

**NACER AL CINE
1895-2020**



I El cese de la muerte



En diciembre de 1895, se cumplen ahora 125 años, la tarde-noche del 28, sábado, día de los Santos Inocentes, en plena Navidad, la afamada casa de placas fotográficas Lumière de Lyon presentaba en sociedad, en el Salon Indien del Grand Café de París, a la altura del 14 del Boulevard des Capucines, y habiéndose realizado con anterioridad demostraciones a puerta cerrada para fotógrafos o científicos en algunas sociedades profesionales de varias ciudades, cierto artefacto que, ensamblando en un mismo puesto una linterna Molteni y una pequeña caja de madera acabada en un objetivo con lente y provista en su interior con un procedimiento cronofotográfico consistente en —resumiendo— una banda de imágenes impresas en celuloide que podía hacerse avanzar girando una manivela a la vez que la banda resultaba atravesada por el haz de luz generado por la linterna, lograba de este modo —y aquí radicaba la gran novedad del aparato respecto a otras patentes cronofotográficas— proyectar sobre una superficie exterior —una pantalla de unos 5 x 5— dichas imágenes a tamaño natural, bien que mudas y sin color, sacándolas vivas de la caja, lo que no se había conseguido hasta ese momento. Liberando las imágenes en abierto, por tanto, a modo de espectáculo, de show, ante un público generalista.

La flamante patente se llamaba “Cinematógrafo”, del griego *kinema* y *graphein*: el grabado, el

registro de aquello que está en movimiento. Con el tiempo, se conocería por su apócope familiar: cine. El cine.

Corrían en París la 3ª República, el Art Nouveau y el post-impresionismo. El 22 de octubre, adelantándose al efecto que causaría *La llegada de un tren a La Ciotat*, un formidable *trompe l'oeil* había sacudido París cuando el Expreso París-Granville descarriló con 131 pasajeros a bordo en la Estación de Montparnasse atravesando literalmente sus muros y quedando la locomotora pendiendo sobre la calle. El Grand Café estaba alojado en el inmueble del prestigioso Hotel Scribe, una de las millas del IXe. El Scribe sería testigo, poco después, de otra proeza óptica: Roentgen presentó en una de sus salas el aparato de Rayos X, asalto definitivo a la materialidad de las cosas, coetáneo de la fábula del hombre invisible de Wells, el hombre que investigando la densidad de la luz se borró a sí mismo. Veintiún números más arriba del Hotel, en el 35 del Boulevard, tenía su estudio fotográfico Nadar, amigo personal de Antoine Lumière. El mismo estudio donde en abril de 1874 montarían el primer salón oficial con su obra —que también trataba de la vibración de la luz sobre el paisaje de la realidad, por ejemplo sobre los trenes entrando en Saint Lazare— un grupo de pintores que serían considerados inmediatamente “impresionistas”. Es una época, en fin, de «vértigo vibracionista», que diría Guillermo de

Estudio Nadar en el Boulevard des Capucines.
Con el primer letrero luminoso de París (a gas),
diseñado por su amigo Antoine Lumiere.

Primera imagen en Rayos x. Anna Bertha, mujer
del fisico alemán Wilhelm Röntgen, 1899.



El "Cinematógrafo", lo último en impresionismo.
Monet sobre la pantalla del cine Bretón. 1984-2020.
Homenaje a Jesús García.

Praxinoscopio actualizado y portátil de 1,5 m
de diámetro. (Lamenari-studio).

Torre. Del Scribe llegaría también a ser cliente Julio Verne, inventor literario, con tres años de antelación al "Cinematógrafo", de los artilugios de proyección de Orfanik, el criado tuerto de *El castillo de los Cárpatos*. El primero del "Club de los tuertos", al que seguirían, con el *procedimiento* ya muy perfeccionado, John Ford, Raoul Walsh, André de Toth o Nicholas Ray.

