Société Française de Photographie*³⁴ el 7 de noviembre de 1902 y se exhibe por primera vez en Londres el 21 de noviembre de 1904.

En 1906 el sistema de grabación va a cambiar. Gaumont va a diseñar el *elgéphone*³⁵, que le va a permitir amplificar el sonido del gramófono. Esto supondrá que se incremente la producción de *Phonoscènes*, ya que contará con un sistema mucho más avanzado de reproducción del sonido y un nuevo estudio de mayor tamaño; por tanto, la calidad de los filmes se verá aumentada en relación a la imagen y al sonido.

La temática de estos filmes era muy variada, pudiendo encontrarse duetos y solos de óperas, himnos patrióticos, danzas musicalizadas, artistas de *music hall* o canciones populares. Su presentación y exhibición era, por lo general, realizada en teatros de París, entre los que destacan el Antoine o el Olympia. A esto habría que sumar las labores de la propia casa Gaumont, que mostraba con periodicidad las películas en el *Moulin Rouge* o el *London Hippodrome*, más tarde conocido como *Gaumont Palace*, que se ha considerado la sala de cine más grande del mundo.

Este sistema de grabación va a ser utilizado por la empresa de Gaumont hasta 1910, cuando se mejora el aparato. En este momento se habla de la existencia de unos 700 filmes, a pesar de que el catálogo publicado por la empresa sólo incluía 460³⁶. En las películas que se filmaban usando este aparato, como las *Phonoscènes* grabadas por Alice

³³ ITUARTE, L. y LETAMENDI, J., *ob. cit.*, p. 80.

³⁴ Asociación fundada en 1854 por un grupo de aficionados, científicos y artistas, reconocida como una organización de caridad en 1892. Se encarga de custodiar las mayores colecciones privadas de fotografía. Véase la página de la *Société française de photographie*: <https://www.sfp.asso.fr/fr/> (consultada el 14/04/2019).

³⁵ Sistema de amplificación del sonido basado en el flujo de aire comprimido. El nombre se forma con las siglas "el-ge", que corresponden a las iniciales de León Gaumont (L.G). Para más información véase LEAL, J. F. y BARRAZA, E., "1898: Primera parte. La competencia en los inicios del cine", en *La competencia en los inicios del cine. Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 4: 1898: Primera parte*, Madrid, Juan Pablos Editor, 2016, pp. 49.

³⁶ LEAL, J. F. y BARRAZA, E., "1898: Primera parte. La competencia en los inicios del cine", en *La competencia en los inicios del cine. Anales del cine en México, 1895-1911. Vol 4: 1898: Primera parte*, Madrid, Juan Pablos Editor, 2016, pp. 49-50.

Guy, participaron algunas figuras importantes, como podrían ser Félix Mayol³⁷ o Dranem (Armand Ménard)³⁸, entre otros.

³⁷ Félix Mayol (1872-1941): artista francés que debutó en el teatro desde muy joven gracias a sus padres, aficionados al teatro y la música. A principios del siglo XX formará parte de algunas *Phonoscènes* de Alice Guy. Destaca *La dame chez Maxim's*.

³⁸ Dranem (1869-1935): actor de teatro y cine, cantante y cómico francés que participó en un gran número de *Phonoscènes* filmadas por Alice Guy.

3.- Alice Guy en España

a) El cine en España durante los primeros años del siglo XX.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, España había estado sumida en una profunda crisis debido a las guerras carlistas, lo que se traducía en un atraso industrial para el país, donde la urbanización y los avances tecnológicos no habían llegado, a diferencia de países cercanos, como Francia o Inglaterra, en los que industrias como la del cine tenían cada vez mayor importancia. A esto habría que sumar el malestar y el hambre de la población, que sobrevivía como podía a una situación tan precaria y complicada.

La llegada del cine a España se produciría, por tanto, en época avanzada. La crisis social, política y económica, suponía que el país dependiera, en gran medida, de las ayudas externas, lo que dificultaba el desarrollo de cualquier tipo de industria.

Boulade, hombre de confianza de los Lumière³⁹, llega a España el 14 de mayo de 1896 para presentar el cinematógrafo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que:

“[El] nacimiento del espectáculo de imágenes (analógicas) animadas registradas sobre un soporte de celuloide y consumidas colectivamente mediante entrada de pago [...] tuvo lugar varios días antes, con otro sistema y en un marco bien distinto: 11 de mayo, de la mano de [...] Erwin Rousby mediante un aparato denominado animatógrafo [...] en un circo [...]”⁴⁰.

Una vez presentado el prototipo, empezará a usarse para rodar películas un mes más tarde, momento en que llega al país Alexandre Promio⁴¹, quien graba las primeras “escenas españolas”. En ellas aparecerán puertos de Barcelona, ejercicios militares, ritos taurinos; en definitiva, lo más conocido fuera de España y también lo que más llamaba la atención en el momento al público.

Se consideraba que el territorio español era un “mercado secundario”, es decir, más barato. Es por ello que muchos investigadores se trasladan dentro de sus fronteras para poder hacer estudios acerca de los distintos métodos de reproducción de imágenes que podían utilizarse.

Poco a poco, el cinematógrafo se extiende por toda la península, a la vez que van apareciendo otros sistemas para mostrar imágenes. El número de producciones va

³⁹ Boulade se encargaba de enseñar el cinematógrafo en distintos países para darlo a conocer y venderlo en espacios nuevos.

⁴⁰ GUBERN, R., *et alii.*, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, p. 24. El animatógrafo era un aparato tomavistas desarrollado por Robert W. Paul (1869-1943) en 1895, mucho más ligero que la patente de Edison.

⁴¹ Alexandre Jean Louis Promio (1868-1927) fue operador de cámara de los hermanos Lumière. Es considerado creador del primer *travelling*, para lo que habría colocado la cámara en una góndola en movimiento.

umentando lentamente. Podemos mencionar algunos ejemplos, como: *Vistas españolas* de Promio o *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, presentada el 23 de octubre de 1896 por Charles Kall. Los temas versarán, generalmente, sobre economía, sociedad, vistas y temas típicos españoles, como la danza o los toros.

Los primeros años de desarrollo del cine en España van a estar marcados por la lentitud, e incluso la parálisis, en muchos de los casos, lo que hace que su evolución esté separada del cine occidental, que esté más atrasada. La primera zona donde se produce un avance notable es Cataluña, pues su burguesía tenía un nivel económico superior, lo que facilitaba las inversiones de capital en el nuevo entretenimiento de la población.

Es sobre todo a partir de 1905 cuando se va a producir el máximo desarrollo del cine en España, surgiendo ya las primeras y rudimentarias empresas cinematográficas. Estos inicios serán fruto de la convergencia comercial de operadores, exhibidores, importadores, etc., lo que supone que sean empresas débiles al principio. El capital proviene, generalmente, de la distribución y exhibición de filmes extranjeros y de la producción de actualidades y documentales del país, pues no existía apenas apoyo financiero o industrial.

Poco tiempo después, en España (especialmente en Cataluña) se van a configurar los primeros mercados de consumidores de la producción europea. Su importancia era tal que en 1906 Pathé abrió su primera sucursal en Barcelona. Esto también va a influir en la temática: poco a poco irán apareciendo temas novedosos, como el melodrama folclórico o populista, la zarzuela, el film histórico, el drama rural contemporáneo, o el drama romántico. Se empieza a contratar a las primeras grandes figuras del teatro y se pasa a utilizar decorados corpóreos⁴². Será también ahora cuando emigren los primeros grandes autores, como Chomón, a otros países de Europa⁴³ y cuando aparezca la primera prensa cinematográfica especializada, con revistas como *Arte y Cinematografía* (1910).

A partir de este momento se empieza a hacer cine documental y de actualidad, pues no requiere apenas inversión o infraestructuras. Además, servía tanto para ser exhibido en varias ocasiones, como para exportarlo a América y Europa, en caso de que existiera interés internacional acerca del tema que se trataba en el filme. Gracias a esta exportación surgirán las primeras casas productoras y operadores de cine, que se centran en la producción de escenas locales pintorescas y panoramas turísticos. Se empiezan a filmar ya las películas “de asunto”, que les permiten crecer poco a poco. Los géneros van a estar bien definidos, siendo los más utilizados:

⁴² Los decorados corpóreos van a suponer la desaparición, en muchos casos, de los telones, pues permitían dar un mayor realismo a las películas.

⁴³ GUBERN, R., *ob. cit.*, p. 28.

- Film cómico: es barato, se puede improvisar y el público lo acepta por estar acostumbrado al chiste escénico de los espectáculos de variedades y los sainetes.
- Film dramático: se utiliza a partir de 1906. Está inspirado en los dramas escénicos, que solían tener gran éxito

Dentro del panorama español de la época hemos de distinguir varios operadores de importancia:

- **Ricardo de Baños (1882-1939)**

Recibe su formación en España y consolida los conocimientos adquiridos en París junto a Gaumont. Tras su estancia en Francia, regresa a su país natal en 1905 junto a una joven directora de cine, que no es otra que Alice Guy. Ambos ruedan varias zarzuelas durante este tiempo⁴⁴. Baños se dedica a la producción y la dirección, y trabaja como operador. Rueda también varias vistas naturales, reportajes sobre la Guerra de África, etc. Fundará una productora bajo el nombre de Hispano Films en 1907 junto a su hermano y Albert Marro, del que hablaremos posteriormente.

- **Ángel García Cardona (1856-1923)**

Trabaja como operador y exhibidor. Abre un salón de proyecciones en 1899 que cierra poco tiempo después, en 1901. Rueda reportajes principalmente. Con el tiempo se va a unir a Antonio Cuesta Gómez, surgiendo la productora Cuesta y García Cardona. Se dedicará sobre todo a filmar corridas de toros, creando el primer gran catálogo al respecto.

