

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LA HISTORIA Y LA ARQUEOLOGÍA

PANTA REI  
REVISTA DE CIENCIA  
Y  
DIDÁCTICA DE LA HISTORIA  
II

MURCIA 1996

## ÍNDICE

<b>PRÓLOGO</b> .....	5
<b>ARTÍCULOS</b>	
La pervivencia del asentamiento humano en la zona de Jumilla Por <i>M<sup>a</sup> Isabel Urueña Gómez</i> y <i>M<sup>a</sup> Luisa Precioso Arévalo</i> .....	9
Los nombres de Deméter Por <i>M. E. Nicolás Pérez</i> .....	21
La <i>GENS RVBELLIA</i> . A propósito de una inscripción «perdida» del Coto Fortuna (Mazarrón, Murcia) Por <i>Rafael González Fernández</i> .....	25
Representación histórica del Nacimiento de Jesús. Origen, tradición y realidad Por <i>R. M. Gil Reina</i> .....	35
La milicia general, la monarquía, la guerra y el individuo Por <i>J. J. Ruiz Ibáñez</i> .....	43
El ritual funerario como expresión de condición religiosa y socioeconómica entre los siglos XVI–XVIII: Por <i>B. Mas Belén</i> .....	49
La Calamidad. La epidemia de cólera de 1854 en Murcia Por <i>M. A. Hidalgo García</i> .....	61
El estado corporativo: Italia, una sociedad en crisis Por <i>J. Visedo Muñoz</i> .....	67
Moral, Moralina y cine Por <i>Daniel Narváez Torregrosa</i> .....	73
<b>MAESTROS DE LA HISTORIA</b>	
A. J. Toynbee y su teoría sobre la historia universal Por <i>José Antonio Molina Gómez</i> .....	87
<b>ENTREVISTA A DON J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ</b> Por <i>José Antonio Molina Gómez</i> .....	93

## TESTIMONIOS

La figura de Isaiah Berlin .....	101
----------------------------------	-----

## LA BIBLIOTECA DEL HISTORIADOR

La biblioteca del medievalista .....	105
--------------------------------------	-----

## DIDÁCTICA

El alumnado y los nuevos planes de estudio en la Universidad de Murcia .....	109
--	-----

Cómo enseñar historia a finales del siglo XIX en España. El epistolario de I. Ramón Miró Por José Antonio Molina Gómez .....	111
---	-----

Material didáctico para la Historia en la Bullas del siglo XIX Por Jorge A. Eiroa Rodríguez .....	115
--	-----

## BIBLIOGRAFÍA PARA LA HISTORIA DE MURCIA

Bibliografía sobre la Prehistoria Reciente de la Región de Murcia (hasta 1995) Por J. Lomba Maurandi .....	121
---	-----

NOTICIARIO .....	137
------------------	-----

RECENSIONES .....	145
-------------------	-----

## MORAL, MORALINA Y CINE

DANIEL NARVÁEZ TORREGROSA

*El hombre exterioriza su vida en formas.  
Toda forma artística es manifestación de  
su vida interior.*

*August Macke.*

La sorpresa inicial causada por la aparición de unas imágenes en movimiento en el Salon Indien del Grand Cafe parisino a finales de 1895 fue derivando hacia una extraña expectación ante las proyecciones de un aparato llamado cinematógrafo y que era tenido por un artilugio de mero uso científico y al que se le auguraba muy poco éxito. Con todo, durante más de un año se siguieron filmando y proyectando *salidas* y *entradas* a fábricas, estaciones u oficios religiosos<sup>1</sup>, dentro del primitivo género documental o reportaje de actualidades según los patrones establecidos por los hermanos Lumière.

No fue hasta la llegada al mundo del cine de un antiguo ilusionista llamado Méliès, cuando el cine alcanzó nuevas posibilidades. De modo que las fantasías filmadas por Méliès despegaron al cine de un estancamiento documental de corte pseudo-realista para adentrarlo en la recreación histórica, la adaptación literaria, etc. No mucho tiempo después aparecen sobre la escena cinematográfica nombres como Griffith, Eisenstein, Murnau... que con su labor estructuran y codifican el len guaje cinematográfico.

\* \* \*

El cinematógrafo, tenido en sus orígenes como un artilugio hermanado con praxinoscopios, zoótropos y linternas mágicas, fue exhibido en un principio, como si fuera uno más de esta familia de artilugios destinados a recrear el movimiento de una manera científica; en recintos feriales, fiestas privadas de la burguesía o como reclamo publicitario. La desconfianza popular ante tal aparato pareció aumentar tras el desastre del Bazar de la Caridad, cuando el 4 de mayo de 1897 la imprudencia de un proyeccionista se tradujo en un incendio de devastadoras consecuencias en el que murieron alrededor de 140 personas.

Sin embargo, el nuevo impulso dado por Méliès con sus asombrosas «Fotografías animadas» filmadas con gran número de trucos y en las que se hacían realidad las *Vingt mille lieues sous les*

1 Tal es el caso del primer film español filmado por EDUARDO JIMENO CORREAS: *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (11 de octubre de 1896).

mers o *Le voyage dans la lune*, ambas basadas en Julio Verne, despiertan el interés de un público específico, como se verá más adelante, en busca de una nueva manera de ocio.