El Salon Indien estaba alojado en el sótano del Grand Café. Según cronistas de la época, medía unos cien metros cuadrados, disponía de un centenar de sillas de café, adolecía de falta de ventilación y estaba decorado a la manera de un diván oriental. Era, realmente, un local de billares clausurado, al que la gendarmería tenía vigilado —como a otros locales— por juego ilegal. El Indian era una cava. Y el "Cinematógrafo" el último de los misterios de París. Podía haber sido una entrega del folletón de Eugène Sue.

No en vano, hay quien ha comparado aquella sesión, por diversas analogías estéticas, con la Capilla Escrovegni (John Berger) o con la caverna de Platón (Frank D. McConell):

«imagina un antro subterráneo, que tenga en toda su longitud una abertura que de libre paso a la luz, y en esta caverna hombres encadenados desde la infancia, de suerte que no puedan mudar de lugar ni volver la cabeza a causa de las cadenas que le sujetan las piernas y el cuello, pudiendo ver solamente los objetos que tienen enfrente» (República, libro VII).

Al debut del "Cinematógrafo" asistieron 33 personas, que pagaron 1,02 francos por la entrada. Por eso luego diría Godard que aquella noche del 28 de diciembre de 1895 no se inventó el cine, sino la taquilla. No se encontra-

ban, por cierto, entre los presentes, los hermanos Louis y Auguste; sí en cambio su padre, emblema del negocio Lumière y verdadero promotor de la sesión. Ni el propio constructor del aparato, el ingeniero Jules Carpentier. Tampoco —señal de la corta expectativa que despertaba el invento y del menoscabado prestigio del Indien— algunos de los invitados. De forma que una parte de los espectadores tuvo que ser reclutada de la calle, al paso. Los que sí asistieron, demostrando, en cambio, gran interés fueron el mago Georges Méliès, que llevaba el Teatro Houdin, gabinete parisino de la magia, los empresarios del Folies-Bergère y del Moulin Rouge, coliseos de la *varieté*. Y el del Museo de cera, el Grévin, en el que Émile Reynaud, del gremio de la fotografía y de la invención, ya había dado, a marzo de 1895, ¡4000 sesiones! de su "Praxinoscopio", juguete óptico umbral del cine.

Todos pujaron por el *petit moulin*, poco menos que con un cheque en blanco. Sin éxito. También asistió el director de *La Nature*, mítica revista de ciencias, que en octubre había descrito en sus páginas los detalles técnicos de la prodigiosa máquina. La máquina que provocó que Émile Reynaud, viéndose derrotado por los Lumière, arrojara al Sena todas las pantomimas luminosas creadas para su "Praxinoscopio".

Se proyectaron 10 bandas, o cintas, de 17 metros de longitud, 35 milímetros de anchura y unos 900 fotogramas, provistos de dos perforaciones circulares a los lados, equidistantes 20 milímetros entre sí. E impresas con *sujets actuels*; o sea, temas, asuntos actuales: unos obreros —obreras en su mayoría— saliendo de la fábrica, la plaza de una gran ciudad (la suya, Lyon), un congreso internacional de fotógrafos, la forja de unos herre-





Rodaje de sesión en el estudio del fotógrafo.
Haro 1924. Jesús Muro Zabala.
(Colección CDI).

Linterna mágica adaptada con un mecanismo
de cine para 35 mm. (Colección CDI).

ros, una comedia —el primer *burlesque*— en un jardín como pintado por Caillebotte, una escena doméstica como pintada por Renoir o una orilla del mar como pintada por Sorolla.

El “Cinematógrafo” era lo último en impresionismo. El impresionismo definitivo. O dicho de otra manera, como lo expresara Godard: «con Monet comienza la pintura moderna; es decir el cinematógrafo». O si se prefiere, Regis Debray: «los Lumière eran primos de los impresionistas». Monet, en el camino de la *lumière*, ya había creado secuencias con la Estación de Saint Lazare y con la catedral de Rouen. Doce estaciones en un año. Y treinta catedrales en dos. Cronopintura.

El cine transformará la tela, la textura y la iluminación de la pintura: la película, la piel fina. Y la imagen seleccionada pasará de estamparse a deslizarse, a vibrar, a saltar, incluso a desbordarse, como dice De Torre; como sucede con las películas del genio lorquiano José Val Del Omar.

