

Cinematógrafos Caro y el ocio moderno

Álvaro de los Ángeles

Máquinas y puzzles

En 1910 el cine lleva quince años existiendo. De la atracción que supone en los primeros momentos posteriores a 1895 su propio mecanismo, la fascinación generada por una máquina que es capaz de reproducir un símil del movimiento real, se ha pasado rápidamente a valorar y querer contemplar los mensajes y las historias, entenderlos y dejarse seducir, emocionar y reeducarse por ellos. Una consistente traslación de la forma al contenido, o del medio al mensaje, que se extendió a otros ámbitos y ha pervivido, tal vez con una fuerza inigualable, en el arte de vanguardias y en los estilos artísticos posteriores.

De forma muy similar a como aconteció con la fotografía, el cine fue la culminación de un puzzle de encuentros desperdigados, trabajados desde diferentes puntos y del que, con no poca perspicacia mercantil y respaldo familiar, se apoderaron Louise y August Lumière, patentando una marca y, es cierto que también, un modo de visionado que ha perdurado hasta nosotros y que marcó de principio a fin el siglo XX. Como la historia a veces reescribe sus deslices, una placa que figura en el edificio donde se ubicaba el mítico Grand Café –situado en el número 14 del Boulevard des Capucines– hace justicia honrando a los otros responsables del puzzle francés: “A Reynaud, Marey, Demeny, / Lumière et Mèlies / Pionniers du Cinéma / Hommage des professionnels / a l’occasion / du cinquantenaire. 28·12·1945”. Esta suerte de ajuste de cuentas convive con la inscripción clásica e igualmente merecida: “Ici le 28 décembre 1895 / eurent lieu / les premières projections publiques / de photographie animé / a l’aide du cinématographe / appareil inventé par les frères Lumière”. En la actualidad, en el bajo comercial de este edificio se halla una tienda de la multinacional de ropa juvenil Gap y a unos metros de allí otro café, de nombre Le Gran Café des Capucines, juega al despiste con el nombre y renombre del original. La entrada actual a lo que fue el Salon Indien, la sala donde se proyectaron los diez cortos en esa mítica fecha, es el restaurante de un hotel que posee una cafetería llamada Lumière. Se cierra de esta forma el círculo de las referencias y las citas a un acontecimiento histórico que, sin ser la primera proyección cinemática, sí devino definitiva para entender el cine moderno y su correlación contemporánea.

Si bien la imagen del nacimiento del cine como puzzle es una imagen común empleada por muchos historiadores cinematográficos, el curador Kerry Brougher dentro de su proyecto y publicación *Art and Film Since 1945*, ofrece una imagen reveladora. Toma un fotograma del filme *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) donde se observa cómo la segunda esposa de Kane, Susan Alexandre Kane, interpretada por la actriz Dorothy Comingore, está sentada frente a una gran mesa con cientos o miles de piezas de un puzzle¹. Al fondo se ve una gran escalera sin barandilla y de cuesta poco pronunciada, una suerte de sarcófago custodiado por un animal mitológico y dos columnas flanqueando ambos lados, y en la parte izquierda una portada gótica que da acceso a una habitación que no llegamos a ver. El espacio que media entre el primer plano y el fondo está vacío, exceptuando un candelabro de pie compuesto por siete brazos de gran tamaño. El puzzle por armar puede tener muchas lecturas. Tanto puede ser el pastiche arquitectónico elegante que actúa de fondo y define claramente el carácter megalómano de su propietario como, por el aspecto aburrido y abrumado de la esposa de Kane, la imposibilidad de una vida feliz. Incluida esta imagen en un contexto donde Brougher considera a Orson Welles como el primer gran cineasta nacido después del origen del cine, por lo tanto el primero auto referencial, este puzzle puede ser también la imagen metafórica de un cuestionamiento del medio cinematográfico. Más aún si atendemos, tal como él mismo indica y se ha citado con anterioridad, a que *Ciudadano Kane* prácticamente comienza con un final, el *The End* del noticiero que repasa la vida y obra del protagonista una vez fallecido.