Junto a los films de Méliès aparecen las realizaciones de la sociedad Le Film d'Art cuyo máximo interés es filmar películas con una gran carga artística; para ello recurren a los argumentos de corte histórico, de manera que, siguiendo esta política, su primer film será: *L'assassinat du Duc de Guise* (1908).

Toda esta actividad renovadora del cine —que empieza adquirir su categoría de séptimo arte— adquiere su reconocimiento definitivo en la Exposición Universal de París de 1900, motivando la aceptación por parte del público de esta curiosa manifestación científico-artística, en estos momentos es «cuando se convierte en verdadera necesidad para las masas»<sup>2</sup>.

Este proceso relatado para Francia se repite casi simultáneamente en casi todos los países europeos y en Estados Unidos, ya que el nacimiento del aparato cinematográfico fue paralelo en el ámbito señalado<sup>3</sup>, germinando así las industrias cinematográficas nacionales y en consecuencia las proyecciones abandonan su carácter ferial para pasar a ser efectuadas en locales destinados a tal fin.

En Europa, una de las primeras firmas en asegurar la exhibición fue la francesa Pathé, que abarca todos los aspectos comerciales relacionados con el cine: estudios, fábricas, lujosas salas (conocidas como Pathé Palaces), etc. Este fenómeno pronto será común a numerosas capitales europeas. Estas salas tanto por su concepción, grandes palacios de recreo según el dictado de la moda arquitectónica del momento, esto es: el Modernismo; como por su ubicación, los barrios elegantes de las ciudades; estarán destinadas al ocio de la burguesía, continuándose en la tradición de diversiones elitistas para las clases adineradas, donde se mezcla proyección de película, tertulia de café y revista musical<sup>4</sup>.

Mientras tanto, el pueblo llano se hacina en cines de barrio tipo barracón, «con su humo y su mala ventilación, con la incomodidad de los asientos, con el ambiente poco civilizado que durante cierto tiempo reinará en los locales de proyección»<sup>5</sup>. Esta sala de cine de barrio obrero cumplía la doble función de teatro-cine, entendido el primer término como el lugar donde se reúne el cliente-espectador con otros semejantes para beber hasta saciarse y presenciar números musicales de baja estopa, y ver algún film de persecuciones o comedias, envuelto en un ambiente de continua algarabía<sup>6</sup>. No obstante también existía la sala a la cual la familia proletaria iba a ver películas durante el fin de semana.

Como ha quedado expuesto, existía una doble tipología de salas de exhibición según el tipo de

2 JEANNE, R; FORD, CH.: *Historia ilustrada del cine*. Vol. I. Alianza, Madrid, 1988, p. 27.

3 Sirva para ilustrar esta idea la cronología de tres inventos de aparición muy reciente en el tiempo, concretamente entre 1895-1896: Cinematógrafo Lumière (Francia), Vitascope Edison (Estados Unidos) y Bioscopio Skladanovsky (Alemania). Cabría recordar las palabras del insigne historiador del cine George SADOUL (*El cine, su historia y su técnica*, F.C.E., México, 1952; p. 9) en este sentido: «El cine no ha surgido, en una sola noche, del cerebro de un genial inventor. Para que pudiera nacer, se necesitó el trabajo de centenares de investigadores de distintos países, durante más de medio siglo».

4 Cfr. HAUSER, A.: *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Guadarrama, Barcelona, 1982. En especial el capítulo «Historia del arte según los estratos culturales: arte del pueblo y arte popular».

5 BURCH, N.: *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid, 1991, p. 65.

6 Dentro de esta tipología puede citarse el ejemplo del café-cantante, lugares en los que se ofrecían espectáculos de dudosa calidad como recoge FOLGAR DE LA CALLE en un artículo del diario *La Región* (13/2/1917) en *El espectáculo cinematográfico en Galicia. 1896-1920*. (Universidad de Santiago de Compostela, 1987, pp. 99 y ss.): «De lo que pasa en un café corren las más asquerosas y estupendas noticias. Bailarinas desnudas o poco menos, gran lleno de viejos verdes y jóvenes, y no se si hasta niños».

ocio requerido por diversas clases sociales. Existía igualmente una diferenciación en cuanto a los temas de los films según esa misma división social.

La burguesía, que había cedido finalmente al encanto del cinematógrafo, no sin haber elevado quejas acerca de lo incómodo del centelleo de la imagen proyectada, desea encontrar en las películas una continuación de sus formas de ocio, ligadas al naturalismo que había impregnado a las artes plásticas. Ello explica la gran aceptación que tuvo el género documental, que se revelaría así como un estadio supremo de la pintura realista y de los espectáculos precinematográficos tipo dioramas y panoramas. El documental se ofrecía también como un modo de alabar las gestas coloniales de los imperios europeos, ya que mostraban la vida indígena en contraste con la prosperidad de la metrópoli asentada en las actividades mercantiles de la burguesía.