La imagen de cada fotograma duraba proyectada la fracción de 1/15 de segundo. Y la duración total de la sesión no sobrepasó los 20 minutos. De entre las reacciones en prensa —que no se ocupó de la sesión primera, pero sí de las siguientes, advertida por el éxito instantáneo del aparato cinematográfico o cinemista (termino de Val del Olmar, que hibrida fotografía y alquimia)— quiero destacar la crónica de La Poste del 30 de diciembre:

«Es la vida misma, el movimiento captado en vivo. Estos aparatos serán utilizados por la gente. Todo el mundo podrá fotografiar a sus seres queridos, pero no inmóviles sino en movimiento, en acción. Con sus gestos familiares y las palabras en los labios. La muerte ya no será nunca más absoluta».



II No trespassing

El cine es una antigua civilización.

Xanadú figura en las enciclopedias como capital de verano del imperio mongol. Un lugar real, por tanto. Pero Coleridge tituló con ese nombre un poema que relataba cómo Kublai Kan, último Kan —también real— de aquel imperio, el *Ciudadano Kan*, había edificado a la vez un fabuloso palacio, un «milagro de rara invención» atravesado en su subsuelo por cavernas de hielo. Este lugar era ya más bien un sueño y el Kan su soñador. Todo estaba ya elevado a lo imaginario. Aunque escrito el poema en 1797 no se publicó hasta 1816: el año de la escritura de *Frankenstein* (o el *Moderno Prometeo*). Noël Burch afirmó en su ensayo *El tragaluz del infinito* que los Lumière habían contribuido con su experimento al «avance del sueño *frankensteiano*».

La caja del cine, desde luego, contenía el fuego robado, *prometeico*, en su versión eléctrica, y era capaz de remedar y devolver a la vida piezas diversas de la materia recolectada. Y el laboratorio del doctor se asemejaba mucho en la mecánica, en la operativa y en el instrumental a una cabina de cine. Sobre todo a la pieza del proyector, en cuyo núcleo restallaba un arco voltaico, la chispa de la vida. «¡It's alive!», gritaba el doctor, viendo cómo se animaban los nervios de su creatura, en el *Frankenstein* de 1931, galvanizado por la “Uni-

versal Pictures”. Lo mismo pudieron haber exclamado los Lumière, o los espectadores de la sesión del 28-D: «¡Se mueven, están vivos!» Y posiblemente lo hicieron.

Con el linternismo moderno, los carbones del arco se esfumarían en gas Xenon, nuevo elemento de la tabla, con el número atómico 54 en su dorsal.

Repásense los componentes de un proyector de cabina, ese tubo de reanimación; el vocabulario fantástico de su inventario, digno de Wells o de Verne: crono sobre juego de bolas, obturador de ojo gato, rodillo de cruz de Malta, linterna aerodinámica con doble cresta, arco, carbones enteros (marca CLAT, por ejemplo, de alta intensidad), porta-carbones universales, espejo cóncavo, bobinas fijas, objetivo extraluminoso, *pick-up* con giradiscos, un dispositivo de vistas fijas, un altavoz piloto de cabina, altavoces multicelulares y bombos cortafuegos, etc... En la década de los 30, al hilo, en todo el mundo se edificaban palacios específicos para el cine y sus cabinas prometéicas; «palacios de recreo» como el soñado por Kublai Kan para Xanadú, cúpulas de fantasía y de placer.

Laboratorios de desencadenar fantasmas, de generar fotogenia, suturando, trasluciendo y agigantando el rostro y la máscara. Cuando David Wark Griffith, en compañía de su operador Billy Bitzer, vieron, en 1908, el tamaño en pantalla de



Kublai «Wells» en el tendido de la Maestranza en Sevilla, 1961. Esteban Chapresto (Colección CDI).

El sueño Frankestiniiano. Fotograma de la película «El Espíritu del Sur» dirigida por Bernardo Sánchez y realizada por CAOS Producciones, 1986.