- **Fructuoso Gelabert (1874-1955)**

Su primer filme (argumental) data de 1897: *Riña en un café*. Es considerado uno de los pioneros dentro del cine español, dedicado a fabricar tomavistas (cámara fotográfica portátil). Se dedicó tanto a la producción como a la dirección y fue operador durante un tiempo. En 1899 se ocupaba de la reparación de aparatos cinematográficos. Sus documentales muestran panoramas turísticos y paisajes folclóricos, sobre todo. En 1902 crea la Sala Diorama destinada a proyectar películas. Con el tiempo pasará a ser la empresa Diorama, que acabará dando lugar a Films Barcelona entre 1906-1913.

⁴⁴ Grabarán varias zarzuelas con el *chronophone* para llenar el catálogo de procedimientos sonoros; no obstante, pronto este sistema cae en desuso porque la duración de los discos *chronophone* afectaba a las películas, que solían tener problemas de metraje.

- **Albert Marro (1876-1956)**

Pertenece a una familia acomodada, pues su padre era militar. Acabados sus estudios de secundaria, decide dedicarse a la venta ambulante de variedades y cine, gracias a la ayuda económica prestada por su madre.

Recibe la visita de Segundo de Chomón en 1901, quien le propone crear una productora utilizando los conocimientos fílmicos que había adquirido en el taller de Pathé. Durante todo este año se dedican a grabar “vistas panorámicas” gracias al tomavistas que había comprado Chomón en París. La gran aceptación que tenían supone que un año más tarde (1902) Marro consiga otro socio, Luis Macaya, quien aportará el suficiente capital como para crear la considerada primera productora española, Macaya y Marro, con Chomón como director de fotografía y trucaje⁴⁵. Poco a poco su empresa empieza a tener gran prestigio, lo que supondrá los primeros viajes y contactos.

Marro viajará a Francia en varias ocasiones, llegando a conocer a Pathé, quien acabará nombrando a su productora la representante oficial de sus filmes en la Península. Se conservan pocas películas de este período, entre las que podemos encontrar: *Los guapos del parque* (1904), *Pulgarcito* (1904) o *Gulliver en el país de los gigantes y Juanito el forzado* (1907). A partir de este momento se dedicarán a hacer filmes de trucos, cómicos, reportajes y vistas, teniendo cada vez más prestigio y aceptación.

- **Segundo de Chomón (1871-1929)**

Nace en Barcelona. Se traslada a París, donde aprende fotografía al entrar en el taller de coloreado de películas de Méliès, donde entra a trabajar gracias a la ayuda de su mujer. Allí conoce las técnicas de coloreado, además de los procesos fílmicos y de iluminación. Tras su estancia en Francia vuelve a Barcelona en 1902 y funda un taller de coloreado a mano junto a su mujer.

Poco a poco su taller empieza a ser conocido, llegando a recibir encargos del propio Pathé, quien enviaría algunas de sus películas para que fueran coloreadas; no obstante, pronto deja de hacerlo, pues no le salía rentable.

En enero de 1903 su trabajo ya es reconocido por su gran calidad y las características especiales de su forma de colorear, pues no seguía las normas, sino que utilizaba su propio criterio, saltándose todas las indicaciones cromáticas. Esta será una de las razones del aumento de la remuneración que recibía por los encargos.

Se unirá a Marro y Macaya poco tiempo después, con quienes funda una industria cinematográfica. Grabarán diversos filmes basados en asuntos cómicos, reportajes, films de trucos y asuntos cómicos.

⁴⁵ GUBERN, R., *ob. cit.*, p. 38

b) La visión de España en el extranjero.

Para hacernos una idea de cuál podría ser la imagen que existía de España en el exterior durante los siglos XIX y XX, vamos a partir de la idea de Lucena Giraldo, según la cual:

“La imagen nacional es, al igual que la propia nación, una construcción cultural, que nace de la lectura de una serie de signos dentro de contextos provistos por las narrativas que conforman una identidad colectiva. [...] su producción tiene lugar en la encrucijada de dos procesos, uno interno y otro externo. En el primer caso, la imagen nacional se fija sobre unos cánones reconocibles por una comunidad como tales y da lugar a una autoimagen. En segundo lugar, tiene que enfrentarse a las imágenes que han creado de ella otras naciones, dando lugar a una heteroimagen”⁴⁶.

Basándonos en la idea de Giraldo, se debe considerar la imagen nacional como algo de suma importancia, pues condiciona las posibilidades de un país. Es por ello que se habla de la necesidad de tener imagen, siendo peor no tenerla que tener una mala. Esta, por lo general, va a surgir de distintos estereotipos, que son: “Imágenes globales, no fundamentadas científicamente, más pasionales que racionales, con que se pretende definir, tipificar y caracterizar a la generalidad de los individuos de una raza, un pueblo, un grupo social, una corporación profesional”⁴⁷.

En muchas ocasiones, las razones del surgimiento de estos estereotipos están directamente relacionadas con la falta de criterio, de sofisticación mental, pues al no pensar, se crean prejuicios, apareciendo la desconfianza o la falta de respeto tanto del exterior como del propio país hacia sí mismo.

Por ello, hay muchas ocasiones en las que es el mismo país el que se autodefine. Generalmente tiende a basarse en su historia, la propaganda política o las costumbres, dando lugar a la creación de las naciones-estado. Esto hace que debamos considerar la imagen actual como el resultado del sedimento anterior dejado por imágenes del pasado y cuyo estudio ha de hacerse con técnicas historiográficas. En el caso de España, la larga historia que la precede hace que su imagen de nación sea muy fuerte.

Los estereotipos que crean esta imagen se basan en la Leyenda Negra⁴⁸, el romanticismo y la normalización de la transición. Así habrá cuatro imágenes distintas sobre España:

- España enemiga: es una España temida. Predomina durante la Edad Media.
- España decadente: perdura desde finales del siglo XVII y hasta el siglo XVIII.

⁴⁶ LUCENA GIRALDO, M., “Los estereotipos sobre la imagen de España”, *Norba Revista de Historia*, 19 (2006), pp. 219-229.

⁴⁷ PÉREZ, A. (coord.), *La Enciclopedia*, Madrid, Ediciones Salvat, 2003, vol. 8., p. 5650.

⁴⁸ Nombre dado por Julián Juderías (1877-1918) en 1914 para referirse a las críticas recibidas por España desde la Edad Moderna hasta principios del siglo XX.

- España romántica: una imagen orientalizada. Desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX.
- España beligerante: la de la Guerra Civil.

No obstante, por lo general se aceptan dos ideas principales: por un lado, la Leyenda Negra, basada en una imagen decadente y temida; por otro, la Leyenda Amarilla, centrada en el romanticismo.

- **La Leyenda Negra**

La imagen de España basada en la Leyenda Negra se remonta a la época medieval, momento en que ya existía un cierto desprecio por el país, debido a la incultura extendida entre distintas clases sociales, así como por el exotismo, inexistente en el resto de Europa. Por lo general, la población era vista como bárbaros, seres crueles y desgraciados, marcados por la pobreza y la desesperación.

Todo ello se acentúa durante la Edad Moderna, sobre todo en el siglo XVI, con el reinado de la monarquía de los Habsburgo, cuyo interés por la supremacía peninsular provocó la aparición de las primeras críticas o estereotipos sobre España, que se convirtió entonces en la representante de lo católico⁴⁹.

Según Julián Juderías, uno de los máximos expertos en este tema, entendemos por Leyenda Negra:

“[...] el ambiente creado por los fantásticos relatos que acerca de nuestra Patria han visto la luz pública en casi todos los países; las descripciones grotescas que se han hecho siempre del carácter de los españoles [...]; la negación, o, por lo menos, la ignorancia sistemática de cuanto nos es favorable y honroso en las diversas manifestaciones de la cultura y del arte; las acusaciones que en todo tiempo se han lanzado contra España, fundándose para ello en hechos exagerados, mal interpretados o falsos en su totalidad, y, finalmente, la afirmación contenida en libros al parecer respetables [...], de que nuestra Patria constituye, [...] una excepción lamentable dentro del grupo de las naciones europeas. En una palabra, entendemos por leyenda negra, la leyenda de la España inquisitorial, ignorante, fanática [...] enemiga del progreso y de las innovaciones”⁵⁰.

Esta imagen se mantendrá en algunas zonas durante mucho tiempo, como sería el caso de América, donde España fue considerada como algo negativo hasta no hace demasiado tiempo. El proceso de conquista llevado a cabo en el territorio había estado basado en la crueldad, la codicia y la arrogancia, y llevado a cabo por seres viles, poco trabajadores y codiciosos, cuyo único interés era conseguir el máximo beneficio de un territorio, a su parecer, atrasado respecto a Europa.

⁴⁹ UGARTE FERNÁNDEZ, I., *La «Leyenda Negra»: origen e internacionalización en el S. XVI*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2015, pp. 3-5.

⁵⁰ JUDERÍAS, J., *La Leyenda Negra*. Barcelona, Editorial Araluce, 1914, p. 24.

Dentro de esta Leyenda, debemos tener en cuenta una doble vertiente de estudio. Por un lado, estaría el aspecto social, es decir, las costumbres y carácter de los españoles, que muchas veces se concebían como personas atrasadas, con poca cultura, que basaban su vida en el flamenco y los toros, haciendo referencia también a la figura de los gitanos como una de las más reconocidas internacionalmente. Por otro lado, tenemos el aspecto político. Desde mediados del siglo XVII, la monarquía de los Austrias se centró en la recuperación de los territorios perdidos y las batallas con las Provincias Unidas y otros territorios, dejando de lado la crisis interna que estaba azotando el país. Este problema se incrementa a principios del siglo XVIII, momento en que se produce la guerra de sucesión (1701-1713), que deja al país sumido en la pobreza y la crisis, tanto social como política.

