

LA BARRACA DE LOS MONSTRUOS

JAVIER MAQUA

LA BARRACA DE LOS MONSTRUOS/LA GALERIE DES MONSTRES. Dirección: Jaque Cate-lain y Marcel L'Herbier (supervisor). Guión: Eric Allatine. Rótulos: Renzo (adaptación de los intertítulos en castellano). Fotografía: Georges Specht, Jimmy Berliet y Amédée Morrin. Decorados: Djo Bourgeois. Ayudante dirección: Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Jaque Cate-lain (Riquett's), Lois Moran (Ralda/Ofelia), Yvonnec (Primer domador/Búfalo), Claire Prélia (Mme. Violette), Jean Murat (Sveti), Philippe Martin (El gigante), Florence Martin (Flossie), J.P. Le Tarare (Stryx), Lili Samuel (Pirouette), Kiki de Montparnasse (Bailarina), Philippe Heriat (La gigante), Michel Durán, Roland Caillaux, Roland Toutain, Sonia Delaunay, Thure Dallin, Simone Maureil, Suzanne Cerf, Salles, Zellas, Opta, Duvernot, el domador Rosar y sus fieras. Producción: Atlántida SACE (Madrid) y Cinégraphic (París). Productor ejecutivo: Ignacio Bauer. Estudios: En París. Lugares de rodaje: Toledo, Pedraza de la Sierra (Segovia), Segovia. Estrenos: París, 26 septiembre 1924; Barcelona, cine Kursaal, 23 diciembre 1924, en prueba extraordinaria. Títulos franceses: La Galerie des monstres y Les Malheurs d'Anicet. Metraje original: 12.000 metros.

El sueño de Edison —resucitar el cadáver, devolver la vida a los seres queridos: el Vitagraph— ha resultado, por lo menos, caduco. No porque la vida de las personas filmadas no fuera atrapada, eternizada, por el nitrato —que eso ya se sabía: el Vitagraph, el sueño de la resurrección, era sólo una metáfora inquietante—, sino porque ni siquiera sus movimientos podían perpetuarse. Lo sabemos ahora: las películas se deterioran y se pierden. Los filmes —los primeros filmes más que ninguno— prolongan tan sólo unos años las imágenes en movimiento de aquellos seres vivos. Polvo son hoy tanto los protagonistas filmados como las películas mismas que los «conservaban» en movimiento. Y la tarea de restaurar, de conservar, de rescatar al tiempo lo filmado es prioritaria y urgente, no sólo si se quiere seguir soñando aquel sueño del doctor Frankenstein, sino por imperativo histórico: la Historia —esa disciplina que tanto ayuda a comprender al Hombre y, por lo tanto, a corregir su Futuro— cambió al nacer el cinematógrafo y no puede consentir que se pierdan esos documentos preciosos que son las películas.

Pero, ¿qué películas? Todas las películas, por supuesto: las de ficción y las documentales; las que constituyen una unidad en sí mismas, pero también las tomas descartadas, los pedazos que no se insertan en obra alguna; las profesionales y el cine familiar. (¿Acaso, por ejemplo, no serían documentos inigualables para la historia reciente española los *superocho* que, durante la cena de Año Viejo, filmaban obreros aficionados en la emigración alemana?)

Tarea ingente e imposible, naturalmente: el mapa del mismo tamaño que el territorio, escala 1:1. Pero es preciso llamar la atención de los historiadores y restauradores sobre los «criterios» que apuntalan su oficio. Demasiado a menudo esos criterios se basan en *a priori* y prejuicios conservadores: tienden a sobrevalorar la ficción sobre lo documental, lo profesional sobre lo aficionado, lo ya conocido y valorado en su época por encima de lo desconocido e ignorado en su momento, el Arte sobre la Vida. La jerarquía que establece prioridades entre lo que debe ser restaurado con urgencia y lo que tendrá que esperar momento más propicio, es casi siempre la del statu quo del momento histórico en que se efectúa la restauración: estos trozos de película de Fulanito de Tal, reconocido como Artista por sus contemporáneos, por ejemplo, serán mucho más importantes que estos otros de no se sabe quién, encontrados no se sabe dónde; y, antes de ser analizados, se buscarán recursos dinerarios institucionales para

restaurar los primeros. Criterios perezosos y jerarquizaciones babosas hay muchos: nacionalistas, de política de autor, de hipervalorización de lo Artístico, de aristocracia altiva del cine argumental...