Pez antediluviano. Ticador de entradas. Jesús Rocandio, 2020.

Eclipse. Espejo de luz cóncava. Jesús Rocandio, 2020.

Lux aeterna. Ventanilla de proyección en formato académico del cine Diana. Jesús Rocandio, 2020.



los primeros planos que ellos mismos habían inventado para la película *Después de tantos años*, declaró, entre atónito y asombrado, a un periodista del *Photoplay*: «estábamos, en realidad, en una tierra inexplorada, donde los ojos, sobre todo, nos impresionaron extrañamente. Precisamente entonces advertimos la voz del cine».

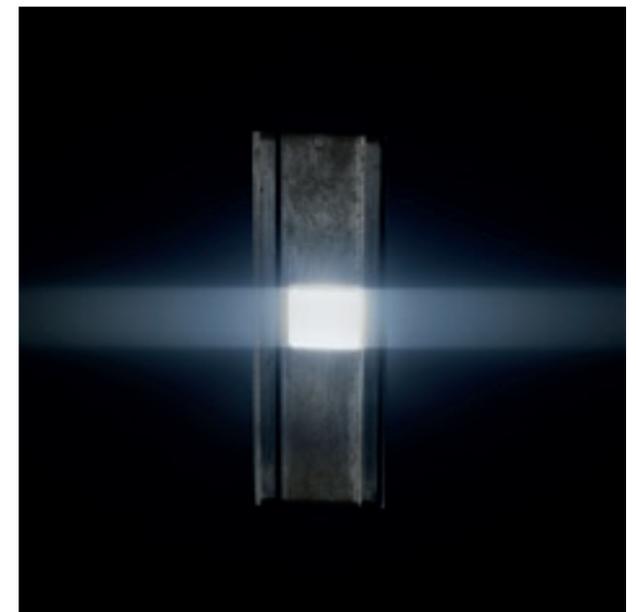
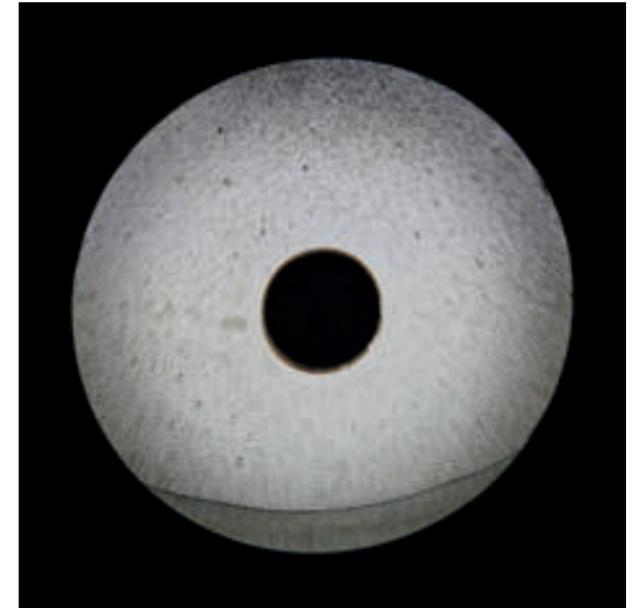
En 1941, Orson Welles, en su *Ciudadano* —apelidado como el Kublai— *Kane*, retomó el topónimo y la idea de Xanadú como planta para refundar el Castillo Hearst, mandado construir por el magnate (y productor de cine) William Randolph Hearst en San Simeon, condado de San Luis Obispo, California. Al Castillo Hearst, de hecho, se le conocía indistintamente por el nombre de San Simeon. Y Hearst, reverberado en el fondo de espejos del cine, sería, en la fábula de Welles, Charles Foster Kane.