Junto a este tema, aparecen las fantasías, que imitan el modelo de las realizaciones de Méliès; los dramas del Film d'Art, los films de mironismo<sup>7</sup> o de corte erótico. Estos films eran tenidos como «demasiado» escandalosos para la época por los sectores más puritanos del momento. Se trata de filmaciones como *The kiss* (1896) de Edison y Dickson, en la que se ofrece un primer plano del beso que una pareja se da en los labios, o *Le coucher de la mariée* (1896) de Pirou, donde la actriz Louise Willy se desvestía ante la cámara sin que, curiosamente, se viera porción alguna de su cuerpo. Obviamente existían películas que ofrecían imágenes de prácticas sexuales de manera explícita, precedentes del cine pornográfico, que normalmente eran exhibidas en círculos privados: clubs masculinos, prostíbulos, etc. Este género, que se convirtió en uno de los de más éxito del primitivo cine mundial, encontró un paradójico compañero: el cine de tema religioso. Como señala Gubern, en las pantallas saturadas de «besos y abrazos cada vez menos castos»<sup>8</sup> se comienzan a ver las primeras versiones de la Pasión.

En cuanto a los temas destinados al pueblo llano no se encuentra esta homogeneidad, puesto que en ocasiones tiene preminencia las relaciones capital-trabajo, de la cual se desprenden films que intentan desproletarizar al proletariado, como sugieren algunas películas británicas en las que el burgués aparece como virtuoso modelo de conducta, mientras que el obrero es el agitador: *A daring daylight Robbery* (1903), el violento al que hay que castigar con el peso de la ley o el ser indefenso necesitado de ayuda caritativa: *Till Jack comes home* (1903). Otros casos, por el contrario, tratan con igualdad los temas destinados tanto a unos como a otros, a patronos y obreros. Este es el espíritu que anima a la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) creada en Francia, siendo una de sus realizaciones más representativas *Les misérables* (1912).

No obstante, el género producido en gran cantidad para el pueblo es el melodrama, historias en las que se conjugan violencia, patetismo y un acusado sentimentalismo en las situaciones. Como expone Burch, se trata de un «espectáculo que la burguesía le ofrece al pueblo para satisfacer y canalizar sus presuntos instintos de violencia»<sup>9</sup>.

Esta sutil guerra de clases que se vive en los comienzos de la andadura cinematográfica se diluye tras la Primera Guerra Mundial, momento en el que la producción europea sufre una doble crisis. Por un lado debida al cierre de estudios, la falta de material para la realización de película, los recortes energéticos y presupuestarios, además de los humanos. Un segundo aspecto es el que hace referencia al giro en los argumentos de los films. Las comedias burguesas y populares dejan

7 El término proviene de las películas en las que un hombre mira por el ojo de una cerradura como se desviste una mujer.

8 GUBERN, R.: *Historia del cine*. Tomo I. Lumen, Barcelona, 1979, p. 42.

9 BURCH, *op. cit.*, p. 79.

paso a un cine de propaganda auspiciado por productoras ligadas íntimamente a los Estados: la Sección Fotográfica y Cinematográfica del Ejército (SPCA) en Francia; la Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) en Alemania o las películas del Ministerio de Información en Gran Bretaña.

El relevo, en relación al desarrollo técnico y de explotación, lo toma la cinematografía estadounidense, cuya tardía entrada en el conflicto mundial le permitió mantener intactos los circuitos de producción-exhibición. Esta fórmula se había iniciado tiempo atrás para la proyección del film *The great train robbery* (1903) de Edwin S. Porter en una sala cuyo pase costaba un nickel (5 centavos) de ahí que se instituyera el término de nickelodeon para las primitivas salas de cine.

A partir de ese momento, las salas de exhibición proliferan rápidamente<sup>10</sup>, los programas se consolidan ofreciendo un melodrama, una comedia y un reportaje de sucesos. La proyección es amenizada por un pianista, e incluso en los intermedios un maestro de ceremonias anima a los espectadores. De tal manera, se puede concluir que llegado el año 1914, la cinematografía estadounidense se encontraba plenamente desarrollada en la cual comienzan a ejercer su actividad cineastas como D. W. Griffith, T.H. Ince; y aparecen los géneros cinematográficos por excelencia: seriales (*The exploits of Elaine*), los westerns (*The passing of gun hicks*, *Between men*, etc.) con figuras como Tom Mix, y el «burlesque» cultivado por la factoría Keystone, la sociedad dirigida por Mack Sennet, descubridor de talentos como Buster Keaton, Charles Chaplin y un largo elenco de actores cómicos de la etapa muda.

Tras los cuatro años de sangrienta carnicería en los campos de batalla y establecida una frágil paz, el cine se ha convertido en un aspecto más de la vida cotidiana de las ciudades. Mientras que en Estados Unidos continua la explotación industrial del cinema, en Europa comienzan a iluminarse de nuevo los estudios de filmación con las luces de las vanguardias artísticas: expresionismo, surrealismo, cine revolucionario de la —ahora extinta— URSS, etc.