El ocio previo a la globalización

En 1910, en la ciudad de Valencia, muy alejada física y mentalmente del París de los hermanos Lumière, se realiza la construcción de los Cinematógrafos Caro, obra del arquitecto Vicente Ferrer Pérez. Se ubican en el denominado Huerto de la Cofradía de Sogueros, propiedad de Nicolás García Caro, que poseía el título de Marqués de Caro. En la actualidad, la calle donde recaía la fachada principal lleva por nombre Marqués de Caro y la paralela a ella se denomina Sogueros, en recuerdo, o por pura derivación, de lo que hubo allí entonces. Es evidente que ha desaparecido cualquier rastro de lo que fue en su día un huerto, pero llegaron a ser característicos de algunos de los barrios fundacionales de la ciudad valenciana, en concreto del barrio de El Carmen. Que el

¹ Kerry Brougher (Ed.): “Hall of Mirrors”, en *Art and film Since 1945. Hall of Mirrors*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EEUU, 1996, p.25.

nombre de las calles evoquen un pasado ya impensable y casi exento de registros fotográficos es memoria urbana en evanescencia, pues en la mayoría de ocasiones no se explica de dónde o de por quién derivan estos nombres, como tampoco el porqué llegan del modo que llegan a nosotros.

La particularidad de este edificio en parte residía en su concepción moderna del espacio y la predisposición a un tipo de ocio avanzado a su tiempo o, al menos, iniciador de un modelo muy extendido que aún se mantiene con las lógicas actualizaciones, característico entonces de ciudades como París, Praga o Berlín. Los Cinematógrafos Caro constaban de dos salas gemelas y una cafetería entremedias que quedaban unidas por medio de un corredor trasero. El entretenimiento consistente en ver una serie de cortos cinematográficos mudos, por lo general con música de piano en directo, y en sus orígenes mayoritariamente documentales, “vistas”, como se llamaban entonces, iba en este caso ligado al hecho de poder tomar un café, antes o después del espectáculo, poder comentar las obras visionadas o fantasear sobre lo que se iba a ver. También es posible que esta lectura del lugar y la actitud de sus protagonistas anónimos, del empleo de su tiempo de ocio, sea más la revisión actual a una situación antigua y sin apenas datos concretos, que un retrato veraz de los hechos.

En el libro *Kafka va al cine*, un estudio de Hanns Zischler sobre las referencias al cine que el escritor checo dejó en sus primeros escritos y *Diarios*, existe una referencia a un cine que bien pudiera darnos una pista, salvando las lógicas distancias, del ambiente que se vivía en la primera década del s. XX: “París señalaba al norte de Praga. Con la brújula oscilando entre Francia y Alemania, sobre todo entre París y Berlín, se pretendía averiguar por dónde soplaban el viento con el que ser, o llegar a ser, ‘absolutamente moderno’. Entre las numerosas salas inauguradas hasta el año 1914 hay que destacar la de Bio Lucerna, en un pasaje entre la Wenzelsplatz y la Wassergasse, que conectaba con un cabaret y un café, y albergaba el cine más elegante. Sigue funcionando en la actualidad”². En efecto, así es, sigue funcionando pero no sólo en la actualidad de la escritura del libro de Zischler (1996), sino en la nuestra propia. De hecho, llamado actualmente Kino Lucerna, ha cumplido en 2009 su primer centenario de vida.

Durante el mismo año que se inaugura el cine Bio Lucerna, 1909, se celebra en Valencia la Exposición regional, reconvertida en Exposición nacional en 1910, como

² Hanns Zischler: *Kafka va al cine*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2008, p.30. Traducción de Jorge Seca.

una suerte de ampliación temporal en vistas a paliar los graves problemas económicos derivados de su organización. Tal y como se ha analizado ampliamente durante 2009, el año del Centenario de su celebración, esta exposición se hallaba muy alejada de las internacionales de París, Barcelona, Chicago, Turín o Nueva York, entre otras, siendo muy consciente de su ambición regionalista y de la condición mayoritariamente agrícola que por aquel entonces era la región valenciana. De los edificios y el recinto que se construyeron para el evento ferial quedan abundantes muestras gráficas –y tres edificios que se han conservado– del estilo arquitectónico, a medio camino entre el neogótico derivado de las relecturas de la Lonja de la Seda y un Modernismo irregular, pomposo y amerengado, salvo en contadas excepciones. Una de éstas fue el denominado *Pabellón izquierdo* de la Exposición, obra de Vicente Sancho y que sirvió de referencia para el proyecto de los Cinematógrafos Caro de Vicente Ferrer, íntimo amigo de Sancho.