A partir del siglo XVIII vamos a asistir a un proceso de cambio de mentalidad e imagen respecto al territorio español. Poco a poco los ideales de la Leyenda Negra se irán abandonando, dejando paso a la imagen romántica y orientalizante que dará lugar, con el tiempo, a la conocida como “Leyenda Amarilla”.

- **La Leyenda Amarilla**

El cambio de mentalidad del siglo XVIII supondrá una mejora en la imagen de nación que tenía España respecto a momentos anteriores. Aparece ahora una visión centrada en el romanticismo, mediante la que España se percibe como un espacio atrasado, estancado en el tiempo y, por ello, atractivo. No estaba influenciado por los procesos de urbanización e industrialización que sí habían dejado huella en el resto de países europeos. Además, la Guerra de la Independencia se verá como un punto de partida en este cambio, ya que se concibe como la lucha por la libertad⁵¹.

Uno de los espacios donde más va a predominar esta imagen será Andalucía, ya que se concibe como un espacio fértil, luminoso, oriental y sensual, identificado con los toros, la pandereta y la mantilla. Este estereotipo pronto es aceptado por los propios españoles, surgiendo el “auto-exotismo”⁵² o “exotismo interiorizado”, que se centra en el torero, el bandolero y la figura de Carmen⁵³, una mujer venerada por su misterio y su sensualidad. Ahora España es considerada un pueblo sencillo y pobre. Vemos cómo algunas de las premisas de la Leyenda Negra, antes consideradas negativas, ahora se toman como algo positivo. Es una visión de lo espontáneo, lo individual, personas regidas por la conciencia y las lealtades, una imagen aumentada por la mezcla cultural

⁵¹ VAL CUBERO, A., *ob. cit.*, p. 54.

⁵² LUCENA GIRALDO, M., *ob. cit.*, p. 7.

⁵³ Personaje femenino convertido en mito que aparece en la novela *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée (1803-1870) y que será utilizado por Georges Bizet (1838-1875) como fuente para su ópera *Carmen* (1875).

que había existido en el país (hebreos, judíos, fenicios, árabes), que suponía la existencia de una gran variedad cultural, con preferencia por lo musulmán⁵⁴.

Las clases populares de España son alabadas por los europeos, ya que consideran que desprecian el dinero. Mientras, el resto de Europa buscaba la industrialización, de modo que toda la población pudiera, supuestamente, llegar a formar parte de la nueva burguesía adinerada. Por tanto, España sería vista como una vía de escape, un espacio “congelado en el tiempo”⁵⁵. Todo esto se desarrolla, especialmente, a partir de la pérdida de las últimas colonias en 1898.

Las ideas existentes sobre el territorio español se van a dar a conocer al exterior a partir de distintas vías. La llegada de turistas a España a lo largo de todo el siglo XIX supone la aparición de distintas tendencias. Por un lado, veremos artistas (fotógrafos, pintores, escritores) que acuden al territorio español para poder retratar sus gentes y sus tierras; por otro lado, tenemos viajeros espontáneos que acuden a conocer el territorio por puro interés, bien para abstraerse de la situación de sus países, bien por la idea romántica que se les había transmitido. En muchas ocasiones, se utilizarán las fotografías de artistas, tanto españoles como extranjeros, para hacer *souvenirs*. Destacarán las que reflejan el territorio andaluz, pues era la zona más marcada por el orientalismo que buscaban los extranjeros.

La mayor afluencia de viajeros se dará a partir de 1819 con la apertura del Museo del Prado, que atrae a una gran cantidad de personas que querían ver el arte escondido entre sus paredes. Llegarán grandes pintores como Édouard Manet en 1865 y escritores como Alejandro Dumas en 1846, ansiosos por representar en sus obras el costumbrismo español.

Será en este ambiente tan marcado por el arte y el orientalismo, gestado a lo largo de todo el siglo XIX, en el que aparezca la figura de Alice Guy en España como directora de cine.

c) Los filmes realizados en España.

Alice Guy viajará a España en el último trimestre de 1905 junto a su cámara Anatole Thiberville. Este viaje fue directamente ordenado por Gaumont, quien pide a la joven cineasta que se traslade al territorio español para poder así grabar varias películas sonoras en castellano. A esto habría que unir el uso del *chronophone*, que contribuyó a la participación de Alice en el proyecto, pues era la única que conocía el método de trabajo que debía seguirse con este aparato.

El viaje a España va a estar marcado por la búsqueda de la representación de la vida en el país a principios del siglo XX: una España empobrecida, con alto nivel de

⁵⁴ LUCENA GIRALDO, M., *ob. cit.*, p. 7.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 8.

analfabetismo y desnutrición, y de carácter rural. Alice Guy quería enseñar al mundo la visión que tenía sobre este espacio, marcada por la búsqueda del folclore y los toros, a través de su objetivo, idea que fascinaba al público europeo. Acabará haciendo 8 grabaciones que aparecen nombrados en el Catálogo de Novedades Gaumont de 1906 y en el Catálogo General de 1907 bajo el epígrafe *Voyage en Espagne*, y varios filmes aparte (como *Marengaro*). Todos ellos serán mostrados en el *Hippodome* de París, cuando se convierte en el *Gaumont Palace* en 1911⁵⁶.

Toda la producción realizada en España tiene gran importancia, pues prioriza la caracterización de un país extranjero, mostrando las danzas, costumbres, ropas, tradiciones, paisajes y edificios típicos, en contraposición a los del país de origen de la cineasta, Francia. Por tanto, se considera que tienen un gran valor documental, ya que permiten obtener mucha información acerca de la España de principios del siglo XX. El filme *Voyage en Espagne* se divide en ocho secuencias, que se irán numerando a lo largo del apartado⁵⁷.

Comenzará el viaje en Barcelona, donde será hospedada por el director general de la filial de Gaumont. Esta primera parada no atrae a Guy, pues considera que la ciudad es similar a otras que ya había visto en Francia: banal, demasiado moderna y rica. Durante esos días decide hacer, junto a Anatole, la peregrinación a Montserrat. Allí toman imágenes diversas: fotos del peregrinaje, las gentes, la Virgen y el monasterio. Le llamará mucho la atención que haya personas peregrinando de rodillas, así como la gran ornamentación de la figura de la Virgen.

Aquí graba la secuencia 7: “Alrededores de Barcelona y el Monasterio de Montserrat” (00:05:43-00:06:36) (Fig. 7): utiliza un plano general panorámico en movimiento lateral hacia la izquierda. El plano empieza en las montañas cercanas al Monasterio de Montserrat y acaba en el propio monasterio.

Después viajan a Zaragoza. Tras pasearse en varias ocasiones por la ciudad, se siente especialmente fascinada por las gentes que la habitan. Por un lado, los hombres, que visten ropajes que le recuerdan a los *cowboys*, y por otro, las mujeres, que llevaban largos vestidos brillantes. También le sorprende la gran veneración que existe por la Virgen del Pilar, pues la aman, según ella⁵⁸.

Desde aquí se trasladan a Madrid. Visitarán diversos sitios que salen en las *Vistas*: la plaza Castelar, el Ministerio de Guerra, la Cibeles o el Museo del Prado, donde Guy se

⁵⁶ Véase, a propósito de las películas que Alice Guy rueda en España, el siguiente documental: LEPAGE, M. (director). (1995). *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché (TV)*. Canadá: Coproducción Canadá - Reino Unido - Francia - Bélgica - Estados Unidos; National Film Board of Canada (NFB). Min: 00:10:45-00:11:00.

⁵⁷ El orden de citación de las secuencias no será el mismo que el de aparición en la película, pues se ha decidido ordenar el viaje cronológicamente, poniendo los lugares, y por tanto las secuencias, en función del momento en que fueron visitados.

⁵⁸ GUY, A., *ob. cit.*, p. 51.

queda asombrada por el arte de pintores como Velázquez, Rubens o Goya, cuyos estilos y formas se diferencian claramente: la elegancia frente a las formas difuminadas y lo diabólico, respectivamente.

Será recomendada al Maestro de Capilla de la Reina María Cristina de Habsburgo, el cual le hará de guía por el edificio, enseñándole algunas estancias privadas como la capilla, el oratorio o el palco. La cineasta le hablará de su trabajo y de la necesidad de encontrar bailarinas para sus películas sonoras, por lo que él se ofrece a llevarla esa misma tarde a una escuela de danza: “I had a strange feeling. The dancing master, a little Andalusian, introduced us into a hall with walls entirely covered with mirrors. The upholstered chairs were covered in red velvet. On the table decorated with a fine carpet were scattered the peelings of shrimp”⁵⁹.

A continuación, deciden quedar al día siguiente para presentarle al resto de las bailarinas. Anatole tomaría muchas imágenes de gran interés durante la muestra de baile.

En Madrid graban 4 secuencias, cuya duración total es de 00:03:39⁶⁰:

- Secuencia 1: “Puerta del Sol” (00:00:00-00:00:46) (Fig. 8).
- Secuencia 2: “El Prado y la Fuente de la Cibeles” (00:00:47-00:01:37) (Fig. 9).
- Secuencia 3: “Palacio de Oriente (Palacio Real)” (00:01:38-00:02:38) (Fig. 10).
- Secuencia 4: “Alrededores de Madrid” (00:02:39-00:03:39) (Fig.11).

Todas ellas se graban en blanco y negro y son mudas. Utiliza un plano general en movimiento panorámico. Como fondo aparecen casi siempre edificios, como el Museo del Prado, la Puerta del Sol, etc. Se ven carros de caballos y tranvías que entran y salen por los laterales de la imagen. En una secuencia muestra los alrededores de Madrid, una zona mucho más rural, con burros cargados con fardos, casas pequeñas y caminos de tierra. En la mayoría de secuencias los hombres aparecen vestidos con traje y abrigo, portando sombreros o boinas, mientras las mujeres llevan largos vestidos y, en ocasiones, tocados en la cabeza o sombreros. En la primera de las secuencias decide centrarse más en las personas que en el espacio, escogiendo una zona muy transitada, abarrotada de gente que mira a la cámara directamente y la sigue. Este método de grabación desaparece en películas posteriores⁶¹.