Organizado el cine como espectáculo y arte surgen críticas bajo la sospecha de poca moralidad en sus salas, ya que ciertos sectores ideológicos muestran sus prejuicios ante un espectáculo que se celebra en una sala oscura y donde se reúne público mixto<sup>11</sup>. Igualmente se atacaba la inmoralidad que podía visionarse en los films, entendida esta no solo para aquellos de tema erótico o licencioso, sino también para los que hacían burla del orden establecido, generalmente comedias de persecución en las que se hace escarnio de la autoridad policial, de los sectores adinerados o de las leyes, mientras que el pillo siempre gana. Ante este tipo de argumentos y ante la presión que ejercen los sectores conservadores, se empiezan a rodar películas moralizantes que, en esencia, eran «un púlpito para la predicación de la sumisión al orden: el muchacho travieso es castigado, el delincuente arrestado, la pareja reconciliada»<sup>12</sup>.

10 JEANNE-FORD, *op. cit.*, p. 70 contabilizan más de 10.000 salas de cine en 1909.

11 Al respecto sirva este artículo aparecido en la Gaceta de Galicia (6/12/1918) recogido por FOLGAR DE LA CALLE (*op. cit.*, p. 135): «Por esto tiene el cine, tantos y tantas entusiastas. Son los salones de los cinematógrafos cunas de amor, donde la nocturnidad, en complicidad con Cupidito el de las manos largas, protege (sic) a los amantes en sus más candidas y dulces expansiones. Claro está, que hay muchos casos en que damas y galanes, no se conocen hasta aquel momento en que por falta de luz se hacen la presentación, verdaderamente a tientas, como ocurre frecuentemente que una señora o señorita que fue realmente a ver la película y no ha (sic) servir de guitarra, proteste airadamente en las primicias del templado, dando ocasión a bastonazos, bofetadas y otros excesos. Pero hay que convenir que de estas protestas caen pocas en libra, porque la mayor parte de los espectadores de cine sabe lo que puede pasar y aún lo desea. Tanto así, que una vez, no hace de esto ni dos años, se anunció en el Gran Teatro la exhibición de películas interesantísimas que podían proyectarse con toda luz encendida, y... no iba nadie».

12 GUBERN, ROMAN: *Orígenes, tanteos, lecturas y engaños. Cine USA. 1895-1915*, en «Archivos de la Filmoteca»; Valencia, 1989.

Así pues, el cine moralizante, el cual se realizará a ambos lados del Atlántico, servirá para denunciar los principales vicios del momento: alcoholismo, juego, y vida licenciosa. Estas películas contarán con el beneplácito de esas voces discordantes que se habían alzado a partir de 1907, contando, incluso, con el apoyo de organizaciones religiosas como la iglesia metodista inglesa ligada muy de cerca a la campaña contra el alcohol.

Destacan, pues, en este sentido, films como *Les victimes de l'alcoolisme* (1902) de Ferdinand Zecca, la cual expone el drama de un obrero que consume el final de sus días internado en un manicomio aquejado de las alucinaciones del delirium tremens. A partir de este film podemos encontrar una larga lista de películas que denuncian de una manera u otra este vicio, encontrando algunas realizaciones de Griffith —*The day after* (1909) donde muestra las consecuencias de una noche de borrachera— e incluso de Chaplin: *A night out* (1915) o *The cure* (1917).

Por regla general los films de denuncia moral solían tener un tratamiento del tema ligado a los sentimientos y con un discurso más emotivo que racional. No sigue esta línea el film de Victor Sjöström, pionero del cine sueco, *Körkalen* (*La carreta fantasma*, 1920) película en la que Sjöström expresa la ética luterana acerca de la culpa, la redención y la pureza del alma, reflexión efectuada por el protagonista, un borracho, en la noche de fin de año ante el dilema de su conciencia plantea do entre continuar bebiendo o acudir en ayuda de un miembro del Ejército de Salvación que pretende despertar en él su lado humano.

Los films éticos o moralizantes continuarán su andadura a lo largo de los años siguientes en numerosos países, desarrollando su moraleja dentro de dramáticas historias ficticias. Tal es el caso del film de G.W. Pabst *Die freudlosse Gasse* (1925) en la que denuncia el libertinaje y el afán de lucro de los estraperlistas surgidos en los antiguos imperios centrales tras la Gran Guerra. En otros casos la denuncia o la intención moralizante se ofrece con documentales como *Dürfen wir schweigen?* de Richard Oswald, film sobre el peligro de las enfermedades venéreas y en consecuencia, denuncia del libertinaje sexual<sup>13</sup>.

Esta tendencia a la hora de realizar films se fue diluyendo en una Europa que se encamina de nuevo a un conflicto mundial. Tras estas todas estas preocupaciones parecen relegarse a un segundo plano.

\* \* \*

El cine, en su vertiente de exhibición, llega a Madrid en mayo de 1896. El camino que recorrerá hasta llegar a profundizar en las posibilidades de expresión artística y dramáticas será lento, quizás más que en otras naciones, debido tanto a causas estructurales (atraso económico, carácter fundamentalmente agrario de la economía...) como de corte ideológico: burguesía anquilosada en formas del pasado, gran protagonismo de una Iglesia Católica conservadora, existencia de una derecha política reaccionaria, etc.