Pero la Historia —si quiere abrir futuro— debe tener el valor de corregir a la Historia, de llevarse la contraria, si es necesario. No sólo se trata de rescatar lo famoso que el tiempo deshace, ni siquiera de recordar lo olvidado, sino de vislumbrar también, a veces, lo que nunca existió (es decir, lo que no fue valorado).

Esta película, por ejemplo: *La barraca de los monstruos*, de Jaque Catelain, año 1924. La estoy viendo ahora en un vídeo, mal, parpadeante, con encuadre incompleto, restos de lo que fue; al historiador incumbe recomponer el saurio con sólo el fósil de un fémur partido. Pero las condiciones en que, en su momento, fue vista son irrepetibles.

Es una copia francesa —con rótulos gabachos—, pero, al menos los exteriores, fueron rodados en España: en Pedraza, en Toledo. Su argumento —porque es una película de ficción— versa sobre personajes españoles —gitanos, nada menos—, pero sus intérpretes, su equipo técnico, son franceses; aparece, entre otros nombres, Kiki de Montparnasse, musa, citada hasta la saciedad, de las vanguardias parisinas. Su director, Jaque Catelain, sólo dirigió otro filme, *El mercado de la fortuna*, dos años antes; fue, sobre todo, actor en numerosos filmes; murió en el 65 y uno de los postreros, *Los últimos días de Pompeya*, fue dirigido por Marcel L'Herbier, que figura en los títulos de crédito de *La barraca de los monstruos* como coproductor. La otra marca colaboradora es española: Atlántida, la tonta gran productora que contaba, entre sus accionistas, con el propio Alfonso XIII.

La película pone en escena una España a la francesa. Para la cultura gabacha, la católica, negra, salvaje e inculta España fue, durante todo el siglo XIX y principios del XX, terreno propicio para dar rienda suelta a la imaginación y poner en escena grandes pasiones primarias, en estado puro, asilvestradas: el hambre, el amor, el orgullo, el odio, la envidia. La *Carmen* de Próspero Mérimée es el ejemplo más conocido. Pero la sórdida España constituyó en el país vecino todo un género artístico: bandoleros, toreros, caciques, gitanos, miserables hambrientos, curas revolucionarios o satánicos salpicaban muchos relatos. La huella de lo sucedido en lo que los españoles llaman la Guerra de la Independencia marcó para siempre en lo cultural la visión que Francia tuvo del país amoriscado allende de los Pirineos.

El argumento es sencillo y consta de dos partes bien diferenciadas: la primera recuerda *La aldea maldita*, de Florián Rey; la segunda, de modo asombroso, no sólo recuerda, sino que es estéticamente calcada a la famosa *Freaks*, de Tod Browning, que se rodaría años después en Estados Unidos.

La primera presenta en un pueblo, Pedraza, a dos jóvenes enamorados (él, interpretado por el propio director, Catelain, que entonces contaba 24 años); pero su unión no es consentida por sus responsables y los amoriscados huyen. Antes de comenzar su fuga se arrodillan ante la virgencita de una capilla, y ésta sonríe, les da su visto bueno. Virgencita, sin duda, extremadamente liberal, pues, sin solución de continuidad, el plano siguiente, con el que se inicia la segunda parte, presenta ya a la pareja, años después, con un hijo ilegítimo o fruto del pecado bendecido por la Madre Dios, y formando parte de una feria ambulante —la barraca de los monstruos—, donde, junto a la mujer-tronco, los gigantes y la mujer barbuda, trabajan como esclavos para un brutal empresario. Tras entrar en Toledo, entre los furgones de la caravana y la ropa tendida de los monstruos, continúa la trama, simétrica en todo a la de la citada *Freaks*, pues es la rebelión de los deformes, su eje. El filme acaba con la nueva huida de los eternamente enamorados, ahora formando sagrada familia con su febril bebé.

La película, naturalmente, pese a estar coproducida por Atlántida, como muchos años más tarde pasaría con *Viridiana*, jamás se exhibió en España, debido a una censura no escrita y no censada.

Pero, además de lo notable del filme, de su estela de influencias o coincidencias futuras, de su valor estético, de su excepcionalidad, lo que hace a *La barraca de los monstruos* de un valor documental precioso son —pese a estar filtradas por el arte narrativo— las imágenes de Toledo y Pedraza durante aquellos años.

La Arqueología del Cine no tiene por qué centrarse exclusivamente en la Arqueología del Arte o la Narración Cinematográfica. Hay que mirar, también, de lado. Así es la Historia.