Al día siguiente viajarán a Córdoba, una parada no programada que apasiona a Alice, quien quería ver la ciudad debido al encanto que le habían dicho que tenía: “What

⁵⁹“Tuve un sentimiento extraño. El maestro de baile, un andaluz pequeño, nos introdujo en una sala con las paredes totalmente cubiertas de espejos. Las sillas estaban tapizadas con terciopelo rojo. En la mesa, decorada con una moqueta fina, había esparcidas cáscaras de camarón” (traducción propia). LUCAS RAMÓN, I. de, *ob. cit.*, p. 52.

⁶⁰ La duración de todas las secuencias se toma de la obra *Voyage en Espagne*, ya que todas ellas forman parte de este filme. <https://www.youtube.com/watch?v=pFOJiLzkEL4>

⁶¹ LUCAS RAMÓN, I. de, *ob. cit.*, pp. 454-458.

a pretty town with its narrow streets, its grilled windows, its patios ornamented with orange trees in flower. [...] But I did not find the least vestige of the famous leather of Cordova”⁶².

La cineasta se queda totalmente fascinada con la ciudad, al contrario que Anatole, quien estaba cansado y no podía disfrutar del viaje, sobre todo porque tenía que cargar con el material (cámaras, etc.), que además le estaba dando algunos problemas técnicos, y tenía pequeñas imperfecciones que dificultaban su uso y transporte. Apenas tomarán imágenes en esta ciudad.

Esa misma tarde se trasladan a Sevilla. Allí se van a centrar en la búsqueda de la figura de Carmen. Desde su llegada a España les había obsesionado la idea; no obstante, a pesar de haber conocido a chicas que podían asemejarse, ninguna tenía la capacidad seductora que se achacaba a la Carmen española. Visitarán diversos espacios en los que toman imágenes, como La Giralda, La Casa “de Adam”⁶³, el jardín y el baño del sultán o los Reales Alcázares.

En esta ciudad va a grabar varias Vistas y 4 “Dances Gitanes”:

- Secuencia 6: “Río Guadalquivir” (00:04:33-00:05:43)⁶⁴ (Fig. 12): utiliza un plano general en movimiento panorámico hacia la derecha, mostrando el río Guadalquivir. Vemos en un primer plano un grupo de personas que mira hacia la cámara. Aparece una mujer sujetando un niño en brazos. Los hombres visten con chaqueta y boina, mientras las mujeres llevan vestidos largos. Al fondo vemos un puente de metal detrás del que hay una fábrica. En el río, varios barcos. Una palma corta la escena momentáneamente. Al fondo empieza a verse gente paseando y más barcos. Vemos la Torre de la Catedral aparecer en escena.
- Secuencia 8: “Dances Gitanes” (00:06:36-00:00:10:02)⁶⁵ (Fig. 13): se trata de un grupo de cortometrajes sobre bailes andaluces que recuerdan a las anteriormente grabadas por los hermanos Lumière. Van a conocerse como “danzas folclóricas” (o danzas gitanas), que llegan a componer un género cinematográfico propio de la autora⁶⁶. Estas danzas se caracterizan por el uso de

⁶² “Qué ciudad más bonita, con sus calles estrechas, sus ventanas con verjas, sus ornamentados patios con naranjos en flor. [...] Pero no encontré ni rastro de la famosa piel [cordobán] de Córdoba”. GUY BLACHÉ, A., *ob. cit.*, p. 53.

⁶³ Según Griñán Doblas, la Casa de Adam podría hacer referencia a la Casa de Pilatos, siendo un error de la autora cambiar el nombre de la misma en su autobiografía. Se achaca a que podría haber olvidado el nombre original, pues escribe su autobiografía en sus últimos años de vida. Véase GRIÑÁN DOBLAS, F. J., *ob. cit.*, p. 54.

⁶⁴ GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1905). *Voyage en Espagne*. Francia: Societé en Commandité León Gaumont et Cie, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=pF0JiLzkEL4>

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Dentro de este género encontramos algunas películas como *Marengaro (La Malagueña y el Torero)*, también rodada en Sevilla. En ella mezcla los toros y la danza. Hablaremos más en profundidad del tema en el siguiente apartado.

la cámara fija y el plano general, así como por mostrar un grupo de gente haciendo música en torno a una figura central que aparece bailando. En la primera película aparece una niña en el centro con un vestido típico de Andalucía: con volantes y mucho vuelo. Lleva zapatos de baile y un sombrero cordobés sobre la cabeza. Detrás de ella vemos a un hombre tocando la guitarra. Lleva ropa típica y un sombrero. Junto a él, alrededor de la niña, un grupo de personas tocando las palmas al ritmo de la música. Las mujeres visten con trajes similares al de la niña y tocados en la cabeza. Guy decide utilizar un plano general que mantiene en la siguiente secuencia, aunque lo desvía ligeramente hacia la derecha. En ella la protagonista cambia, siendo ahora una mujer la que aparece bailando, portando unas castañuelas en las manos con las que hace música (Fig. 14).

Después viajan a Granada, cuyo nombre recuerda a Guy el de la fruta. Le parece un sitio muy curioso, con calles silenciosas durante la tarde, a la hora de la siesta, y ruidosas el resto del tiempo, pues solían estar abarrotadas de gente, bailes y burros decorados. Uno de los sitios que visita de forma más temprana es el Albaicín. Allí conoció al rey de los gitanos, un hombre guapo y fotogénico, cuya ropa pintoresca llamó la atención de la cineasta: “[...] high leggings buttoned with gold, trousers, bolero and large Mexican hat ornamented with multicolored braid and having pompoms”⁶⁷.

Tras una conversación con él, acepta llevarlos al poblado gitano, donde podrían conocer a su gente y tomar imágenes de algunos bailes, a cambio de dinero. Llegan a la Calle de Jesús, donde estaban asentados. Allí ve como las costumbres antiguas se mantienen debido a que los gitanos se casan entre ellos. Las ropas eran distintas a las de los españoles, más decoradas. La mayoría, en su opinión, tienen gran belleza y lascivia en la mirada. Harán varios bailes para la cineasta, quien toma imágenes diversas que le sirven para hacer algunas de sus películas. Hay niños que se ofrecen a hacer bailes para ella a cambio de unas monedas, cosa que rechaza por considerarla inapropiada; sin embargo, no pudo rechazar la oferta de una anciana:

“I had to accept the offer of a toothless old sorceress who insisted on predicting my good fortune, [...]. I put a piece of money in her claw, she muttered words which I did not understand, but they must have been malevolent for a setback with the discs and the motion picture camera made many of our films unusable”⁶⁸.

⁶⁷ “[...] unos leggings altos con botones dorados, unos pantalones, un bolero y un gorro mejicano grande adornado con trenzas de colores y unos pompones” (traducción propia). GUY BLACHÉ, A., *ob. cit.*, p. 54.

⁶⁸ “Tuve que aceptar la oferta de una vieja hechicera desdentada, que insistió en predecir mi buena fortuna. [...]. Puse una moneda en su garra y ella murmuró unas palabras que no entendí, pero debieron ser malévolas, ya que, un contratiempo con los discos y la cámara de imágenes en movimiento dejó inservibles muchas de nuestras películas”. GUY BLACHÉ, A., *ob. cit.* p. 55.

En Granada graba la secuencia 5: “Sierra Nevada y la Alhambra” (00:03:38-00:04:31)⁶⁹: se parte de un plano casi de conjunto, en el que aparece Guy en el mirador del Albaicín rodeada de niños que intentan llamar su atención (Fig. 15). Utiliza nuevamente un plano general panorámico con movimiento lateral hacia la derecha. Cuando se llega a ver la colina de la Sabika, en la que se encuentra la Alhambra, hace un corte, añadido en postproducción para enfocar de cerca a Guy y remarcar su aparición dentro del filme. Vuelve a verse al fondo la colina y la Alhambra (Fig. 16). La cámara sigue avanzando y vemos un grupo de casas en la ladera. Aparece, al fondo, Sierra Nevada. La película acaba con una panorámica del paisaje.

Harán una pequeña parada en Algeciras. Según Guy no fue un final agradable, pues ni el hotel ni la comida habían sido buenos. Debido a este malestar, deciden trasladarse a Gibraltar durante unas horas, despidiéndose allí del país.

A su regreso a Francia, Gaumont le pide que vaya a *Saintes Maries de la Mer*, dónde debía trabajar en un nuevo filme: *Mireille*. El cansancio de Anatole por el viaje a España supondrá que la cineasta deba acudir junto a Herbert Blaché, un joven que se estaba iniciando en el mundo del cine. A pesar de la reticencia inicial de Blaché, pronto empiezan a coger confianza, llevando a que, no mucho tiempo después, se prometan y se acaben mudando a EEUU, donde fundarán la empresa cinematográfica Solax Films. Es a partir de este momento cuando se empieza a perder, poco a poco, la pista a Alice Guy.

d) *La malagueña y el torero* de los hermanos Lumière y la versión de Alice Guy.

Antes de que Alice Guy llegara al territorio español, otros cineastas ya habían sentido interés por la zona, trasladándose años antes a filmar todo tipo de películas. Entre ellos encontramos a los famosos hermanos Lumière, quienes grabarían diversos filmes en España. Nos centraremos en sus “*Danses Espagnoles*”, concretamente en la película *La malagueña y el torero*⁷⁰, pues servirá a Guy como inspiración para su propio *remake* conocido como *Marengaro*⁷¹.