Reunía, pues, la España contemporánea al nacimiento del cine todos los factores idóneos para que este nuevo invento, destinado a captar diversas realidades y reproducirlas en una sala oscura, fuera objeto de críticas y censuras moralizantes, pudiéndose citar las palabras de Juan Antonio Bardem a la hora de identificar la censura y su origen: «*Siempre en nombre del 'bien común' las comisiones de censura de cualquier país se arrojan el derecho de vida y muerte sobre una obra*

13 El mismo Oswald realizó entre 1916 y 1919 una serie de films documentales que tratan temas relacionados con la licencia sexual: *Es werde Licht* sobre la sífilis, *Die Prostitution*, tímido estudio sociológico sobre el tema; y uno de los primeros films sobre homosexualidad: *Anders als die Andern* (1919).

*del pensamiento o del arte que ellos no quieren, no comprenden o que simplemente va en contra de sus costumbres personales o sus creencias»<sup>14</sup>.*

La campaña anticinematográfica se inicia a principios de la segunda década del siglo XX tutelada por la Iglesia Católica que auna junto así a «escritores, gobernadores civiles, militares con graduación, asociaciones de damas pías y polvoristas, religiosos capuchinos y jesuitas, galenos, juristas y lo más granado de la clergalla patria»<sup>15</sup> traduciéndose toda esta actividad en numerosas publicaciones que advierten contra el pecado de ir al cine y, sobre todo, en numerosos artículos aparecidos en diarios nacionales y locales<sup>16</sup>, tribunas desde las que se advierte contra el peligro de los temas desarrollados en las pantallas: asesinatos, catástrofes, peligros mil... y contra los entreactos en los cuales se ofrecen números de revista musical de poca categoría.

Ante esta avalancha de críticas, el Gobierno de la nación, que hasta el momento se ha mantenido al margen de cualquier cuestión relacionada con la cinematografía, promulga las primeras leyes de censura (reales decreto del 27/11/1912 y 31/12/1913) en los que se estipulaba el visionado policial de los films antes de su exhibición pública. Tras numerosas protestas por parte de productores y directores se suprimió esta medida.

Pese a ello continuó el ataque eclesiástico indiscriminado contra el cinematógrafo, aun a pesar de encontrar en cartel películas sobre un tema religioso por excelencia: la Pasión de Cristo; encontrando una muestra de ello en las reservas mostradas por el obispado gaditano a la hora de autorizar la exhibición del film *Christus* (1916) de Giulio Antamoro<sup>17</sup>, film que el Vaticano tenía en gran estima y por el que movilizó parte de sus fuerzas para conseguir una copia en una Europa enfrascada en la Gran Guerra.

Tampoco es de extrañar tampoco que el alto clero vierta valoraciones ciertamente hostiles contra el cine, como la aparecida en el Boletín Oficial del Obispado de Cádiz de fecha 25 de enero de 1917:

*«De algún tiempo a esta parte se reproducen con frecuencia y en esta capital y en algún otro pueblo de la Diócesis, en cinematógrafos y en algún teatro, ciertos espectáculos públicos que notoriamente y con escándalo pugnan con las buenas costumbres, excitando violentamente las pasiones... Prohibimos a nuestros fieles diocesanos la asistencia a tales espectáculos, siempre que la exhibición o representación sea de asunto o con detalles inmorales; pues en otro caso y sin peligro alguno para las almas puede ser lícita y lo es la asistencia»<sup>18</sup>.*

14 BARDEM, J.A.: *Una reflexión sobre la causa cinematográfica*, en *Arte, política y sociedad*. Ed. Ayuso, Madrid, 1976, p. 24.

15 VV.AA.: *Cine español. 1896-1988*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, p. 37.

16 Sirva como muestra el artículo aparecido en *Ecos Marítimos* n.º 34, 1917 (Cádiz) recogido por GAROFANO en *El cinematógrafo en Cádiz* (Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1986; pp. 196 y ss.) en el que se opina sobre las condiciones de insalubridad de los cines: «El cine ha obtenido entre nosotros éxitos fantásticos; gente de toda condición los llena a diario, y las tardes de los jueves, domingos y festivos, centenares de familias se estrujan en los locales insuficientes, sin condiciones de higiene y seguridad».

17 *Ibid.*, p. 194 recoge la polémica suscitada por el semanario *Soberanía*, de carácter ultra-católico, en relación al film citado tal como sigue: «Dice la empresa... que dicha película está aprobada y recomendada por la suprema autoridad pontificia, así que para cercionarnos de lo que nos extrañaba, acudimos a la secretaria del obispado a preguntar y se nos dijo que oficialmente no se sabía que la película estuviese aprobada por la autoridad pontificia... a nuestro ruego e insistencia, nuestro censor, el Arcediano de la catedral Dr. D. José Caro, consultó a la secretaria de la Nunciatura a lo que se contestó por telegrama: 'No consta a esta Nunciatura autorización eclesiástica de *Christus*'».

18 *Ibid.*, pp. 197 y ss.