Resulta interesante contemplar las atracciones que tuvieron mayor éxito durante la celebración de este evento, en especial el *toboggan* gigante denominado *La Glissaoire Roulant* o la montaña rusa acuática *Los Urales*, que incluía como gran final la inmersión de la barca con la cual se realizaba el recorrido completo a través de sus subidas y bajadas, dentro del agua de un estanque. Sin duda, esta atracción representa un antecedente de los parques acuáticos, y nos sirve de ejemplo para entender que el ocio de principios del siglo XX iba a marcar todo su recorrido posterior, en clara huida hacia la espectacularidad y el más difícil todavía. En este sentido, viendo el tipo de atracciones que se iban desarrollando, no es de extrañar que el visionado de películas, en principio todavía destinado a una burguesía urbana, se relacionara desde el primer momento con el entretenimiento y el nacimiento del ocio moderno.

Permanencia de la arquitectura / evanescencia de las imágenes

La mayoría de información que ha perdurado sobre los Cinematógrafos Caro es casi exclusivamente relativa a su arquitectura y a su autor, mientras que apenas hay información sobre su actividad cinematográfica, no llegando incluso a citarse en antologías dedicadas al cine en el contexto valenciano, cuando se relatan sus orígenes. En la *Historia del cine valenciano*, editado en fascículos por el diario Levante-EMV en 1991, no aparece información alguna sobre estos cines. En el texto realizado por Ignacio Lahoz “La industria primitiva. De la casa Cuesta a los años veinte”, se indica la primera proyección cinematográfica que tuvo lugar en Valencia, el 10 de septiembre de 1896, y los casi diez años que transcurrieron hasta la aparición de dos salas fijas destinadas al

cinematógrafo. En 1905 se inauguran el Cine de la Paz y el Cine Moderno. Mientras que el primero tiene una vida corta, desapareciendo en 1909 por motivos económicos, el Moderno se establece y proyecta y produce cine hasta 1925, año en que se dedica a promocionar el teatro valenciano³. Resulta fácil encontrar en los periódicos de la época anuncios sobre las sesiones de películas que ofrecía este cine. En el diario Las Provincias del 1 de abril de 1910, al final de la sección de noticias breves sobre la ciudad, se puede leer: “Toda Valencia irá a ver *La pesca del bacalao*, lo más notable que se ha visto del natural, en el popular Cine Moderno”.

Según Miguel Tejedor Sánchez, autor del libro *Valencia ciudad de cines, 1940-1950* la no existencia de noticias sobre los Cinematógrafos Caro se debe a que “la sala [...] no disfrutó de una larga vida, ni quedan apenas datos excepto los de su genial diseño. Su pronto abandono de la oferta cinematográfica es el motivo⁴”. Sobre el solar de una de las salas gemelas se construye el Cine Museo, también propiedad del Marqués de Caro, que cuenta desde su inauguración en 1934 con todos los adelantos técnicos que el cine sonoro demandaba. Deja de proyectar películas en 1984 y es finalmente derribado en 1995, acogiendo en el ínterin entre ambas fechas varias ediciones de *El pasaje del terror*, un espectáculo a medio camino entre un tipo de teatro derivado del género gore y las atracciones de feria clásicas, que tuvo gran popularidad a finales de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado.

Así pues, ante la escasa información que ha perdurado sobre su funcionalidad cinematográfica, ha quedado parte de su arquitectura y los planos del proyecto ubicados en el Archivo Municipal de Valencia, como prueba fehaciente de este pequeño y extraño logro. Vicente Ferrer Pérez fue un arquitecto poco pródigo. Se le otorgan únicamente cuatro intervenciones entre obras propias y anexos o modificaciones a otros edificios. Daniel Benito Goerlich es quien mayor información aporta sobre el arquitecto y su obra en sus diversos libros y artículos sobre la arquitectura valenciana de finales del siglo XIX y principios del XX.⁵ Las obras, ordenadas cronológicamente, son, en

³ Ignacio J. Lahoz Rodrigo: *Historia del Cine Valenciano*, Editora Valenciana, Levante-EMV, Valencia, 1991, p.26.