Para poder hacer referencia a ambas películas, se hará una comparación entre sus características, lo que ayudará a entender la posible influencia que tuvo el filme de los Lumière en la posterior versión realizada por Alice Guy.

⁶⁹ GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1905). *Voyage en Espagne*. Francia: Societé en Commandité León Gaumont et Cie, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=pF0JiLzkEL4>

⁷⁰ En los catálogos originales se omite el carácter “ñ”, por ello aparece en los registros como *La malaguena y el torero*. En el texto se ha decidido utilizar el nombre “malagueña” al tratarse de un texto en español.

⁷¹ Pertenece a la serie de películas conocidas como *Danses gitanes* rodadas por la cineasta en territorio español durante el último tercio de 1905.

*La malagueña y el torero*⁷² fue filmada en abril de 1898⁷³ por los hermanos Lumière en Sevilla. Se utiliza como escenario el Pabellón de Carlos V o el Cenador de la Alcoba, ambos situados dentro del conjunto de los Reales Alcázares, que aparecen en otras películas de la serie. Se trata de un filme mudo, grabado en blanco y negro, y cuya duración es de unos 53 segundos. Debido a que no se conserva el metraje completo, no se sabe cuál podría ser la extensión original; no obstante, no sería mucho mayor, pues todas las películas de la serie duraban en torno a un minuto⁷⁴. Es un filme documental, un reportaje sobre el folclore español, cuya finalidad era mostrar al resto de países las canciones y danzas autóctonas de España, por lo que se utilizaba como una especie de *souvenir*. En cuanto al nombre del filme (*La malagueña*), no está relacionado con el tipo de danza que aparece reflejado en él, pues la malagueña aparece a lo largo del siglo XX.

La película se caracteriza por el uso de la cámara estática y la visión frontal, distinto al tipo de grabación del resto de películas de la serie. La imagen se enmarca a partir de dos figuras laterales que serían los guitarristas, encargados de cerrar la escena. A parte de ellos, aparecen otros músicos y algunos acompañantes. La escena principal la ocupan dos dúos mixtos que bailan una danza conocida como bolero, un "baile teatral, de zapatilla y castañuela"⁷⁵. Se trata de una escena de cortejo: los hombres, ataviados con trajes de luces, tratan de cortejar a las mujeres, vestidas con trajes regionales, mantillas blancas y tocados en la cabeza. Para ello las invitan a un baile que culmina con la colocación del capote en el suelo, de modo que ellas puedan bailar en torno a él⁷⁶.

En este film, al igual que en otros de la serie, podemos ver algún error y momentos de espontaneidad, derivado de la grabación en una sola toma, sin hacer repeticiones para eliminar los fallos; por ejemplo, hay un momento en que la bailarina de la izquierda aparece y desaparece de manera casi constante del encuadre. A mitad de la película se paran los actores, se recolocan en el centro, y siguen bailando, lo que da gran naturalidad al filme. Este es sólo un ejemplo de los muchos que pueden verse.

En cuanto a la importancia de la película, se sabe que es a partir de este momento cuando Francia se convierte en la gran productora de filmes rodados en Andalucía.

Por su parte, *Marengaro* fue grabada entre octubre y diciembre de 1905 por Alice Guy (Fig. 17). Como escenario tomó el patio aristocrático de la Casa Pilatos (Sevilla),

⁷² GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1898). *Danses gitanes-Marengaro*. Francia: Societé en Commandité León Gaumont et Cie, <https://www.youtube.com/watch?v=v1Za2ZfaT0>

⁷³ Esta fecha es importante, pues a partir de este año se dice que se inicia el declive de los hermanos Lumière, quienes dejarán de hacer películas hacia 1900.

⁷⁴ GRIÑÁN DOBLAS, F. J., *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*, Málaga, Diputación Provincial, 2009, p. 34.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 33

⁷⁶ Este modo de bailar se mantendrá en el *remake* realizado en 1905 por Alice Guy.

debido a su ambiente goyesco. Este aparecerá en otras películas de la cineasta (*Danses gitanes*). Vemos cómo no sólo se inspira en la temática de los Lumière para su filme, sino también en la localización, pues este lugar se encuentra a escasos metros de los Reales Alcázares. La película fue grabada en blanco y negro; no obstante, ahora puede verse en color, pues fue coloreada manualmente en postproducción, probablemente para dar un mayor naturalismo, realismo y veracidad a la misma. Su duración es de 2 minutos, un minuto más larga que la original, siendo también muda. Al igual que la original, su finalidad sería mostrar la música y danzas autóctonas, es decir, se trataría de una película documental.

El plano utilizado se mantiene respecto a la película de los Lumière: un plano general fijo, sin movimiento, a excepción de pequeños reencuadres. El centro de la escena se marca a partir de la cenefa del suelo, en cuya parte central se crea una forma ortogonal que se utiliza como punto de referencia para la danza. Por ello, los bailarines tratan de mantenerse en ese espacio, a pesar de que hay momentos donde se desvían. En cuanto a la composición, nuevamente es simétrica. Aparecen dos columnas equidistantes en los laterales, entre las que aparecen dos guitarristas, aumentando la sensación de marco de la escena. Vemos una profundidad muy marcada en este caso: en un primer plano aparece una pareja bailando; en segundo plano, una pareja al centro inmóvil, junto a los que aparecen los guitarristas y las columnas, cerrando la imagen; y un tercer plano, en el que estaría el fondo, la arquitectura del patio.

Los actores aparecen vestidos a la manera típica de la época: los hombres del fondo, con traje negro y camisa blanca, mientras que el bailarín aparece con un traje de luces azul y verde y montera, usando zapatos de baile y un capote. Las mujeres, con vestido largo. La del fondo tiene una mantilla amarilla y un tocado sobre la cabeza, mientras que la bailarina aparece con una mantilla rosa, un abanico azul, un pañuelo blanco sobre la cabeza y con zapatos de baile. Esta ropa cambia tras un corte del metraje en el minuto 00:01:11. A partir de ahí, la mujer aparece sin el pañuelo sobre la cabeza, que es sustituido por un tocado, mientras el torero deja el capote al fondo, sobre una ventana. Ahora, la pareja del fondo y los bailarines aparecerán tocando las castañuelas. Esto es muy importante, ya que vemos cómo Guy, a diferencia de los Lumière, hace un "corte argumental" en la película, cambiando el vestuario y atrezzo, cosa que no aparece en la original. Además de este corte, veremos otros a lo largo de la película, que se corresponden a los puntos de unión de los fragmentos, por lo que se los llama "saltos de imagen".

El título de esta película ha dado algunos problemas. Esto se debe a que se cree que puede haber una dualidad respecto a la forma de referirse a la misma, que podría derivarse de su presentación en dos países distintos. Así, en España se conocería como *La malagueña y el torero*, mientras en Francia el filme se presentaría como *Danses gitanes-Marengaro*. El primer título tendría un carácter puramente descriptivo, pues habla de la actuación de los personajes en la película, mientras que el segundo tiene un

trasfondo mucho más complejo. *Danses gitanes* hace referencia a los filmes que haría Guy sobre danzas folclóricas⁷⁷. *Marengaro*, por su lado, es mucho más complejo de explicar. Se sabe que no es una palabra francesa, pues no aparece en el diccionario. Podría hacer referencia al sustantivo “marengo”, que tanto en español como en francés haría alusión al color gris, pero no tiene sentido. Por otro lado, en la RAE, “marengo” se refiere a los pescadores, siendo una palabra especialmente ligada a los hombres de mar de Málaga, pero, según Griñán Doblas, “el documental de Alice Guy no muestra en sus imágenes signo alguno relacionado con el mundo del mar o la pesca, la hipótesis más plausible es que la palabra *marengaro*, precedida de *Danses gitanes*, vincule los bailes del documental con su origen malagueño”⁷⁸. La teoría de Griñán Doblas sería, finalmente, que el viaje de Guy de Granada a Algeciras podría haber pasado por Málaga, donde habría conocido el significado de la palabra *marengo*⁷⁹.

Aquí se acabaría el paso de Alice Guy por España, así como la posible relación de las películas desarrolladas en este territorio con las anteriormente filmadas por la casa Lumière. Regresará a Francia, donde continúa su carrera cinematográfica (Fig. 18).

⁷⁷ Este estilo de películas llega a convertirse en un género propio de la cineasta.

⁷⁸ GRIÑÁN DOBLAS, F. J., *ob. cit.*, p. 56.

⁷⁹ Para mayor desarrollo sobre este tema, véase: *Ibidem.*, p. 56.

4.- La desaparición de Alice Guy Blaché de la escena cinematográfica

a) Estancia en Estados Unidos y últimos años.

Cuando Guy se casa, se traslada en 1907 junto a su marido, Herbert Blaché (Fig. 20), a Estados Unidos, donde comienza una nueva etapa para ella y para su carrera cinematográfica. En un principio, el viaje estaba destinado a establecer una nueva filial de Gaumont en el país, pero, con el tiempo, deciden crear su propia compañía. En 1910 surge *Solax Film Studio* en Fort Lee, Nueva Jersey (Fig. 19), de la que Alice será directora. Este período es muy importante para ella, pues no sólo tiene una producción prolífica, sino que, además, empieza a ser reconocida, según ella misma afirma: “I rarely passed a week without being interviewed. If it was imposible for me to receive the reporter he would write his article anyhow”⁸⁰.

Con anterioridad, durante el período de tiempo que Blaché se mantuvo trabajando para Gaumont en Estados Unidos, una joven cantante, Lois Weber⁸¹, grabó varias canciones en el estudio. Vio la manera de grabar de Guy y empezó a sentir interés por el cine, considerándolo un trabajo muy sencillo. Fue entonces cuando consiguió su primer puesto como directora y empezó a autoproclamarse “primera directora de cine del mundo”. La situación sobrepasa a Guy, quien no entiende cómo alguien intentaba robarle sus méritos y cómo le estaba resultando tan sencillo, en parte, gracias al apoyo de su propio marido⁸².