La industria cinematográfica española continuó su andadura salvando los escollos que suponían los ataques de la censura ideológica de la iglesia a la que se unían ciertas opiniones «científicas»<sup>19</sup>, no sin ciertos problemas. Surgen una serie de productoras que canalizaran la elaboración de los primeros films españoles, ligados a directores que comienzan una fructífera carrera: José Buchs, Benito Perojo, Fernando Delgado... Las primeras películas españolas, salvada ya la etapa del pionerismo, adaptaban temas conocidos como eran las zarzuelas —*La verbena de la paloma* (1921), *La reina mora* (1922)— los temas de corte histórico *Prim* (1930) o las adaptaciones literarias y de folletines: *Los intereses creados* (1928), *La casa de la Troya* (1924), *Zalacaín el aventurero* (1929)... Existiendo también una pequeña producción de películas de tema erótico, alguna de las cuales estaba destinadas a los clubs masculinos y al propio Palacio Real.

Con la proclamación de la II República en 1931 el Estado pone en marcha una serie de medidas para favorecer y desarrollar la cultura, no obstante, el cine continúa ocupando un lugar secundario. Sólo cuando la invasión del cine americano es demasiado evidente se apoyará a la industria cinematográfica nacional, la cual ha visto la entrada de nuevas productoras en escena como CEA y CIFESA. Fruto de esta coyuntura favorable para el cinema desarrollan su actividad numerosos cine-clubs y aparecen revistas especializadas en el tema, como *Nuestro Cinema*, dirigida por Juan Piqueras. Dentro de la nueva producción aparecen las primeras estrellas del cinema español: Imperio Argentina, Miguel Ligeró... y directores como Florián Rey (*Su noche de bodas*, 1931; *La verbena de la paloma*, 1935...) comienzan a alcanzar la fama.

Durante los primeros años de la República el cine continuó con los temas tradicionales: populismo, dramas folletinescos, adaptaciones literarias y de zarzuelas, mirándose con cierta envidia las realizaciones del cine alemán o soviético.

La censura, aunque un tanto relajada, seguía lanzando algún esporádico ataque que llevó a la adopción de medidas locales para asegurar la correcta exhibición de este espectáculo de masas, como ocurre con la Ley de Protección de la Infancia, emanada de la Generalitat de Catalunya, que contemplaba la limitación de edad para determinadas películas.

A nivel gubernamental, por medio de un decreto, se establecieron las pautas de la censura oficial en los siguientes términos:

«Se autoriza al ministro de la Gobernación para prohibir en el territorio de la República la exhibición de toda clase de películas editadas por Empresas que dentro o fuera de España exhiban películas que traten de desnaturalizar los hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria»<sup>20</sup>.

Si en la etapa de los orígenes del cine la Iglesia Católica se mostró beligerante al cine, en la etapa republicana y unida a los intereses ideológicos de la derecha conservadora, hizo uso del cine para combatir las tendencias liberales y laicistas propugnadas por las fuerzas republicanas de izquierda. Así, durante el Bienio Negro o gobierno de centro derecha (1933-1935) se ruedan films de género clerical, que no religioso, donde se exaltan las virtudes del estamento religioso español: *El agua en el suelo* (1934), *Sor Angélica* (1934), *Madre Alegría* (1935)...

19 *Ibíd.*, p. 205 recoge una curiosa enumeración de factores negativos del cine aparecidos en *El observador* (31 octubre de 1925) basados en un pretendido carácter científico; a saber: «El cine origina incurables enfermedades en el órgano de la vista. Los oculistas lo saben / El aire pútrido que se respira en el cine, es fuente de toda clase de dolencias / El cine debilita los órganos respiratorios y predispone a las pulmonías, catarros y tisis».

20 CAPARROS LERA, J.M.: *El cine republicano español. 1931-1939*. Dopesa, Barcelona, 1977, p. 60.

Durante la Guerra Civil las formas de censura derivan hacia el control ideológico. Finalizado el conflicto se impone un modelo de censura cinematográfica de corte nazifascista ligada a los intereses de un catolicismo integrista que pretendía tener el monopolio a la hora de emitir sus juicios censores con predicados como el que sigue:

*«Los principios morales y enseñanzas que en materia de Religión y Moral pueden divulgarse en nuestro pueblo merced al cine, están encomendados en los organismos de censura a un representante de la Iglesia nombrado a propuesta de su más alta jerarquía. Toda impugnación que pueda hacerse en esta materia es de una candidez que no debe caracterizar a ningún crítico cinematográfico»<sup>21</sup>.*

Censura que durante la posguerra y la época de la autarquía se preocupó por salvaguardar de cualquier modo el ideario del españolismo a ultranza y el dogma católico más atemorizador y a cuya vera surge un cine plagado de folklore, curas, monjas, militares y gestas patrias del pasado colonial en su faceta más gloriosa y en las que se recordaba *«la existencia de un código moral inspirado en las doctrinas católicas, capaz de resolver cualquier entuerto»<sup>22</sup>.*

Este control indiscriminado se mantendrá en uso hasta los años 60 en que se promulga un nuevo Código de censura coincidiendo con la tímida apertura al exterior que experimenta el régimen. Las normas que regulaban la producción y exhibición cinematográfica eran las siguientes<sup>23</sup>:

*«1. Cada película se deberá juzgar no solo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos. Si una película en su conjunto se considera gravemente peligrosa, será prohibida antes que autorizada con alteraciones o supresiones que la modifiquen de manera sustancial.*