El Xanadú de Welles, como el de Coleridge, era de naturaleza onírica. Y era zona prohibida (*¡No trespassing!*). Sólo accesible vía cinematógrafo. Estaba amueblado a imagen y semejanza del San Simeon de Hearst. Un gran museo de piezas, desde una pintura a un claustro completo pasando por una chimenea Tudor tan grande como para entrar a vivir. En todos los estilos artísticos inimaginables e inimaginables. Un mundo. Tan repleto como vacío. Todo comprado, regalado o timado. Hearst era una pieza más de su Castillo, que nunca se llegó a finalizar, como el propio Kane. San Simeon también disponía, por supuesto —aunque Welles prescindió de ella en su Xanadú—, de un salón de cine, de un *movie theater*, por cuyas cincuenta butacas pasaron invitados del rango de Chaplin, Fairbanks, los Marx, Keaton, Garbo o Mary Pickford. No consta que pasara Griffith. En 1931, el año del Frankenstein filmado, Griffith, uno de los Prometeos del laboratorio cinematis-

ta, abandonaría el cine. E ingresaría en el olvido. Y en el alcoholismo. Orson Welles se lo encontró una vez. Recuerda que el padre de todos ellos le miró con hostilidad y amargura. Quemado.

Lo que Welles sí adosó al museo de Hearst/Kane fue un gran depósito. Un cementerio nuclear de obras sin desembalar, como una parte de la vida se queda siempre sin desembalar. Y cuyo horizonte se asemejaba al *skyline* de una metrópoli: al del propio panteón de Kane. Una caverna, un sótano, un cráter, un agujero, que es lo mismo que decir Charles Foster Kane. Un laberinto, y “K” perdido en él. En el guion de rodaje de la película, fechado en 16 de julio de 1940, aparecía descrito de la siguiente manera: «un gran hall, con magníficos tapices y candelabros. Hay muchas cajas apiladas sobre las paredes, buena parte de ellas todavía sin abrir y un gran número de objetos amontonados sobre el suelo, grandes y pequeños. Muebles, estatuas, pinturas y piezas de coleccionista. Junto a todo ellos, otras cosas que sin duda poseen gran valor, como una estufa de cocina, una mecedora y un viejo trineo». Hay en un extremo del gran hall un horno, una especie de alto horno.

De las piezas acumuladas en los fondos del Xanadú de Welles, una de ellas —a no decir— había autogenerado, después de tantos años, una subjetividad propia, una personalidad, como atribuía al mecanismo del cine en general y de su utilería en particular Jean Epstein, realizador y filósofo filmico, en su texto *La inteligencia de una máquina* (1946). Guillermo de Torre le dedicaría en 1923 a Epstein su poema “Fotogenia”, que hablaba del «rayo del Cinema» y de la «flecha fotogénica»; del «logaritmo del movimiento» y del «relieve táctil del primer plano»; de cómo «los cineactores





son dinamómetros emocionales» y de cómo «en el taller ante los focos voltaicos/ los músculos se distiende con avidez expresional». Según Epstein, que en su *Caída de la casa Usher* (1928) animó (de “animismo”) un péndulo de reloj, las cuerdas de una guitarra, una armadura, las hojas de los árboles o las cortinas de un pasillo, la instrumentación cinematográfica, que comprende desde las cámaras o proyectores hasta el instrumental más modesto, un taladrador de entradas, pongamos, «posee la personalidad que caracteriza a los objetos superiores» y demuestra un «genio propio».

La utilería de este Xanadú de diciembre de 2020, albergado en La casa de la Imagen, en la Cámara Oscura, se acoge, *después de tantos años*, a la «personalidad colectiva de la sociedad de las máquinas» y a su genio propio. Y está expuesto a una redefinición de su uso y de su poética. A un nuevo valor plástico, que no práctico. A una nueva voz. Desvinculado, en cierta forma, de su primera razón de ser. El paisaje de piezas que se muestra en la presente Exposición investiga en cada una de ellas —exentas, abstractas, enmarcadas— una actitud. Porque —volviendo a Epstein— «en la pantalla no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes».