⁴ Miguel Tejedor Sánchez: *Valencia ciudad de cines, 1940-1950*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana - Instituto de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 1999, p. 109.

⁵ La información aquí extractada está extraída de los libros: *Arquitectura modernista valenciana*, Bancaixa, Valencia, 1992; *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Ajuntament de València-Delegació municipal de cultura, Valencia, 1983; y en el texto “Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX”, incluido en el libro *Arquitectura del siglo XX en Valencia*, Institut Alfons el Magnànim-Diputació de València, Valencia, 2000 (Esta publicación se deriva del trabajo desarrollado en el

1907 la Capilla de la Comunión de la Iglesia de Ntra. Sra. Del Rosario en el Cabanyal y la Casa Ferrer (calle Cirilo Amorós, esquina a Pizarro); en 1910 los Cinematógrafos Caro y en 1913 una casa particular en la calle Horno de los Apóstoles, enfrente de la Catedral, en la que se limitó a concluir el proyecto trazado por Juan Luis Calvo. Es la Casa Ferrer su obra más reconocida y la que mejor se conserva, en parte porque fue un encargo de su padre, Vicente Ferrer Gómez, para casa propia y de su familia. Tras el éxito de este edificio, recibe el encargo para realizar los conocidos como Cinematógrafos Caro.

En palabras de Daniel Benito Goerlich: “En estos tres edificios [contando la cafetería] es patente la influencia de Joseph María Olbrich, e incluso la decidida actitud de supresión del ornamento de Adolf Loos; características éstas nada extrañas en un arquitecto como Ferrer, gran conocedor, como quizás ningún otro arquitecto español de la época, de los escritos y manifestaciones de la arquitectura austriaca contemporánea [...] Pero lo que se advierte, sobre todo, es la influencia de la actitud de ebanista aplicada por Joseph Hoffmann a la construcción y decoración de sus edificios, aunque sin la ayuda, en este caso, de los materiales preciosos.”⁶ La descripción que realiza Benito Goerlich de los Cinematógrafos Caro es un relato espléndido que combina la precisión del lenguaje arquitectónico con una escritura deudora de su admiración por el personaje y su obra. Además de las precisiones relativas a su fachada, la inclusión final de los motivos ornamentales vegetales, el enlucido de cemento blanco, los detalles decorativos de la pantalla de proyección, etc, Benito Goerlich concluye de esta manera: “La importancia de esta obra radica además de en lo original e inusual de su concepción, en la perfecta adecuación al objeto para el que fue construida, rechazando la simple habilitación del esquema corriente de los teatros, para lograr una edificación perfectamente funcional y de original modernidad⁷.”

En el pabellón del colectivo que se hizo llamar Secesión vienesa (*Sezessionsstil*), realizado por el arquitecto Joseph María Olbrich y popularmente llamado “el repollo de oro”, figura la leyenda: *A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad* (“Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit”). No es difícil apropiarse de esta máxima para aplicarla

seminario *Arquitectura del siglo XX en Valencia*, llevado a cabo en el Centro Valenciano de Cultura Mediterránea–La Beneficiencia, en el mes de mayo de 2000).

⁶ *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Ajuntament de València-Delegació municipal de cultura, Valencia, 1983, p.226 y ss.

⁷ *Ibid.*, p. 237

a un tipo de arquitectura, la desarrollada por Vicente Ferrer en estos cinematógrafos gemelos que, no olvidemos, consiguió llevarse a cabo en la Valencia de ahora hace un siglo, muy distante sin duda de los cuestionamientos de la Viena de finales del siglo XIX.

Tiempo documentado

Las imágenes de los Cinematógrafos Caro aquí compiladas muestran el edificio a lo largo de varios años, entre 2002 y 2009, y están en su mayoría (salvo las más recientes donde ya se observa la integración de la fachada dentro del actual Colegio público Santa Teresa) extraídas de diversas grabaciones en formato vídeo realizadas por Javier Martínez Tarín y quien firma este artículo. Forman parte de un documental inconcluso sobre la historia del edificio y sus diferentes estados de abandono, degradación y recuperación final para otro uso que, cuando se iniciaron las grabaciones, se desconocía incluso por parte del ayuntamiento de la ciudad, propietario de la nave. La importancia del tiempo en todo el proceso, de su transcurso y su devenir, plantea varios caminos de análisis e interpretación.