Cuando Herbert acaba su contrato con Gaumont, pide a Alice que le deje el puesto de director de la compañía, pues consideraba que no debía ser ella quien fuese a las reuniones de trabajo. Esto se debe a que, según él, Alice podría haber avergonzado a los hombres, que sólo querían fumar y escupir a gusto mientras hablaban de negocios; mientras que, si era él quien acudía a las reuniones, se aseguraban de no perder encargos⁸³.

Tras estos contratiempos, Guy recupera ligeramente la ilusión. Hacia 1912, William Fox⁸⁴ la invitará a ver el estreno de una de sus películas, presentándola al final al público como la autora del filme, algo que no le había pasado con anterioridad (Fig. 21).

⁸⁰ “Raramente pasaba una semana sin que fuera entrevistada. Si me era imposible recibir al reportero, este escribiría su artículo de todos modos” (traducción propia). GUY, A., *ob. cit.*, p. 71.

⁸¹ Lois Weber (1879-1939) se convertiría en la primera directora de cine de origen americano.

⁸² GUY, A., *ob. cit.*, p. 79.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ William Fox (1879-1952), cuyo nombre real era Wilhelm Fried, fue un productor, distribuidor y exhibidor de películas estadounidense.

Pero la alegría le dura solo unos pocos años. En 1914, un conocido autor de la época, M. H.⁸⁵, empezó a firmar algunos de los guiones que ella escribía, dejándola totalmente fuera de la realización. Cuando trató de recuperar la autoría de los mismos, este le dijo: “Don’t break your head over it. I’ve given them the same thing for the last ten years and they never know the difference”⁸⁶.

Poco a poco, Guy empezó a darse cuenta de que la conocida frase “América siempre te quita todo lo que te da”⁸⁷, era cierta. Su marido, escasos años después de haberse mudado junto a ella a los Estados Unidos, la acaba dejando por una joven que había conocido durante un rodaje en 1919. Ella tratará de salvar su matrimonio, pero no lo consigue, por lo que, en 1922, decide divorciarse y regresar a Francia junto a su familia. A partir de entonces, no hay noticias sobre su trabajo, siendo 1920 la fecha de su última película conocida.

Su vuelta a Francia estará centrada en la búsqueda de trabajo y de sus películas. Se establece con sus hijos junto a una prima, que les ofrece su casa, situada en Niza. Allí trata de encontrar trabajo acudiendo para ello a la filial de Gaumont en la ciudad, pero no lo consigue. En 1927 decide regresar a Estados Unidos para buscar sus filmes, viaje que fracasa, debido a que la mayoría se habían perdido o destruido. Regresa entonces a Francia y decide ir a París, pidiendo nuevamente trabajo en la empresa Gaumont; no obstante, ya no era una directora conocida, por lo que rechazan su incorporación. A ello habría que sumar la falta de apoyo por parte de sus antiguos amigos de la industria.

En 1930 Gaumont publica un catálogo de las películas de la compañía en el que decide, deliberadamente, obviar la filmografía anterior a 1907 y, con ello, el trabajo de Guy. Ella le escribe, pidiéndole que la incluya. Gaumont accederá, pero muere antes de hacerlo.

A partir de este momento, Guy decide centrarse en su familia. Las necesidades económicas de la misma harán que empiece a dedicarse a escribir cuentos infantiles y novelas para revistas feministas, siempre bajo pseudónimos masculinos como Guy Alix.

Vivirá en Georgetown con su hija entre 1947-1952, aprovechando para buscar sus películas. Será en 1948 cuando León Gaumont haga públicos los filmes franceses de Guy a través de un artículo llamado *Madame Alice Guy Blaché, la Primera Mujer Directora*, surgiendo ya el interés por su obra.

Viendo la falta de reconocimiento, así como de pruebas, sobre el trabajo que había realizado a lo largo de toda su vida, decidirá escribir sus memorias. En muchas ocasiones, alega que haber estado desde el principio rodeada de hombres había

⁸⁵ Según dice Alice Guy en su autobiografía, podría tratarse de Aaron Hoffman, pero no da un dato seguro acerca del nombre del autor. GUY, A. *ob. cit.*, p. 85.

⁸⁶ “No te rompas la cabeza. Les he dado lo mismo durante los últimos diez años y nunca han notado la diferencia” (traducción propia). GUY, A., *ob. cit.*, p. 86.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 101.

ensombrecido su carrera. A esto habría que sumar que sus inicios en el cine habían sido duros, pues su propio jefe le había dado, en su opinión, libertad para hacer películas porque no las consideraba un negocio rentable. Ella misma se había encargado de comprar materiales y buscar actores, grabando filmes que nunca llegaron a ser reconocidos como suyos, al menos, durante su vida. Por ello, se dice que sus memorias quieren recuperar su lugar como pionera y dar a conocer los avances que logró desarrollar dentro del mundo cinematográfico, que por entonces eran invisibles, y además mostrar su influencia dentro del ámbito de la producción cinematográfica.

Junto a sus memorias, concederá varias entrevistas en las que cuenta su paso por el mundo cinematográfico y gran parte de su vida, tratando así de darle sentido y valor a la misma.

Es condecorada con la Legión de Honor en 1955, lo que la hace feliz, pues empieza a notar un cierto reconocimiento. Regresará a Estados Unidos junto a su hija, donde pasa sus últimos años de vida (Fig. 22).

Morirá en Wayne, Nueva Jersey, el 24 de marzo de 1968, momento en que sus *Memoirs*⁸⁸ aún no habían salido a la luz, ya que no habían sido aceptadas por ninguna editorial.

b) Por qué desaparece Alice Guy Blaché.

Las razones de la desaparición de Guy de la historia del cine son muy diversas. Existen distintos puntos de vista al respecto, así como afirmaciones de todo tipo, desde aquellas que la culpan a ella misma por haberse dejado ensombrecer por los hombres, o por haber huido de Estados Unidos tras su divorcio dejando su carrera a un lado, hasta las que utilizan como excusa la falta de documentación concluyente sobre la autoría o las fechas de sus obras.

Uno de los motivos principales del desconocimiento de Guy como pionera del cine se debe, sobre todo, a la desaparición y destrucción de gran parte de su obra. Se sabe que una de las etapas más problemáticas fue la francesa. En este período hay un gran número de películas que actualmente no se conservan, así como otras muchas que han sido atribuidas a otros autores. Además, no hay un catálogo de la época en el que los datos incluidos sean correctos, pues muchas de las películas de Guy están mal datadas o no aparecen. A ello hay que sumar la complicación a la hora de acceder a los guiones y escritos sobre sus filmes.

Otro de los problemas está directamente relacionado con la dificultad a la hora de atribuir las películas a un solo autor, por lo que hay ocasiones en las que aparecen

⁸⁸ El nombre de las memorias originales sería *Autobiographie d'une pionniere du cinema (1873-1968)*. Al no existir una traducción al español, para el trabajo se ha utilizado la versión inglesa, *The memoirs of Alice Guy Blaché*.

dos, como podría ser *Le Matelas alcoolique* (1906), atribuida a Alice Guy y Romero Bozzetti. También se debe tener en cuenta la figura de Gaumont, quien no sentía especial interés por dar a conocer a la autora, posiblemente por la falta de documentación, testimonios y fuentes directas que confirmaran su trabajo. Además, muchas veces sólo se definían como películas de Guy las que habían sido dirigidas por ella⁸⁹. Es, por tanto, la etapa de Guy en Gaumont (1886-1902) la que mayores problemas supone, pues a partir de esa fecha hay muchos más documentos sobre los filmes y es mucho más sencillo datarlos y atribuirlos a autores concretos.

En cuanto a su etapa americana, apenas se conservan 12 cortos y un largometraje, así como algunos documentos que pueden ayudar a dar crédito a los filmes de Guy. A esto habría que sumar que, al ser mujer, su trabajo de directora era como una presencia invisible, que sólo importaba detrás de la cámara. Según ella misma afirmó a lo largo de su vida y en sus memorias, muchas veces su trabajo se veía ensombrecido por los hombres que habían estado junto a ella, primero Gaumont y luego su marido, quienes podrían haberse aprovechado de sus conocimientos y fama para darse a conocer ellos mismos. Esto ha supuesto que muchas veces se la considere una pionera de segunda, es decir, que a pesar de haber estado en el lugar y momento idóneos, no los supo aprovechar y apenas hizo aportaciones, cosa que se ha demostrado que es falsa, pues se han encontrado documentos que hablan de ella como maestra de un gran número de hombres de la compañía, a los que habría enseñado a trabajar a la manera de la empresa Gaumont, manera, además, creada por ella⁹⁰.

Por otro lado, estarían los problemas derivados del trabajo de algunos historiadores (masculinos, principalmente) y de personas (hombres) que trabajaron junto a ella. En este sentido, cabría destacar varios nombres al respecto.

Uno de los más notables es Henri Gallet. Fue ayudante de Guy en 1904, momento en que, según sus declaraciones, habría grabado *La Fée aux Choux*. Ella lo niega, alegando que Gallet nunca había dirigido una película para Gaumont⁹¹.

Otra figura que llama la atención es Henri Langlois, quien publica *El cine francés: los orígenes*, en el que, aunque sí hace referencia a las películas de Guy, nunca la menciona. Pero sí habla de su ayudante, Victorin Jasset.

Por último, destacaría Bernard Bastide, quien dice que Guy se habría atribuido películas que no eran suyas como método para llamar la atención de la prensa por el olvido y falta de reconocimiento a la que se veía sometida⁹².

⁸⁹ MCMAHAN, A., *ob. cit.*, p. 37.