*2. El mal se puede representar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación.*

*3. La representación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprobable deberá hacerse de forma que esta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada.*

*4. La película debe conducir lógicamente a una reprobación del mal, considerado al menos como atentado contra los principios de la moral natural, pero no es necesario que esa reprobación se muestre explícitamente en la pantalla si se dan elementos suficientes para que pueda producirse en la conciencia del espectador.*

*5. La reprobación del mal no se asegura siempre de manera suficiente con una condenación en los últimos planos o hecha de modo accidental o marginal, tampoco exige necesariamente el arrepentimiento del malhechor ni su fracaso humano o externo. Es conveniente que el mal esté contrapesado por el bien durante el desarrollo de la acción.*

*6. No hay razón para prohibir la presentación de las lacras individuales o sociales, ni para evitar lo que produzca malestar en el espectador al mostrarle la degra-*

21 A. Fraguas Saavedra en «Primer plano» n° 180 (26 de marzo 1944) recogido por GUBERN, en *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. 1936-1975*. Ed. Península, Barcelona, 1981, p. 78.

22 DIEGO GALÁN en *Cine español. 1896-1988*, op. cit., p. 218.

23 Recogidas de SANTOS FONTELA en *Cine español. 1896-1988*, op. cit., pp. 245 y ss.

dación y el sufrimiento ajenos, si se obedece a los principios de una crítica rectamente hecha y no se atenta a lo dispuesto en estas normas.

7. No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos, aunque no les dé plena solución, con tal que no prejuzgue una conclusión inaceptable según estas normas.

*\*I. Se prohibirá:*

1° la justificación del suicidio.

2° La justificación del homicidio por piedad.

3° La justificación de la venganza y del duelo. No se excluirá como simples hechos en relación con costumbres sociales de épocas o lugares determinados, siempre que se evite una justificación objetiva y general.

4° La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución familiar y contra la familia.

5° La justificación del aborto y de los medios anticonceptivos.

*\*II. Se prohibirá:*

1° La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral.

2° La representación de la toxicomanía y del alcoholismo, hecha de manera notoriamente inductiva.

3° La presentación del delito en forma que, por su carácter excesivamente pormenorizado constituya una divulgación de medios y procedimientos delictivos.

*\*III. Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo.*

*\*IV. Se respetará la intimidad del amor conyugal, prohibiendo las imágenes y escenas que la ofendan.*

*\*V. Se prohibirán las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales y de terror presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características de la trama o del género cinematográfico correspondiente, y, en general, las que ofendan la dignidad de la persona humana.*

*\*VI. Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas de buen gusto.*

*\*VII. Se prohibirá:*

1° La representación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas.

2° La presentación denigrante e indigna de ideologías políticas y todo lo que atente contra instituciones y ceremonias que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente. En cuanto a la representación de los personajes, ha de quedar suficientemente claro para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan.

3° El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos.

*\*VIII. Se prohibirán las películas que propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales, que defiendan como principio general la división y el enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres contra otros.*

*\*IX. Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra:*

1º *La Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto.*

2º *Los Principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país.*

3º *La persona del jefe del Estado.*

*\*X. Cuando la acumulación de escenas o planos, que en sí mismos no tengan gravedad, cree por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.*

*\*XI. Cuando las películas se vayan a proyectar exclusivamente ante públicos minoritarios, las anteriores Normas se interpretarán con la amplitud debida conforme al grado de preparación presumible en dichos públicos. Las películas blasfemas, pornográficas y subversivas se prohibirán para cualquier público».*

Como se ve, queda prohibido todo en un imaginario Estado libre de lacras sociales, pero cuyo funcionamiento está basado en la represión de las ideas y cuyo ocio nacional es un cruel espectáculo con toros.

En 1975 se efectúa una revisión del código de censura<sup>24</sup> aunque continúan vigentes los mismos predicados con una diferencia en cuanto a la redacción y el estilo de las normas aumentando así

24 El código del 75 quedaba como sigue:

«NORMA 1: Toda película deberá juzgarse no sólo por sus planos o secuencias singulares, sino especialmente como un conjunto unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos.

NORMA 2: Si la acumulación de imágenes, que aisladamente pudieran ser aceptables, crease un clima contrario al espíritu de las presentes normas, la obra podrá ser rechazada.

NORMA 3: Podrán presentarse, como secuencia aislada o como eje del conflicto dramático, actitudes contrarias a la conciencia colectiva, siempre que no traten de justificarse moralmente ni se presenten en forma tal que despierten adhesión mimética en el espectador. A tal efecto, la presentación de las circunstancias que puedan explicar humanamente una conducta moralmente reprochable, deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada.

NORMA 4: La película deberá conducir a la reprobación de toda actitud contraria a la conciencia colectiva; pero le bastará con que dicha reprobación pueda producirse en la conciencia del espectador normal, sin que sea necesario que la misma se muestre explícitamente en la pantalla, se produzca el arrepentimiento del malhechor o su fracaso individual o social.