En aquel año 1940 en el que se escribía en California el guion de *Ciudadano Kane*, aquí, el popular Frontón Logroñés se había transformado en el selecto Frontón Cinema, pegado a la muralla de la ciudad y provisto de mil quinientas localidades. Una cúpula provincial para la fantasía, a cuya pantalla llegarían en unos pocos meses los «colores naturales». La prensa hablaba maravillas de la reforma: la excelente impresión de su traza interior, la iluminación indirecta, la amplitud de sus pasillos, la bonísima proyección y la clara sonori-

Un Xanadú particular. Taquilla del Frontón Cinema.
Esteban Chapresto, 1965.

Alta definición analógica. Película en formato 70mm.
(Colección CDI).



dad. De «la elegancia del conjunto, al gusto del día (sic)». Y de la promesa de más reformas: obras de pintura, bar y terraza de espera (torre vigía sobre la ciudad). Más la promesa que era cada película por venir. ¡Próximamente! Y cada fotocromo, iluminado con colores que la lluvia o el sol corrían, dejando al aire el blanco y negro de base. Grandes cromos estampados en capas de cartón prensado, que enmohecían y se erosionaban por los bordes.

El Frontón Cinema habría de ser, tres décadas después, mi primer Xanadú. Con siete años, en 1968, y acompañado de mi abuela Martina y de Kirk Douglas, me adentré por primera vez en un cinematógrafo, y en un libro y en el Nautilus. Y en una tierra inexplorada: el *Scope*. El de *20.000 leguas de viaje submarino*. En el vértigo de los Ojos de buey de la mansión abisal de Nemo, alineados en el mismo eje que los de las puertas de acceso al patio de butacas.

Entre las piezas amontonadas o desahuciadas en el almacén de Xanadú, se conservaba, como digo, un “trasto” —secreto— perteneciente al puzzle de la infancia, que acabará ardiendo como arde un fotograma de celuloide, en cuya emulsión es posible encontrar, de fábrica, rastros de algodón, pólvora, alcohol y éter. El pasado es inflamable: «¡Quemen también estos trastos!» le oímos decir a Raymond en la pira final de Ciudadano Kane. La mansión contaba, para este menester de la combustión, con una chimenea —los proyecto-

res tienen la suya, para evacuar el calor del arco, luego el Xenon— que convertía en humo negro todo aquello que se incineraba en el horno. Su columna se elevaba como una señal de vacante en el trono de Pedro, de Kane, o de Hearst.

O de Griffith.

En un estancia exterior del Castillo Hearst, convertida en la Villa de Marco Licinio Craso, se rodarían secuencias del *Espartaco* de Kubrick. De niño, yo fui con mi padre a ver *Espartaco*, un domingo, a una matinal del Cine Olympia, otra de las grandes naveas abiertas en la ciudad, en su ensanche, asomada a la (gran) vía del tren los Lumière. Dos mil localidades.

Fui pocas veces en mi vida al cine con mi padre. Y aun menos veces al Olympia. Y nunca al Alhambra. Las paredes del Alhambra y del Olympia se tocaban por el interior de la manzana. Pasé mucho miedo con las secuencias de las mazmorras de *Espartaco*, en las que los gladiadores, tratados como ganado, esperaban a ser llamados para sus combates de entrenamiento. Auténtico pavor. Sólo quería volver a casa. Entre los gladiadores, mi viejo amigo de las profundidades Ned Lan. Sufrí mucho por él. Yo me sentía en ese trance uno de los extraños cautivos de la mazmorra de Platón. Inmerso, de nuevo, en un territorio *Scope*, el de su pantalla, que aun ancharía más el ensanche logroñés. Hasta el extrarradio. El *Scope* del Olympia era de la marca *Miracle Mirror*:

el “espejo milagroso”. Cuando, tras algunas reformas, se reabrió el Olympia en 1956 como «el cine mejor acondicionado para las grandes superproducciones, con nuevas butacas tapizadas, nuevo alumbrado, acolchado y alfombrado», como un Xanadú provincial, lo haría con *20.000 leguas de viaje submarino*.