⁹⁰ GLEDHILL, C. y KNIGHT, J., *Doing women's film history. Reframing Cinemas, Past and Future*, Urbana, University of Illinois, 2015, p. 100.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 162.

⁹² LUCAS RAMON, I. de, *ob. cit.*, p. 500.

Así pues, sabemos que, entre otras cosas, debido a los falsos testimonios, omisiones, falta de investigaciones rigurosas, e inexactitud e insuficiencia de información y contenidos, hay dificultades para establecer una opinión unánime respecto a las aportaciones de Alice Guy en el mundo cinematográfico, existiendo diversas versiones en función de los historiadores⁹³. A ello debemos sumar los propios fallos de la autora, especialmente en sus últimos años, cuando, en la correspondencia con León Gaumont, confunde sus películas originales con *remakes* hechos posteriormente, lo que llevaba a una datación errónea⁹⁴.

Pero, sin duda, la razón más evidente sobre los problemas de atribución y la falta de reconocimiento, se debe a su condición de mujer. Gracias a los trabajos de historiadoras e historiadores como Alison McMahan, Alejandra Val Cubero, Francis Lacassin o Víctor Bachy, y al trabajo de su propia familia (sobre todo Simone, su hija, y Roberta, su nuera), actualmente tenemos mucha más información y la figura de Alice Guy es cada vez más reconocida⁹⁵.

⁹³ *Ibidem*, p. 453.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 495.

⁹⁵ Para mayor desarrollo sobre este tema véase: *Ibidem.*, pp. 401-506.

CONCLUSIONES

En primer lugar, debemos considerar a Alice Guy mujer pionera del cine porque, como demuestra su filme *La Fée aux Choux* (1896), fue la primera en grabar una película y, por tanto, debe ser considerada la primera directora de cine de la historia. Algo que se debe tener en cuenta al hablar de su estatus de pionera, es que su trabajo se desarrolla en una época complicada, dominada por los hombres, que eran quienes se habían encargado siempre de la industria fotográfica y cinematográfica. Esto va a suponer que Guy deba luchar toda su vida para tratar de ganarse el respeto y reconocimiento como cineasta que creía merecer.

Junto a esto, cabe mencionar que muchos hombres la utilizaron para darse a conocer a sí mismos. Entre ellos encontramos algunos como su jefe, Gaumont, quien podría haberse aprovechado de su fama, pues decidió, deliberadamente, no incluirla en los catálogos de películas de los primeros años de la compañía (supuestamente, por falta de documentación concluyente sobre su trabajo), y nunca la menciona como directora. También destaca la figura de su marido, Herbert, quien podría haber aprovechado los conocimientos, así como la fama que tenía su mujer, para dar un salto dentro de la industria. Además, existen noticias de algunos directores de la época, que, en ocasiones, se atribuían películas de Guy, dejándola a ella de lado, y contribuyendo a someterla al desconocimiento y al olvido.

Desde el punto de vista de las innovaciones técnicas, también se puede considerar a Guy una pionera, pues logró avances muy importantes para el cine, a la vez que aprendía a utilizar las técnicas existentes y las mejoraba. Fue una de las primeras personas en usar el cinematógrafo de los hermanos Lumière, aprendiendo, de manera autodidacta, el funcionamiento del mismo. Posteriormente, fue la encargada de probar el *chronophone Gaumont* (1902), antes de que fuera utilizado por otros directores. Además, hizo las primeras pruebas con otro aparato diseñado por su jefe, el *elgéphone* (1906), que permitía reproducir el sonido en espacios grandes, antes de que fuera mejorado y probado por otros directores en 1910. Por ello, será la encargada de diseñar sistemas de trabajo adecuados a cada uno de los inventos, así como de transmitir, tanto el funcionamiento, como el modo de trabajar, a los demás directores de la casa Gaumont.

En segundo lugar, y en cuanto a la relación de Alice Guy con España, el viaje que realiza en 1905 supone un reconocimiento de su importancia como cineasta por parte de Gaumont, pues la envía a ella para rodar varias películas y no a otro director de la compañía. Además, este viaje es muy importante para el mundo cinematográfico, pues Guy perfecciona en él la técnica de sincronización de imágenes y sonido, que en *Voyage en Espagne* es casi perfecta, algo que ningún otro director había conseguido antes.

Asimismo, a partir de 1905 surgen en España las primeras industrias cinematográficas, lo que podría estar relacionado con el viaje de Guy, ya que ésta muestra al exterior tanto la situación del país, como sus costumbres y sus gentes. Esto pudo motivar la llegada de otros directores extranjeros, que ven España como una

oportunidad de negocio. Sería el caso de Pathé, quien abre una sucursal en Barcelona en 1906. También surgen en esta época revistas científicas y de divulgación sobre cine.

Otro aspecto que llama la atención sobre su visita a España es que la visión del país que muestra en sus películas es muy similar a la que habían mostrado con anterioridad los Lumière: una España empobrecida, atrasada técnica y socialmente, que mantenía un aire mucho más rural, alejada de la industrialización a la que habían sido sometidos otros países. Es, por tanto, un territorio que se relacionaba con la tradición y las costumbres, así como con el flamenco y los toros (especialmente la zona de Andalucía), y que mantenía el carácter “orientalizante” buscado por los viajeros y, por tanto, por los Lumière y por Guy.

En tercer lugar, se deben mencionar las razones de la desaparición de Guy. Como se ha visto a lo largo de todo el trabajo, es una persona muy importante para el desarrollo del cine; no obstante, esta visión no es compartida por todos. Alice dirige su última película conocida en 1920. Llama la atención que su retirada se produzca en una fecha temprana, pues no muere hasta 1968. Una teoría defendida por algunas historiadoras (y por ella misma)⁹⁶, que, en mi opinión es bastante acertada, es que el hecho de ser mujer condicionó su carrera, limitando, tanto su desarrollo profesional, como su reconocimiento en la historia del cine.

A esto habría que sumar el hecho de que muchas de sus películas habían sido destruidas o habían desaparecido, al igual que gran parte de los guiones que escribe. Si a ello añadimos que muchas de las que sí se conservan contaban con errores de datación o pertenecen a archivos y colecciones cuyo acceso no se permite libremente, el problema es cada vez mayor. Es por ello que Alice decide buscar sus películas y guiones, tratando de recuperar el puesto que consideraba que merecía. Al darse cuenta de que ya no existen, se decide a escribir sus memorias, en las que habla de su vida y obra. En ellas hay también algunos errores de datación y títulos, lo que ha supuesto un problema a la hora de realizar el trabajo, pues era necesario contrastar muchos datos y, en ocasiones, era imposible saber cuál era la fecha o el título correcto de algunos filmes.

Por otro lado, cabe destacar la figura de los historiadores, especialmente hombres, que la dejan de lado en muchas ocasiones. A veces, no la nombran en las obras generales sobre historia del cine; otras veces la mencionan, pero solamente como secretaria de Gaumont y posible ayudante de otros directores, menospreciándola; por último, encontramos también a quienes le atribuyen películas, pero aseguran que ni todos los logros ni todos los filmes que ella defiende haber hecho, son suyos, alegando que sólo quiere llamar la atención, como hizo el historiador Bernard Bastide.

Además, las aportaciones que hizo Guy al cine no están estudiadas en profundidad y, probablemente, muchas se desconocen. Esto supone un gran contratiempo a la hora de plantear cualquier tipo de publicación al respecto, pues es muy difícil poder hablar de la carrera de alguien de quien nadie quiere o puede dar información.

⁹⁶ Historiadoras como Alison MacMahan o Irene de Lucas Ramón defienden esto en su libro y tesis, respectivamente (véase la bibliografía).

Por último, me gustaría subrayar que, gracias a este trabajo, he podido llegar a plantearme distintas preguntas que podrían dar lugar a futuras investigaciones. La falta de información sobre la carrera de Guy hace que parezca imprescindible seguir estudiándola, así como publicando sobre ella para ofrecer más datos sobre su carrera y su aportación al cine; de hecho, esta ha sido, sin duda, una de las limitaciones más notables a la hora de realizar este trabajo. A esto se sumaría la necesidad de estudiar más profundamente su etapa estadounidense, que, por falta de espacio y de tiempo se ha reducido bastante, dando solamente unas pequeñas pinceladas para ayudar a entender sus últimos años de vida, así como sus esfuerzos por recuperar el trabajo de toda su vida y darse a conocer como cineasta de importancia. En relación con lo anterior, y como se menciona ya en el tercer apartado del trabajo, existen otras figuras femeninas dentro del mundo cinematográfico que considero tienen interés y cuya obra es bastante desconocida, como sería el caso, por ejemplo, de Mary Asquith⁹⁷, a quien valdría la pena dedicarle un estudio monográfico.

En definitiva, vemos cómo Alice Guy sentaría el precedente para la paulatina incorporación de la mujer al mundo cinematográfico. Por ello, espero que este trabajo sirva como punto de partida para la realización de futuras investigaciones sobre ella, y sobre otras muchas mujeres que lucharon por tener un espacio relevante dentro de la historia y de la historia del arte.

⁹⁷ Mary Asquith (1873-1942) trabajó como actriz de manera temprana, pasando después a ser bróker y, finalmente, editora de historias para la Fox.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

GLEDHILL, C. y KNIGHT, J., *Doing women's film history. Reframing Cinemas, Past and Future*, Urbana, University of Illinois, 2015.

GRIÑÁN DOBLAS, F. J., *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*, Málaga, Diputación Provincial, 2009.

GUBERN, R., *et alii.*, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

GUY BLACHÉ, A., *The memoirs of Alice Guy Blaché*, London, Scarecrow Press, 1996.

ITUARTE, L. y LETAMENDI, J., *Los inicios del cine, desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

JEANCOLAS, J. P., *Historia del Cine Francés*, Madrid, Acento Editorial, 1997.