NORMA 5: La obra cinematográfica podrá presentar hechos o propugnar tesis sobre cualquier clase de temas o problemas, dentro del respeto debido a:

a) La verdad, no admitiendo el falseamiento tendencioso de hechos, personajes o ambientes históricos o actuales, debiendo quedar en todo caso suficientemente claro para el espectador normal la distinción entre la conducta de los personajes y lo que los mismos representan.

b) Los Principios y Leyes Fundamentales del Estado español.

c) La dignidad de la persona humana, no admitiéndose en particular la presentación de imágenes y de escenas de excesiva brutalidad o crueldad.

d) Las más elementales normas del buen gusto en la expresión plástica y verbal.

e) Las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado, del orden público interior y de la paz exterior.

f) Las creencias, prácticas y sentimientos religiosos, y, en especial, los de la Iglesia Católica, su dogma, su moral o su culto.

NORMA 6: Se considerará contraria a una recta conciencia colectiva, siempre que traten de justificarse como tesis ilícita, la presentación cinematográfica de:

a) El suicidio y el homicidio por piedad.

b) La venganza y la violencia como medios de solucionar los problemas sociales y humanos.

c) La prostitución, las perversiones sexuales, el adulterio y las relaciones sexuales ilícitas.

d) El aborto y cuanto atente a la institución matrimonial y a la familia.

e) La toxicomanía y el alcoholismo.

las lagunas de conocimiento de la realidad y de pluralismo ideológico en las mentes de los españoles.

La desaparición del Régimen franquista y la entrada de una Constitución democrática hace que el cine se vuelque en esos temas que durante 40 años han sido tabú; de tal manera que, salvo excepciones, las películas de la etapa de la transición democrática, ofrecen escasa calidad técnica, artística, y hasta si se quiere, moral, ya que su origen es la cerrazón del régimen fascista empeñado en hacer comulgar a todos los españoles con un discurso de moralina dominical.

\* \* \*

La preocupación por el discurso moral de la cinematografía nació con las primeras luces del Séptimo Arte, tal y como ha quedado expuesto. La consecución de la moralidad en el cine ha estado ligada más bien a intereses ideológicos y políticos de una minoría en lugar de atender las necesidades reales de la gran mayoría. Bien es cierto que en ocasiones el celo de estos sectores por introducir la moralidad en el cine ha estado acertada en relación a la denuncia de vicios o lacras sociales planteando algún tipo de respuesta, aunque se realizara de manera simple y sin profundizar en cuestiones científicas o sociológicas. No obstante, cuando se ha intentado imponer una moral relacionada con formas de poder que coartan la libertad se ha caído más en la implantación de una moralina, fruto de los miedos y temores de alguna mente atormentada por sus propias frustraciones, que de ofrecer algún beneficio a la colectividad.

El verdadero discurso moral del cine radica no tanto en medidas tomadas por el Estado o entidades religiosas, como por la propia conducta del individuo, quien en función de su conocimiento y, en consecuencia, su moralidad, se dejará seducir o no por las imágenes y los mensajes cinematográficos.

No por ello hay que olvidar que el cine, como el resto de las artes, tiene una finalidad para la sociedad de su tiempo. El sentido del cine podría ser el reivindicado por Maximiliano María Kolbe —franciscano polaco ejecutado en Auschwitz— quien se manifestaba de esta manera:

*«Hay que utilizar el cine y todo lo que pueda inventarse después para iluminar la mente, reavivar los corazones y dar a conocer la verdad».*

No obstante siempre se pueden reivindicar estas palabras de Fritz Lang, preocupado por la calidad del cinema y el mensaje constructivo de las películas:

---

NORMA 7: Se admitirá la presentación de lacras individuales o sociales, aunque pueda producir malestar en algún espectador al mostrar la degradación y el sufrimientos ajenos, siempre que no se subviertan los principios del orden natural y del bien común y se obedezca a una crítica rectamente hecha.

NORMA 8: Se admitirá la presentación del delito en cualquiera de sus formas, siempre que no se trate de justificarse como tesis lícita ni que el excesivo detalle de la misma pueda constituir una divulgación inductiva de medios y procedimientos delictivos.

NORMA 9: Se admitirá el desnudo, siempre que esté exigido por la unidad total del filme, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía.

NORMA 10: Se rechazarán los títulos y la publicidad de películas que vulneren lo dispuesto en estas Normas o que desorienten a los espectadores sobre el contenido real de aquellas.

ARTÍCULO 2: *Respecto a las películas que hayan de presentarse exclusivamente ante públicos minoritarios, estas Normas se interpretarán con la debida amplitud, conforme al grado de preparación presumible en dichos públicos».*

«Querer significar algo es el deber de las películas destinadas a la juventud de mañana. Películas que den a los jóvenes respuestas precisas y honradas a las preguntas que se hacen en su fuero interno o en voz alta, películas que no muestren la vida bajo una luz de color rosa, sino tal cuales en la realidad, con verdaderos problemas que obliguen a pensar con justeza, películas que estén cerca de la vida, que sean la vida misma. Esta es la clase de películas que la juventud de mañana tiene derecho a exigir»<sup>25</sup>.

25 EIBEL, ALFRED: *El cine de Fritz Lang*. Ed. Era, México, 1968, p. 7.