Con mi padre vi —que él nos guiara— *La conquista del Oeste* y *El Álamo*. La conquista en el Moderno, todos, con mis hermanos, mi madre. Una de las cabalgadas más emocionantes de mi vida. Un sábado, saltándonos la misa de las ocho. El Moderno hasta los topes. Con las tres rayas del Cinerama de origen desvaídas sobre una copia *Scope*. Un tríptico con sus extremos algo comprimidos y su centro achatado. Imperfecto, dúctil, fascinante. Y *El Álamo* en el Sahor, en la pantalla de Todd-AO y 70 milímetros y el sonido estereofónico. Desbordado.

Mi padre, cuando de joven tuvo que pasar meses sólo en Madrid esperando le curaran una apendicitis estropeada en la mili, había ido al Cinerama, máxima atracción del momento en la capital. Entonces, mi padre se parecía a Harold Lloyd.



III

Sueño que entro en cines inexistentes

También en los que existieron, pero al hacerlo me parece que sólo ha sido en sueños. Al Alhambra, por ejemplo, de República Argentina (luego Astoria, y finalmente Astorias). Nunca llegué a entrar. Pero lo sueño muchas veces. Al Diana, en cambio, que tanto frecuenté, también regreso con insistencia en mis sueños. Con luna, la del reloj de Ortiz Olave que estaba a la derecha de la pantalla, decorada con los frescos de Diana Cazadora pintados por Francisco Javier R. Garrido, artista de la Real Escuela de Artes de San Fernando y catedrático de dibujo del Instituto de San Sebastián.

La capilla Scrovegni.

También me ha pasado el entrar de verdad, físicamente, en un cine que, sin embargo, nunca llegó a asistir. Al menos, no del todo. Con el equipo de la presente Exposición. De hecho, ese hueco es el que ha inspirado este “Xanadú. Nacer al cine”. Y ha nutrido su inventario. En 2019. Y fue gracias, una vez más, al amigo José Luis Bañuelos, que en su día ya nos había permitido a Jesús Rocandío, a Teresa Rodríguez y a mí, de cara a una exposición sobre el primer centenario del cine, asistir a las postrimerías del Diana —que él regentaría, al igual que el Moderno, el Bretón, el Olympia y el

Atenea— tras su cierre en 1994. Y documentarlo. Y rescatar elementos, piezas, restos. Significativos. Con “actitud”. Clichés de plomo para la prensa, fajos de entradas, recortes de periódico con críticas, chapas con número de localidades, colas de proyección, latas, programas de mano, fotocromos, carteles del Todd-Ao, del “Arte y Ensayo”, del Cinemascope, del “Próximamente”, del “Para Hoy”, de la “Pantalla Panorámica”, de bobinas, revistas profesionales para operadores de cabina, tarjetas de censura moral (1, 2, 3-R, 4), fotogramas que caen de la empalmadora en la mesa repasadora, pases de favor de invitaciones, bombillas, rodillos, carbones gastados... En *Ciudadano Kane* había un primer plano en el que languidecía el filamento de una bombilla a la vez que una voz cantante. Y *Persona*, de Ingmar Bergman, se apagaba al separarse los polos incandescentes —y de signo opuesto— de sus carbones, en el alto horno de la linterna. El Diana, su última vida —pues había vivido otras anteriores, como cancha y cinematógrafo, que irían revelándose al desprenderse el forro de las paredes— concluiría sólo un año antes de que se cumpliera el primer centenario del cine. “Cien años luz”, titulamos aquella exposición.

En cuanto al cine que nunca existió: a principios de los años 80 del siglo XX, la empresa Ba-



Mecanismos en caja de Farias. Rodillos y mecanismos duales para 35 y 70mm. Jesús Rocandio, 2020.

José Luis Bañuelos empresario de salas de exhibición cinematográfica. Jesús Rocandio, 1995.

Novísimo sistema de proyección. Cartel de la nueva lámpara Xenon del cine Diana.

Especial Arte y Ensayo. Cuaderno de programación del cine Atenea.

Entradas, invitaciones y libritos. Papelería de los cines Olympia y Diana.