JUDERÍAS, J., *La Leyenda Negra*, Barcelona, Editorial Araluce, 1914.

KELLY, G. y ROBSON, C., *Celluloid Ceiling: women film directors breaking through*, Twickenham, Supernova Books, 2014.

LEICH, D., *et alii.*, *El libro del cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2017.

MCMAHAN, A., *Alice Guy Blaché*, Madrid, Plot Ediciones, 2006.

PARKINSON, D., *Historia del cine*, Barcelona, Destino, 1998.

PÉREZ, A. (coord.), *La Enciclopedia*, Madrid, Ediciones Salvat, 2003, vol. 8.

SOPENA, R., *Enciclopedia Concisa Ilustrada La Fuente*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1972.

TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S., *Historia general del cine, vol. I: Orígenes del cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

VAL CUBERO, A., *Vida y obra de Alice Guy Blaché*, Madrid, Eila Editores, 2016.

CAPÍTULOS DE LIBRO

DELTELL ESCOLAR, L., *et. allí.*, "Pioneros (1896-1908)", en *Breve Historia del Cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2009, pp. 11-29.

HASTIE, A., "Circuits of Memory and History. The Memoirs of Alice Guy Blaché", en *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2002, pp. 29-59.

LEAL, J. F. y BARRAZA, E., "1898: Primera parte. La competencia en los inicios del cine", en *La competencia en los inicios del cine. Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 4: 1898: Primera parte*, Madrid, Juan Pablos Editor, 2016, pp. 15-64.

ARTÍCULOS DE REVISTAS CIENTÍFICAS

ARMELL FEMENÍA, M. y EZQUERRO ESTEBAN, A., “Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)”, *Anuario Musical*, 58 (2013), pp. 279-353.

GARCÍA ÁLVAREZ, J., *et alii*, “La imagen de España en «National Geographic Magazine» (1888-1936)”, *Scripta Nova*, XVII, 454 (2013), [s. p.]. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-454.htm> (consultada el 03/06/2019).

GILLI, J. A., “Victor Bachy, «Alice Guy-Blaché (1873-1968). La première femme cinéaste du monde», 1993”, *1895, revue d’histoire du cinéma*, 15 (1993), pp. 129-130.

LUCENA GIRALDO, M., “Los estereotipos sobre la imagen de España”, *Norba Revista de Historia*, 19 (2006), pp. 219-229.

TESIS

LUCAS RAMÓN, I. de, *La pionera oculta. Alice Guy en el origen del cine*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011.

UGARTE FERNÁNDEZ, I., *La «Leyenda Negra»: origen e internacionalización en el S. XVI*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2015.

RECURSOS DIGITALES

Société française de photographie: <https://www.sfp.asso.fr/fr/> (consultado el 14/04/2018).

PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1896). *La Fée Aux Choux*. Francia: Société en Commandité León Gaumont et Cie, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=FCYioga31Tc>

GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1898). *L’Arroseur arrosé*. Francia: Société en Commandité León Gaumont et Cie, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=AA5only2AZY>

GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1900). *Chapellerie et Charcuterie mécaniques*. Francia: Société en Commandité León Gaumont et Cie, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=1W5yl3cM5bA>

GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1905). *Voyage en Espagne*. Francia: Société en Commandité León Gaumont et Cie, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=pF0JilzkEL4>

GAUMONT, L. (productor) y GUY, A. (directora). (1905). *Danses gitanes-Marengaro*. Francia: Societé en Commandité León Gaumont et Cie, <https://www.youtube.com/watch?v=v1IZa2ZfaT0>

LEPAGE, M. (director). (1995). *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché (TV)*. Canadá: Coproducción Canadá - Reino Unido - Francia - Bélgica - Estados Unidos; National Film Board of Canada (NFB), consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=zli0mysaUeU>

LUMIÈRE, L., LUMIÈRE, A. (productores) y LUMIÈRE, L. (director). (1895). *L'Arroseur arrosé*. FR: Hermanos Lumière, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=UlbiNuT7EDl>

LUMIÈRE, L., LUMIÈRE, A. (productores) y LUMIÈRE, L. (director). (1895). *Charcuterie mecanique*. FR: Hermanos Lumière, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=PJlcCk6fHkA>

ANEXO FOTOGRÁFICO



Figura 1: Grabado de Francesco Magiotta *Savoirdi colla lanterna magica* (1773). British Museum.

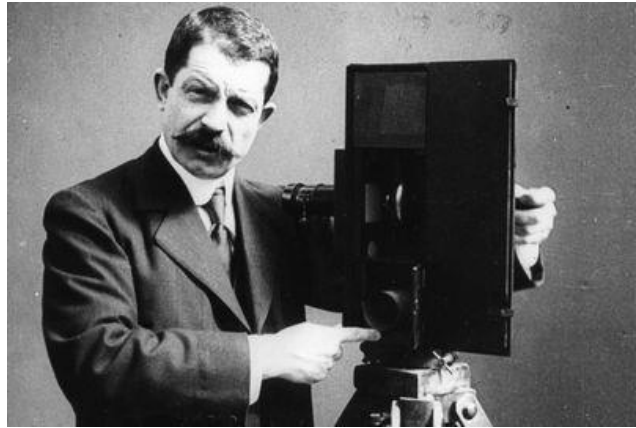


Figura 2: Fotografía de León Gaumont.



Figura 3: Fotografía de Alice Guy.



Figura 4: Fotograma de la película *La Fée aux Choux* (1896), dirigida por Alice Guy.



Figura 5: Fotograma de la película *L'Arroseur arrosé* (1897), dirigida por Alice Guy.



Figura 6: Fotograma de la película *Chapellerie et Charcuterie mécaniques* (1900), dirigida por Alice Guy.



Figura 7: Fotograma de la secuencia “Alrededores de Barcelona y el Monasterio de Montserrat” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 8: Fotograma de la secuencia “Puerta del Sol” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 9: Fotograma de la secuencia “El Prado y la Fuente de la Cibeles” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 10: Fotograma de la secuencia “Palacio de Oriente (Palacio Real)” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 11: Fotograma de la secuencia “Alrededores de Madrid” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 12: Fotograma de la secuencia “Río Guadalquivir” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 13: Fotograma de la secuencia “Danses gitanes” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 14: Fotograma de la secuencia “Danses gitanes” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 15: Fotograma de la secuencia “Sierra Nevada y la Alhambra” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy, quien aparece rodeada de niños en el mirador del Albaicín.



Figura 16: Fotograma de la secuencia “Sierra Nevada y la Alhambra” (1905), perteneciente a la película *Voyage en Espagne*, dirigida por Alice Guy.



Figura 17: *La malagueña y el torero* (1905), película dirigida por Alice Guy. Interior de la casa Pilatos, Sevilla.



Figura 18: Alice Guy durante un rodaje en Francia en 1906

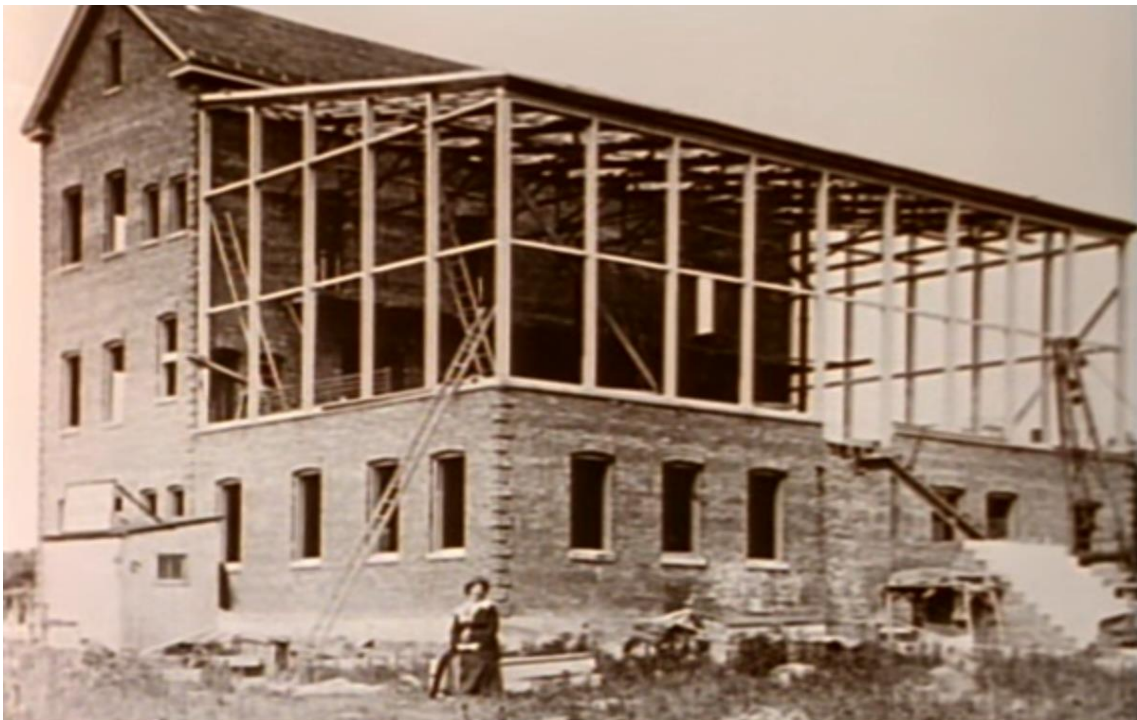


Figura 19: Alice Guy delante del edificio que se convertiría en el *Solax Film Studio* en Fort Lee, Nueva Jersey, durante su construcción (1912). Imagen tomada del documental *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché*.



Figura 20: Herbert Blaché, marido de Alice Guy



Figura 21: Alice Guy Blaché (1913) durante su estancia en Estados Unidos.



Figura 22: Alice Guy en su vejez.