En primer lugar, se inicia con un descubrimiento a partir de la fotografía de Francisco Jarque empleada en la portada del libro de Daniel Benito Goerlich *Arquitectura modernista valenciana*. El detalle de los relieves con motivos florales pintados “en tonos cobrizos y verdosos”, la búsqueda posterior y constatación final de la existencia del edificio marca una suerte de prólogo de este texto, una década atrás. Posteriormente, el inicio de las grabaciones y el lógico seguimiento de la deriva de la nave en desuso, abandonada, ocupada, grafitada, apuntalada y finalmente restaurada y reconvertida en puerta de acceso al patio de un colegio, marca una transición de estados que se relacionan de forma muy estrecha con el transcurso del tiempo, los cambios que provoca y sus repercusiones en lo circundante. En tercer lugar, el azar, ese aliado inseparable del tiempo, quiso que el estado en desuso de la nave izquierda se mantuviera abandonada un tiempo, sin proyecciones, con lo que la reconversión de la otra nave en el Cine Museo simplemente se debió a que era ésa la que aún estaba funcionando. Con posterioridad, una empresa de fabricación de señales de tráfico la empleó como sede antes del abandono definitivo, lo que sin duda ayudó a su permanencia. No sin cierta ironía, la sala reconvertida en ese cine sonoro que fue el Museo, también terminó desapareciendo siendo como era de construcción más reciente. Idéntica suerte tuvo la cafetería intermedia.

La actuación arquitectónica reciente sobre los restos de los Cinematógrafos Caro recupera la fachada de la sala en su concepción original, anulando la ventana y retirando el anexo frontal que la alineaba con edificios posteriores, lo que permite contemplar la base de las pilastras-pináculos hasta su encuentro con el suelo. La alineación con el resto de inmuebles se consigue ahora con la verja del colegio, incluyendo en su parte superior el nombre del mismo repetido como un eco. Por otro lado, plantea con sutileza la estructura, el tamaño y la ubicación original de las dos naves laterales manteniendo y reconstruyendo una pequeña porción de ellas, la inmediatamente posterior a la entrada. La recuperación de la fachada implica, por lo tanto, la desaparición de la nave tal como estaba antes de la readecuación del espacio para colegio. Resulta cuanto menos paradójico que esta segunda juventud del frontis del Cine Caro, con las lógicas pérdidas acaecidas en sus cien años de historia, se produzca a cambio de la desaparición definitiva de su volumetría interior y su concepción espacial avanzada a su tiempo.

Nadie puede cuestionar la conversión del edificio en parte de un colegio, dada la necesidad de espacios destinados a dotaciones públicas, sobre todo en los barrios antiguos de las ciudades donde la escasez de suelo y los precios de sus solares exceden los presupuestos de los gobiernos. Es un capítulo más del gran debate entre las necesidades educativas y las culturales, en demasiadas ocasiones confrontadas como en un duelo en el que sólo puede ganar una, haciendo prevalecer la lógica del interés general por encima de otros criterios, en especial si éstos son culturales o patrimoniales.

La carcasa vacía en la que se ha convertido la fachada de los antiguos Cinematógrafos Caro, al margen de cualquier valoración arquitectónica sobre el nuevo colegio Santa Teresa y su integración en el entorno, evidencia también un tipo de rehabilitación que convierte a los edificios en decorados del gran teatro espectacular de las ciudades contemporáneas, más pendientes de su aspecto exterior que de su salud interna. Quien hubiera querido para este edificio también la recuperación de su espacio interior, su volumetría, y una reconversión para dotación cultural (centro cívico, espacio de producción audiovisual o un museo del Modernismo valenciano, por decir tres opciones) tendrá que conformarse con su no desaparición definitiva. Y decir esto en una época de grandes olvidos históricos es, cuanto menos, un mal menor.