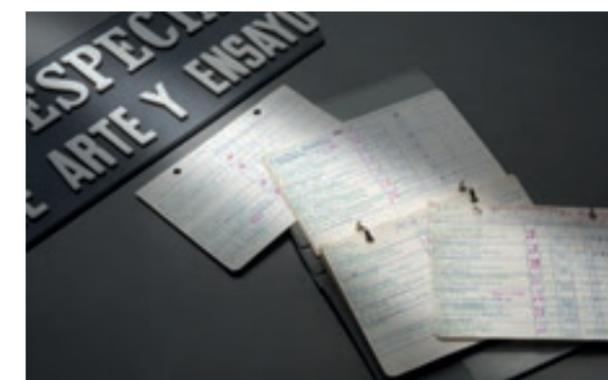
ñuelos iba a construir unos minicines en los bajos de un bloque de viviendas que hacía esquina entre Labradores y la Calle Vitoria. Nunca se finalizaron, pero quedó la traza de su estructura interna. En un piso que conectaba por una puerta con la lonja José Luis conservaba organizado en estantes todo un “Xanadú”, con la antigua civilización del Atenea, del Diana, del Olympia, del Bretón y del Moderno. En un momento dado, hará como digo un par de años, salí —o entré— a lo que aparecía un balcón interior: «Estás en el anfiteatro de los cines que iban a ser», me dijo.

Y de nuevo el vértigo de la primera vez. Otro viaje al lecho marino.

Le prometimos a José Luis conservar y honrar los gloriosos “trastos” que, en esta ocasión, nos volvía a confiar, a los que el tiempo había adherido tantas capas de personalidad, de subjetividad propia. Y a los que trataríamos, a la mínima oportunidad que tuviéramos —ésta del 125 aniversario, sin ir más lejos—, con «avidez expresional». De forma que, ávidos, un antiguo plano de un patio de butacas deviene en una Piedra Rosetta. Y un juego de objetivos en un joyero. O los fotocromos en una pinacoteca. A José Luis está dedicada esta Exposición. Y a mi padre (1929-2017), con quien visité en pantalla el patio romano del Castillo Hearst.

TEXTOS: Bernardo Sánchez.

IMÁGENES: Jesús Rocandio / Colección CDI.



XANADÚ

DIRECCIÓN DEL PROYECTO Y DEL DOCUMENTAL

Bernardo Sánchez.

COMISARIO DE CONTENIDOS Y FOTOGRAFÍA

Jesús Rocandio.

PRODUCCIÓN

Mila Ruiz.

ASISTENCIA DIRECCIÓN

Teresa Rodríguez.

DIRECCIÓN DE MONTAJE

Imanol Legross.

HISTORIOGRAFÍA

Carlos Taspaderne.

AUDIOVISUALES Y BANDA SONORA

Santiago Baños.

DISEÑO GRÁFICO

Jorge Elías.

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN

Iván Ezquerro.

DOCUMENTAL Y CONVERSIÓN DIGITAL

Casa de la Imagen.

DISEÑO DE SOPORTES EXPOSITIVOS, MOBILIARIO DE ÉPOCA Y ENMARCACIÓN

Armando Marín.

CATALOGACIÓN

Marta Pérez e Iván Ezquerro.

RETOQUE DIGITAL

Carlos Caperos y Juan García del Rey.

DISEÑO TEXTIL

Estela López de Silanes.

MAESTRO PINTOR

Diego Alcalá.

GRAFÍAS 3D

Antonio Tejero.

EQUIPOS ILUMINACIÓN SALA

AGT.

ASISTENTES FOTOGRAFÍA PLATÓ

Marta Pérez y Ana Eguizábal.

IMPRESIÓN CATÁLOGO

Castuera.

ASESORÍA LEGAL

Noelia Rojas.

SEGUROS

Reale.

El equipo de la Exposición quiere agradecer la ayuda de José Luis Bañuelos, empresario que fuera de los cinemas Diana, Olympia, Atenea, Bretón y Moderno, cuya memoria material interpretamos artísticamente en este espacio. Sin su generosidad, «Xanadú. Nacer al cine, 1895-2020» no habría sido posible.

